HAL
open science

Qu'est-ce que penser - en - musique ?

Stéphane Gasparini

▶ **To cite this version:**

Stéphane Gasparini. Qu'est-ce que penser - en - musique ?. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de Lorraine, 2013. Français. NNT : 2013LORR0347 . tel-01751313

HAL Id: tel-01751313

https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01751313

Submitted on 29 Mar 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE LORRAINE

AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10
http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php
http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm

UNIVERSITE DE LORRAINE

ECOLE DOCTORALE « STANISLAS »

Laboratoire d'Histoire des Sciences et de Philosophies-Archives Poincaré (UMR 7117)

STEPHANE GASPARINI

Thèse présentée pour obtenir le grade de docteur en philosophie de l'Université de Lorraine

TITRE DE LA THESE :

«QU'EST-CE QUE PENSER-EN-MUSIQUE ? »

DIRECTEUR DE THESE : ROGER POUIVET

-MEMBRES DU JURY :

-ALLESSANDRO ARBO,MCF hab, Université de Strasbourg

-ESTEBAN BUCH, Directeur d'Etudes, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales

-ROGER POUIVET, PR, Université de Lorraine

-ANTONIA SOULEZ, PR, Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis

-KATHLEEN STOCK, PR, Université du Sussex (Royaume-Uni)

SOUTENANCE LE 10 DECEMBRE 2013

RESUME DE THESE

Sujet: "qu'est-ce que penser-en -musique?"

L'hypothèse que nous chercherons à valider dans notre thèse est la suivante : à chaque fois qu'un musicien crée, compose, improvise ou interprète, *il pense*. Plus précisément, il utilise une forme de pensée très spécifique qui circule « au ras » de l'activité musicale. Une pensée non-réflexive qui ne spécule pas, qui ne théorise pas ni ne raisonne, mais qui agit et expérimente. Le travail que nous entreprenons a pour but, à partir de ce que nous appelons les « *pratiques musiciennes* », d'appréhender ce mode spécifique de « *penser-en-musique* ».

La méthode employée sera celle d'une longue remontée à partir de ces « pratiques » en vue de pointer la présence de cette « pensée-en-musique » à tous les stades de la mise en œuvre de la musique. Les actions liées à ce « travelling arrière », qui nous amènera au cœur de la création musicale, seront celles de *diffuser*, *jouer*, *enregistrer*, *écrire*, *décider* et *composer* de la musique. La perspective choisie tout au long de notre analyse sera celle de la *production* (à rebours de la plupart des approches de philosophie de la musique qui sont produites, pour leur part, du point de vue de la *réception).*

Pour finir nous dirons que le but subsidiaire poursuivi dans notre étude est d'apporter une nouvelle contribution à la très ancienne question philosophique du rapport entre la « pensée et l'action ». En art cette question est désormais, et plus que jamais, d'actualité.

Mots clefs : Musique, Philosophie, Esprit, Pensée, Penser-en-musique, Production, Création, Pratique musicale.

ABSTRACT

Subject : « What is thinking-in-music ?»

The hypothesis we will try to validate in our PhD thesis will be the following: any time a musician creates, composes, improvises or performs, *he thinks*. More precisely, he uses a very specific type of thought which circulates, skimming on the musical activity. A non-reflexive thought that doesn't speculate, doesn't theorize or argue, but acts and experiments. The work we have undertaken has for goal, on the basis of what we call "*musical practices*", the understanding and the description of this specific mode of "*thinking-in-music*".

The method employed will be a long sailing up from these *practices* in order to point out the presence of "thinking-in-music" at every step of the work in progress. Actions linked to this "back travelling", which will bring us to the core of musical creativity, shall be the actions of *broadcasting*, *playing*, *recording*, *writing*, *deciding,* and *composing* music. The perspective we have chosen all along our analysis will be the *production* one (instead of most philosophical works on music which are generally based on the *reception* point of view).

To conclude this abstract, we will add that the subsidiary goal of this study is to bring a new contribution to the very ancient philosophical question of the link between "*thinking and action*". In art, this question is now, and more than ever, a burning one.

Key words: Music, Philosophy, Mind, Thinking, Thinking-in-music, Production, Creation, Musical practices.

Remerciements :

A Pascale et Eve pour leur patience et leur soutien sans faille…

A Roger Pouivet, sans qui cette thèse n'aurait pas été possible. Tous mes remerciements, Roger, pour ta grande compétence et ta disponibilité de tous les moments…

TABLE DES MATIERES

OUVERTURE 6
PRELUDE MUSICAL 42
PRESENTATION DES THEMES *51*
ACTIVER 52
REALISER 75
VARIER 119
PENSER-EN-MUSIQUE 164
SECTION I « ACTIVER » 190
DIFFUSER 191
JOUER 221
ENREGISTRER 263
CRISTAL SONORE 318
SECTION II « REALISER » 322
LA NOTATION MUSICALE DANS « LANGAGES DE L'ART » 323
CONTREFACON ET ALLOGRAPHIE 358
QUE « PEUT » L'ECRITURE MUSICALE ? 395
MOZART, COMPOSITEUR DU MISERERE D'ALLEGRI 428
SECTION III « COMPOSER » 441
LA DECISION MUSICALE 442
COMPOSER DES FORCES (I) 465
COMPOSER DES FORCES (II) 502
L'IMPROVISATION MUSICALE COMME « SYSTEME COMPLEXE » 542
CONCLUSION 555
GRANDE FUGUE 556
BIBLIOGRAPHIE 596

« La musique est l'art de penser avec des sons »

Jules Combarieu[1]

OUVERTURE

Jouer… ce terme, qui désigne tant de choses différentes - et, en ce qui nous concerne, le fait de *jouer de la musique* - , est le plus souvent connoté dans le sens d'une activité « ludique », si bien qu'il est difficile d'associer dans la notion même de « *jeu musical* » des actes a priori aussi « sérieux », mais également aussi opposés, que « *penser* » et « *faire* » en musique. Que ce soit pour les musiciens ou surtout ceux qui commentent leur pratique, « *penser n'est pas jouer* » et « *jouer n'est pas penser* »... Telle est, semble-t-il, l'opinion courante sur le sujet. Mais celle-ci reflète-t-elle vraiment l'avis (et surtout les pratiques) des musiciens eux-mêmes ? Par ailleurs et d'une manière plus générale, cette vision communément admise correspond-elle véritablement avec ce que représente réellement l'action de *jouer*, *composer*, *interpréter* ou *improviser* de la musique ? Rangeons pour quelques heures nos instruments et nos partitions, et prenons le temps d'examiner de près ce qu'il en est de ces questions…

« Penser-en-musique »

Notre hypothèse est simple : en musique *tout commence par la pensée*. Il n'y a de musique (et ceci vise toutes les musiques) que parce que, à un moment ou un autre, un (ou des) musicien exerce une certaine activité de pensée, très spécifique, que nous allons nommer « *penser-en-musique* ». Cette affirmation implique immédiatement une première remarque

[1] Jules Combarieu était un musicologue célèbre dans les années 30. Il est depuis cette époque retombé dans un relatif incognito (du moins, à notre connaissance). Cette citation est le sous-titre d'un de ses ouvrages principaux : *La musique, ses lois, son évolution : la musique est l'art de penser avec des sons.* Ed E. Flammarion 1926 (aucune réédition connue à ce jour). Pourtant la modernité de son approche (à notre avis, du moins) pourrait permettre de le réétudier –et de le réévaluer- en particulier pour son appréhension de la musique comme rapport entre la « pensée musicale » du compositeur et ce qu'il nomme, comme nous le ferons nous-mêmes, les « matériaux » musicaux.

(défensive) : faire reposer la musique sur la pensée ne constitue en aucun cas une démarche visant à l'intellectualisation de la musique (elle a déjà été suffisamment « intellectualisée » -et à outrance – depuis le milieu du siècle dernier pour que nous n'y rajoutions pas notre propre contribution). Nous défendons en réalité une position tout à fait contraire : si nous devions attribuer une propriété saillante à notre thèse, nous dirions qu'elle vise à être plutôt un « manifeste anti-intellectualiste » qu'une nouvelle version actualisée de « *Penser la musique aujourd'hui* »[2].

C'est justement dans l'idée que les musiciens devraient être un jour restaurés dans leurs droits de « penseurs » à part entière (particulièrement quand ils « pensent-en-musique ») que nous avons décidé de nous engager dans cette difficile recherche au sujet de ce que nous appelons « penser-en-musique ». Pour être plus précis, cette thématique a réellement pris corps le jour où notre réflexion philosophique sur la création musicale (déjà ancienne car nourrie par de nombreuses années d'expérience en tant que musicien professionnel) a croisé une phrase que Paul Cézanne aurait prononcée au sujet de la pensée et de la peinture : « *Le peintre pense en peinture* ».[3]

Cette phrase s'est soudainement fixée dans notre esprit et, du jour où nous l'avons lue, elle n'en est jamais plus ressortie... Et, si nous devions donner une autre raison pour laquelle nous avons souhaité écrire cette thèse, nous dirions sans hésitation qu'il s'agit de nous libérer de l'attrait puissant que cette phrase exerce sur nous, tout en tirant la « substantifique moelle » philosophique qu'à notre sens elle recèle.

En rapport avec cette « pensée en peinture » que nous venons d'évoquer, nous avons développé l'hypothèse qu'existe une « pensée en musique », liée principalement à l'activité créatrice des musiciens, et dont il serait possible de décrire le fonctionnement. Voici maintenant

---

[2] Cela dit sans aucune ironie déplacée vis-à-vis de Pierre Boulez que nous citons, comme notre lecteur le constatera, favorablement dans les prochains chapitres. Il s'agissait simplement de trouver un titre phare propre à cette phase d'intellectualisation extrême de la musique, et celui-ci nous a paru le plus représentatif...

[3] Nous avons découvert cette petite phrase de Cézanne, enchâssée dans une remarque de Maurice Merleau-Ponty, elle-même tirée de son livre *L'œil et l'esprit* ed Gallimard Idées p 45. Voici la phrase (bien connue) de Merleau-Ponty : *« Or, cette philosophie qui est à faire, c'est celle qui anime le peintre, non pas quand il exprime des opinions sur le monde, mais à l'instant où sa vision se fait geste, quand, dira Cézanne, il 'pense en peinture' »* En réalité il semblerait que cette affirmation de Cézanne, qui n'est pas de première main, ait été plutôt « recyclée » à partir d'une autre : *« peindre signifie penser avec son pinceau »* qui se trouve dans les *Conversations avec Cézanne*. Ed Macula. En effet, et en dépit de nos efforts renouvelés, nous n'avons pu trouver nulle part la référence exacte de cette affirmation selon laquelle « *Le peintre pense en peinture* » (en dehors du texte de Merleau-Ponty). De fait, le problème en ce qui concerne, d'une manière générale, les citations de Cézanne est justement lié au fait qu'elles proviennent pour la plupart des compte-rendus rédigés plus tard par d'autres (comme ceux de Gasquet qui sont les plus utilisés dans ce domaine) et qu'elles ne sont pas toutes fiables. Toutefois le fait que Cézanne ait prononcé ou pas cette phrase est finalement sans conséquence philosophique réelle sur notre développement à venir : nous considérerons donc qu'elle lui appartient bien…

quelques propriétés que nous considérons appartenir à cette forme spécifique de pensée et que nous nous contenterons de survoler dans cette introduction afin de les approfondir par la suite.

Tout d'abord cette pensée est *discontinue*. Liée intimement aux pratiques musiciennes, elle ne s'exerce qu'à l'occasion de celles-ci et dans les limites qui sont les leurs. L'action en musique (le « faire musical »), comme toute action, est une fenêtre qui s'ouvre puis se referme : la pensée qui la sous-tend s'ouvre et se ferme dans les mêmes conditions. En d'autres mots, il ne reste aucun substrat de pensée qui se tiendrait derrière cette fenêtre quand celle-ci est refermée : quand l'action musicale cesse, la pensée-en-musique qui lui est liée cesse également.

Ensuite cette pensée spécifique, comme nous le verrons à de nombreuses reprises dans cette thèse, est *adaptative*. Elle naît au sein d'un contexte (musical, mais aussi plus largement, « socio-économique ») dont elle subit les contraintes mais dont elle « recycle » musicalement les moindres changements. En rapport avec ce qui vient d'être dit, nous faisons ici l'hypothèse que cette pensée présente également un caractère *systémique* et tâcherons par la suite de valider cette affirmation.

Pour finir ce rapide tour d'horizon nous dirons que cette « pensée-en-musique » (comme toutes les « pensées-actions » dont nous dirons un mot dans les lignes qui suivent) est *profondément liée à l'idiome de l'art dans lequel elle s'exerce*. Ainsi, dans la mesure où l'idiome de la musique est le *son*[4], « penser-en-musique » est déterminée par le son. « Penser-en-musique », comme nous le verrons un peu plus tard, peut donc être considéré comme équivalent (à quelques nuances près) à «*penser-en-son* ». Ceci explique au passage la raison pour laquelle nous sommes si méthodiquement opposés à toute généralisation trop rapide des résultats obtenus en musique dans le but de les appliquer à d'autres arts. Dans la mesure où, dans ces domaines, c'est *le medium qui conditionne la pensée* et non la pensée qui conditionne le médium, il y a en effet fort à parier que ce que nous pourrions appeler « penser-en-danse » (et qui est concevable sans difficultés sur les mêmes bases que celles du travail que nous entreprenons au sujet de la musique) sera plus proche, dans ses propriétés essentielles, de « penser-en-musique » que ne le sera, par exemple, l'activité de « penser-en-peinture ». En effet, les mediums dans lesquels le danseur et le musicien exercent leur activité sont suffisamment proches pour qu'il en soit ainsi (en particulier, comme nous le verrons en détail

[4] Cf le chapitre « Enregistrer » pour l'approfondissement et la validation de cette affirmation pour l'instant un peu péremptoire. Notre lecteur voudra bien nous excuser (du moins nous l'espérons) d'utiliser dans les premières pages de cette thèse des termes dont nous ne fixerons le sens réel (et idiomatique) qu'au cours de notre travail. Sans cette facilité de départ, il semble qu'on ne puisse jamais vraiment commencer…

plus tard, sur la question du *mouvement*). En retour, bien sûr, « penser-en-musique » et « penser-en-danse » auront des éléments communs avec « penser-en-peinture » qui aura lui-même des points d'attache avec l'activité de « penser-en-photographie » etc…mais sans pour autant pouvoir nous autoriser, du moins pas *a priori*, à définir ce que serait une « *pensée-en-art* ».

Un dernier point doit être évoqué rapidement ici (il sera repris plus en détail dans la troisième partie de cette « Ouverture ») : notre méthode de travail consistera d'une part à s'appuyer constamment sur ce que nous appelons les « *pratiques musiciennes* » et d'autre part, à ne s'en tenir qu'à la « *sphère de la production* » (terme dont nous éclaircirons le sens dans la deuxième partie de la présente introduction). Cette double optique n'est pas sans générer un certain nombre de contraintes et impose, de fait, une forme un peu particulière à notre thèse toute entière. En effet, c'est en *remontant* à partir de l'action en musique, et de ses pratiques, que nous parviendrons à fonder (du moins l'espérons-nous) notre conception de « penser-en-musique », finissant paradoxalement par placer la pensée au cœur-même de ces pratiques alors que, d'une part, la *doxa* sur le sujet nous impose généralement de toujours séparer « penser et action » et que, de l'autre, notre approche vise tout particulièrement le fonctionnement « pratique » de la musique. Ceci génère quelques conséquences que nous évoquerons ici rapidement :

Comme notre lecteur le constatera, nous aurons peu l'occasion de parler *d'œuvre d'art* dans cette thèse[5]. La raison en est simple, nous nous situerons systématiquement dans la sphère de la production musicale, à un endroit, donc, où la question de « faire œuvre » n'est pas encore significative. En lieu et place des œuvres musicales, les musiciens construisent alors ce que nous appellerons des *objets musicaux*[6]. Le fait de ne pas parler d'œuvre d'art ne nous dispense pas pour autant, comme nous le verrons dans le cadre de ce chapitre, de parler d'esthétique, mais d'une « esthétique de la production » dont nous essaierons de donner une première approche dans le présent chapitre. Nous pourrions dire, si l'expression n'avait pas une dimension un peu surprenante dans le cadre universitaire d'une thèse de doctorat, que nous allons mettre en œuvre une approche de l'œuvre musicale « *vue de dos* », c'est-à-dire au moment où elle quitte la sphère de la production, comme elle quitterait une pièce pour entrer dans une autre (ici la sphère de réception).

[5] Hormis quelques pages dans le chapitre « réaliser » qui mettent en œuvre une définition de « campagne » de l'œuvre musicale pour les besoins de notre travail.

[6] Ce point est développé tout au long de la thèse. Mais notre tableau de la troisième partie du présent chapitre apportera peut-être à notre lecteur un peu perplexe quelques éléments de compréhension.

Pour conclure ce point, nous ajouterons qu'il est peut-être possible de se figurer notre démarche comme une sorte de « séquence cinématographique » qu'une caméra, installée au cœur-même de la création musicale -au moment où l'œuvre est en « train de se faire » - va filmer, en commençant par les limites de la sphère de production (au moment où celle-ci laisse sa place à la réception) puis en effectuant un long travelling arrière (ou plutôt un « zoom back »), en remontant le temps et l'espace, vers sa propre position. C'est pour cette raison que la notion de « point de vue » ou de « perspective » (comme nous allons le voir dans quelques lignes) est ici très importante. Nous faisons le pari, qui sera bien sûr étayé tout au long de cette thèse, que *l'on n'observe pas les mêmes propriétés du faire musical, suivant qu'on l'aborde du point de vue de la production ou de celui de la réception*. C'est pourquoi, dans l'ordonnancement des chapitres de cette thèse, nous remonterons des « confins » de la production, c'est-à-dire au moment où les *moyens de diffusion* de la musique en cours de création sont pensés par le compositeur lui-même (et dont le souci fait déjà partie, pour le musicien, de ce que nous appelons « penser-en-musique ») pour remonter ensuite vers le *jeu instrumental*, l'*enregistrement*, puis *l'écriture musicale* et enfin déboucher, dans la section III, sur la *composition* de ce que nous appellerons les « *forces sonores* ». Ce long mouvement de repli à partir des pratiques musiciennes vers le cœur pensant qui sous-tend toute l'entreprise du « faire musical » est essentiel ; c'est sur lui que nous comptons pour écrire non pas une (nouvelle) thèse intellectuelle sur la musique mais bien plutôt *une thèse philosophique (et musicale) sur l'action de penser-en-musique*.

Quand arrivera l'heure de conclure ce long voyage au cœur de la pratique musicale et de la pensée qui lui est liée et que nous tenterons de « remonter les filets », que nous aurons préalablement jetés le plus loin que nous le pouvons - tout en restant, comme nous nous y sommes contraints, à la dimension productive du faire musical - il ne nous restera plus qu'à espérer que le résultat en aura valu la peine et que nous n'aurons pas consacré six cent pages (centrées finalement principalement sur l'écart microscopique, quelques centièmes de secondes - peut-être moins - qui séparent la pensée de la musique) en vain…

LES « PENSEES-ACTIONS »

Notre méthode sera ici comme ailleurs toujours la même. On pourrait l'appeler « méthode de l'entonnoir » : ratisser très large au départ pour, au fur et à mesure, resserrer les parois afin de se focaliser enfin sur le niveau du détail de la pratique considérée. Ainsi, au-delà de cette partie consacrée d'une manière globale à ce que nous appellerons les « *pensées-actions* » et qui forment le *genre* dont les pensées artistiques et la pensée-en-musique sont les *espèces*, nous aborderons ce que nous appelons le « *point de vue de la production* », perspective qui soulève des interrogations importantes sur le positionnement de notre questionnement et la validation de notre hypothèse, afin d'aboutir, dans le cadre d'une troisième et dernière partie, à une première approche de ce que nous appellerons le « *faire musical* ».

La pensée et l'action

Le rapport entre la pensée et l'action est l'un des thèmes les plus importants, les plus commentés et les plus documentés de l'histoire de la philosophie (qu'elle soit moderne ou antique). Donc, loin de nous le projet de disserter doctement - et longuement - sur le sujet. Toutefois il convient, avant de se lancer dans ce travail long et délicat qui est le nôtre, de rattacher solidement notre problématique - et les hypothèses qui lui sont propres - à ce grand thème philosophique auquel elles sont liées de fait.

Remarquons tout d'abord que l'approche que nous pouvons avoir (et quelle qu'elle soit) du rapport entre « pensée et action » est toujours largement influencée (pour ne pas dire biaisée) par la conception que la philosophie grecque s'en faisait elle-même. On trouve en particulier dans les dialogues de Platon une approche de la « pensée » qui, comme on va le voir dans quelques instants, a construit le moule dans lequel quasiment toutes les approches modernes sur le sujet se sont coulées. A la question de Théétète « *Qu'est-ce que tu appelles penser ?* » Socrate répond en effet : « *Une discussion que l'âme elle-même poursuit tout du long avec elle-même à propos des choses qu'il lui arrive d'examiner* » (…) « *Car voici ce que me semble faire l'âme quand elle pense : rien d'autre que dialoguer, s'interrogeant elle-même et répondant,*

affirmant et niant »[7]. Cette conception de la pensée comme « *discours intérieur* » dans une conscience qui du coup se *scinde en deux* afin que le dialogue puisse se mettre en place est caractéristique de l'approche grecque sur le sujet. Mais une deuxième propriété la définit également : le travail de la pensée se produit quand le penseur (en réalité le « philosophe » à qui incombe la « tâche » de penser) *prend ses distances* vis-à-vis du monde et de l'action en particulier.

La problématique « Pensée et Action » génère depuis cette époque, et pour faire court, deux types de positions (avec bien sûr quelques variantes qui sont autant de mixes entre les deux) : d'un côté la position illustrée, entre autres, par Henri Bergson dans « *L'évolution créatrice* » et qui voit dans l'action l'origine de la pensée (et la contrainte dans laquelle cette dernière s'exerce). On se souvient de ces phrases célèbres : «*Originellement nous ne pensons que pour agir. C'est dans le moule de l'action que notre intelligence a été coulée. La spéculation est un luxe, tandis que l'action est une nécessité* »[8] etc… Et de l'autre, la position, plus classique, qui appréhende la pensée comme condition de l'action mais aussi comme son extrême opposé, et qui consiste à séparer obstinément ces deux dimensions de la vie humaine. Beaucoup de philosophes pourraient être évoqués en guise d'illustration de cette seconde position. On citera ici plus particulièrement Hanna Arendt[9] : « *On ne doit pas oublier que le processus de pensée lui-même est incompatible avec toute activité. On a parfaitement raison de dire : 'Arrête-toi et réfléchis'. Quand on pense, on cesse de faire tout ce qu'on faisait et, tant qu'on est deux en un, on est incapable de faire autre chose que de penser.* »[10]

Pour nous résumer, nous trouvons donc d'un côté une vision de la pensée issue de l'action et se développant à l'ombre de ses contraintes (Bergson encore : « *Nous naissons artisans comme nous naissons géomètres, et même nous ne sommes géomètres que parce que*

---

[7] Platon Dialogues *Théétète* 189 c-d ed Garnier Flammarion

[8] Henri Bergson. *L'évolution créatrice* Ed PUF p 44 et 45

[9] L'idée de citer Hannah Arendt dans ce contexte peut surprendre notre lecteur - qui est très certainement au fait des nombreux textes de ce philosophe sur les rapports entre la « pensée et l'action » (et en particulier son ouvrage posthume *La vie de l'esprit* ed PUF) - dans la mesure où en de nombreuse occasions Arendt a au contraire tenté de rapprocher la pensée et l'action. Cependant plusieurs éléments montrent cependant, selon nous du moins, que sa conception de l'action (qui, pour elle ne pouvait être que l'action *politique*) et surtout de la pensée qui reste profondément ancrée dans la tradition grecque, l'empêche de s'extraire d'une approche somme tout « classique » de cette problématique. On citera, pour fonder notre point de vue, sa vision de la pensée comme « dialogue à deux » dans la conscience (dont nous avons repéré et cité les sources platoniciennes quelques lignes plus haut) et la nécessité pour penser de se « couper du monde ». Bien sûr (et la suite du texte cité va dans ce sens), la dialogue a deux devient rapidement le « germe » de la pluralité, de la compagnie des humains, terreau de l'action politique (cqfd)…Il n'est toutefois pas sûr, du moins ce n'est pas notre avis, que ce rattrapage de fin de course puisse pour autant balayer les profonds présupposés platoniciens sur lesquels son approche de la pensée semble construite.

[10] Hannah Arendt. *Questions de philosophie morale* in *Responsabilité et jugement* Ed Payot p 154-155

nous sommes artisans. Ainsi l'intelligence humaine, en tant que façonnée aux exigences de l'action humaine, est une intelligence qui procède à la fois par intention et par calcul (...) »[11]) et de l'autre la vision contraire, dévalorisant souvent l'action pour mieux encenser la pensée. On notera toutefois que chacune de ces deux options, qui paraissent au premier regard si opposées, se ressemblent sur plus d'un point. En particulier, elles sont toutes les deux des approches de l'action construites du « *point de vue* » de la pensée (alors qu'il serait peut-être souhaitable – c'est du moins ce que nous comptons entreprendre, de faire le chemin inverse : approcher la pensée en prenant appui sur l'action) et, du coup, toutes deux traduisent l'acte de « penser » comme étant un équivalent de « réfléchir» ou de « raisonner ».[12]

Bien sûr, dans bien des cas, *penser* correspond à la description qui en est faite plus haut (quelle que soit celle des deux optiques que l'on privilégiera) ; mais il est également d'autres cas où *penser* ne correspond à rien de tout cela et se mêle à tel point à l'action en cours d'exécution que cette pensée n'existe plus, à proprement parler, sans cette action qu'elle innerve. L'opinion commune tend certes à différencier « «Pensée et Action » comme des activités qui se succèdent mais ne se superposent pas. Quand cette superposition vient à se produire, c'est-à-dire que l'action semble avoir pris le pas sur la pensée, la pensée –toujours suivant la *doxa* sur le sujet- devient alors, dans le meilleur des cas, un mécanisme de régulation de l'action. La même *doxa déconseille* alors à l'impétrant de continuer à « penser » une fois l'action engagée sous peine de perdre toute efficacité et, finalement, manquer le but que l'action (ou plutôt le sujet qui agit) s'était fixé. Cependant il existe des formes d'actions dans lesquelles, au contraire, il est utile et même *fortement conseillé de continuer à penser* alors même que l'action est déjà engagée (voire même se trouve à son paroxysme). Nous nommerons ces actions spécifiques dans lesquelles la pensée continue à jouer un rôle déterminant, des « *pensées-actions* ». Essayons maintenant, une fois que le problème a été plus largement posé, de nous intéresser à celles-ci en particulier.

[11] Op cit idem

[12] D'autres approches de la pensée, particulièrement dans le cadre de la biologie contemporaine, ont été mises en avant depuis quelques décennies. Celle qui nous paraît la plus intéressante (pour notre propre approche) est celle du biologiste Alain Prochiantz qui voit dans la pensée le « *rapport adaptatif que tout corps vivant entretient avec son milieu* » citation extraite de sa conférence à L'université de tous les savoirs (24 janvier 2000) transcription sur le site de l'Université.

Quelques « pensées-actions »…

Nous appelons « *pensée-action* » une forme de pensée qui a comme caractéristique principale d'être rattachée, de manière inséparable, à l'action à l'occasion de laquelle elle apparaît. Il ne s'agit donc pas d'une pensée *sur* l'action, ou qui prendrait l'action comme objet d'étude, bien qu'il existe un indéniable savoir préalable qui guide la « pensée-action », mais bien d'une pensée liée intimement à une action spécifique et qui ne s'exerce que dans son cadre.

« *Penser-en-musique* » est une de ces pensées liées à l'action. Pour autant, beaucoup de formes de pensée fonctionnent de cette manière : un sportif de haut niveau dans l'exercice de son activité sportive, un général d'armée au moment décisif qui verra le sort des armes s'inverser en sa faveur ou à jamais l'abandonner, pensent d'une façon qui pourrait être rapprochée de la « pensée-en-musique ». Il n'y a, à vrai dire, rien de bien étonnant à cela : ces formes de pensées ont en commun d'être des « pensées-en-action » et non des réflexions ou conceptualisations sur tel ou tel objet théorique. Elles ne visent pas à raisonner ou à réfléchir, toutes activités humaines qui demandent justement une coupure avec l'action (comme l'évoquait avec justesse Hannah Arendt dans le texte cité plus haut), mais à *penser dans l'action*.

On dit quelquefois d'un tennisman qui monte au filet pour frapper la balle que vient de lui envoyer l'adversaire qu'il « lit » le jeu de ce dernier (et l'ensemble du jeu d'une manière générale) et que, de façon intrigante, il semble plus attirer la balle vers le lieu vers lequel il se dirige que le contraire. Cette sensation est explicable en termes de « penser-en-musique » et d'anticipation sur le jeu : le musicien (comme le tennisman dans notre exemple sportif) « lit » le jeu qui va se produire, tout d'abord parce qu'il y a un rôle important à jouer lui-même mais également parce que, comme dans une partie d'échecs, son esprit aux aguets balaye la situation instantanée pour effectuer les « paris » qui vont lui permettre de construire son jeu[13].

Cependant, sous un certain angle, la stratégie militaire[14] est encore plus proche de la « pensée-en-musique » que les formes de pensée que nous venons d'évoquer dans la mesure où elle comporte (la plupart du temps) deux temps : celui de la préparation (le plan militaire *versus* la partition ou la grille d'accord) puis l'action (la bataille *versus* la performance musicale). Nous noterons que le plan militaire ou la partition (et même la grille d'accord d'une

[13] Sur ces points voir notre chapitre « décision musicale » section III (et la section III en général).

[14] Nous imaginons que notre lecteur sera passablement surpris par cette association, un peu contre-nature, entre l'art militaire et la « pensée-en-musique ». Les chapitre qui suivent lui permettront, du moins nous l'espérons, d'apprécier le bien-fondé de ce rapport énigmatique…

improvisation à venir) ne sont pas un savoir préalable qui aide à la décision, mais *cette décision* elle-même à cette différence près que (comme on l'a vu également) une fois les actions en question engagées, elles ne supposent et ne supportent plus aucune forme de *repentir* (mais d'*adaptation* au contexte en mouvement, ce qui est différent). Il y a bien sûr un savoir préalable (une aide à la décision, comme nous l'évoquerons dans notre chapitre consacré à la « Décision musicale » section III) qui guide et sous-tend, ici, l'établissement du plan militaire (grâce à l'expérience et la connaissance de la théorie militaire acquise dans les écoles dédiées à cette activité), et, là, l'établissement de la partition (grâce cette fois à une connaissance de l'art musical acquise partout où il a été possible de l'acquérir). Mais cette aide à la décision est *préalable* au plan et à la partition qui, du coup, sont-elles mêmes des prises de décisions à part entière. Cependant comme nous avons commencé à l'entrevoir la nature « systémique » et « adaptative »[15] des pensées-actions débouchent sur un réajustement permanent des données de base (plan et partition) quand arrive le temps de l'*exécution*.

Il existe une citation de Napoléon très célèbre sur ce sujet : *« L'art de la guerre est un art simple et tout d'exécution. Tout y est bon sens, rien n'y est idéologie ».* Cette affirmation est une parfaite illustration, dans le cadre de l'art militaire, de ce qu'est l'action de « penser-en-musique » dans celui de l'art musical. Il faut prendre ici au sérieux tous les mots qui composent ces deux phrases. Quand, par exemple, Napoléon (peu connu pour son humilité) évoque l'art de la guerre en le qualifiant de « simple » il faut envisager (même si notre interprétation est peut-être ici un peu tendancieuse) que le mot « simple » puisse viser ici le contraire de « double » ou de « multiple » : l'art militaire est un art unilatéral, qui vient « en une fois » et où pensée et action avancent de concert. Quant au fait qu'il soit « tout d'exécution », nous ne saurions être plus proches des considérations qui vont être celles de cette thèse à commencer par son introduction, ou nous affirmerons que l'art musical réside également tout entier dans l'exécution (nous commencerons d'ailleurs, dans les premières pages de notre travail, par fonder le fait qu'il y a pas d'œuvres musicales non exécutées). Pour terminer, la remarque selon laquelle l'art militaire est « de bon sens » et non d'idéologie doit être rapprochée de l'idée que cet art, comme l'art musical et la pensée qui le sous-tend, n'est en rien une réflexion à caractère spéculatif mais, au contraire, une activité de pensée basée sur une pratique et un savoir-faire qui en permet le fonctionnement.

[15] Il existe au passage des notions intitulées « *adaptative thinking* » dans le cadre de l'enseignement militaire, qui enseignent à un soldat comment continuer à penser et à agir même quand il est confronté à des évènements non anticipés dans le cadre du plan. Cf « Adaptative thinking, deliberate practice and complexity » sur Internet.

« Penser-en-musique » comme paradigme de la « pensée-action»

Il est important d'insister à nouveau sur le fait que les « pensées-actions » en général, et la « pensée-en-musique » en particulier, ne sont pas des pensées « sur » quelque-chose (et même pas sur l'action elle-même) elles *sont* ces actions elles-mêmes (mais avec une manière d'*être* qui devra être précisée tout au long de cette thèse, car les choses ne sont évidemment pas si simples). C'est la raison pour laquelle nous distinguons les penseurs qui pensent *sur* la musique (qui peuvent être quelquefois des musiciens eux-mêmes, comme Pierre Boulez par exemple, mais sont le plus souvent ce que nous appellerons des « commentateurs ») et les musiciens qui eux « pensent-*en*-musique » : nous nous intéresseront plus particulièrement au second groupe puisque tout musicien qui exerce correctement son métier « *pense en musique* » (du musicien de bal au compositeur émargeant à l'Ircam). Il existe cependant une catégorie de musiciens qui pensent beaucoup *sur* la musique mais ne pensent pas (ou plus) *en* musique. Les exemples abondent sur ce point, non seulement dans le cadre de la musique contemporaine, mais aussi, de manière plus surprenante, dans celui des discussions « savantes » sur la musique jazz. Nous mettrons donc ces musiciens de côté car la question pourrait se poser à leur propos de savoir s'ils ne perdent pas du coup leur statut de musicien à part entière. Comme nous aurons l'occasion de le redire dans notre travail de thèse, certains musiciens réfléchissent trop et ne pensent pas assez…

Les pensées en action ne sont donc pas des pensées *sur* mais des pensée *en*. Certains critères permettent néanmoins de sous-grouper certaines de ces pensées en action. Ainsi « penser-en-musique » est à la fois une pensée liée à l'action et qui s'exerce dans la cadre de celle-ci, mais c'est aussi une pensée de type stratégique. En revanche, et pour reprendre les exemples que nous citions plus haut, la pensée en sport est une pensée qui s'exerce dans l'action mais elle n'est pas (du moins pas principalement) une pensée de type stratégique. En retour la pensée militaire est à la fois de type stratégique quand elle élabore des plans (et des stratégies de combat) mais également quand elle est mise en œuvre au cœur de l'action.

Cependant, même si la pensée militaire (ou dans certaines circonstances, le tribun qui harangue les foules et saisit au passage l'occasion de retourner l'auditoire à son profit[16]) restent très proches de ce que nous appelons « penser-en-musique », les « pensées-actions » qui s'en rapprochent le plus seront à trouver dans les arts (mais peut-être pas tous…) : la danse surement, la photographie également, les arts plastiques et le cinéma probablement mais avec quelques

[16] La « pensée politique » est souvent, elle aussi, une « pensée-action »

nuances etc…Toutes ces formes de pensée étant en effet à la fois stratégiques, adaptatives et *créatrices*, elles développent à la fois une planification *et* une performance qui l'exécute (en s'adaptant aux moindres modifications du contexte) tout en maintenant *dans l'ensemble du processus* la présence d'une pensée spécifique qui s'exerce dans l'idiome considéré.

Voilà donc ce qui pouvait être dit, dans le cadre de cette introduction, sur ces « pensées-actions » auxquelles la « pensée en musique » se rattache. Passons maintenant au deuxième thème de cette « Ouverture », celui qui concerne le « *point de vue de la réception* ». En effet, la possibilité qui nous est offerte - du moins le croyons-nous – d'échafauder cette thèse uniquement à partir de ce que nous appelons la sphère de production de la musique demande à être solidement validée dans les premières pages de notre travail, sous peine que l'édifice lui-même, privé d'une de ses fondations principales, ne vienne à s'écrouler.

Le « Point de vue » de la production

Dans sa « *Généalogie de la morale* » Nietzsche évoque l'esthétique perçue du point de vue de l'artiste[17] et l'affirme comme étant supérieure à toutes les conceptions de l'esthétique produites par les philosophes qui l'ont précédé, Kant en particulier. En d'autres termes, Nietzsche reproche à ces philosophes de n'avoir fondé leur approche que sur la réception de l'œuvre d'art alors que, de son point de vue, il conviendrait, dans le cadre d'une recherche esthétique sérieuse, de prendre appui sur la production de l'œuvre (ou sur « *l'expérience de l'artiste* ») plutôt que sur la réception de celle-ci.

Sous quelles conditions, toutefois, peut-on s'affirmer être tenant du pôle production plutôt que de celui dit de la réception ? Et quels seraient, le cas échéant, les avantages d'une telle perspective ? Ne pourrait-on pas dire qu'une telle affirmation ne fait qu'inverser les places mais ne modifie en rien la nature des objets déplacés? En d'autres mots, n'y a-t-il pas dans cette approche un simple renversement dans lequel une « esthétique de la production » viendrait prendre la place d'une « esthétique de la réception » mais où l'essentiel des notions liées à l'« Esthétique » viendrait à être conservées ?

Qu'est-ce donc au juste, dans ce contexte, que se réclamer du « *point de vue de la production* » et quels en sont les avantages supposés? Voici les points que nous allons maintenant examiner.

Pourquoi s'en réclamer ?

Il est en effet possible de considérer de manière critique l'affirmation de Nietzsche au sujet de l'esthétique de la production et se demander, à juste titre, s'il ne s'agit pas d'un simple retournement des termes d'une même dyade, en laissant du coup le fonctionnement inchangé. Le seul fait de s'en tenir à ce retournement volontaire ne suffirait donc pas et déplace simplement l'attention du récepteur au producteur, mais tout en gardant toujours le point de vue

---

[17] Friedrich Nietzsche : *Généalogie de la morale*. Section 3 § 6 Editions Bouquins p 842 : *« Je veux seulement souligner ici que Kant, comme tous les philosophes, au lieu de viser le problème esthétique en se fondant sur l'expérience de l'artiste (du créateur) n'a médité sur l'art et le beau qu'en partant du spectateur et insensiblement a introduit le « spectateur » dans le concept du « beau ».*

de la réception. Qu'est qui peut donc nous autoriser à nous réclamer, malgré tout, d'une telle « perspective » ?

Tout d'abord, doit-on considérer qu'une expérience artistique personnelle est nécessaire à celui qui s'aventure dans une telle recherche esthétique? Nietzsche parle de se fonder « *sur l'expérience de l'artiste* ». Une telle position peut paraître limitative : en effet, peu nombreux sont les philosophes spécialistes de l'art qui ont, par eux-mêmes, une réelle expérience de la création musicale (ou de la création artistique tout court) que ce soit par le biais d'une activité d'interprète ou de compositeur. Nietzsche était l'un de ces philosophes musiciens (dont la musique ne nous est parvenue que fragmentairement[18]) et qui pouvait donc, sous cet angle, prétendre se réclamer de l'expérience de l'artiste. Mais il paraît difficile (quoique tentant !) de limiter l'approche de la « philosophie de la musique » aux seuls philosophes ayant acquis, d'une façon ou d'une autre, une expérience de première main de la création en musique. Aussi devons-nous, tout en nous situant toujours dans la sphère de la production musicale, élargir l'assiette de cette recherche à l'analyse du corpus de textes, journaux et carnets d'esquisses des compositeurs, qui forme un réservoir de données immense et extrêmement utile pour tout philosophe se réclamant du « *point de vue de la production* ». Le tout étant (et ceci ne constitue pas une simple remarque en marge) de distinguer de manière très précise ce qui, dans les textes écrits par les compositeurs, ressort d'une réelle pratique compositionnelle, de ce qui est souvent une manière d'« intellectualiser » encore un peu plus le phénomène musical pour obtenir son « ticket d'entrée » dans le cénacle fermé des philosophes « penseurs » de l'art.

Qu'apporte-t-il ?

Doit-on considérer que le « point de vue de l'artiste », tel que Nietzsche l'évoque, pourrait nous amener à une perception plus aiguisée de l'esthétique (et de l'œuvre) musicale? Sur ce point non plus, la réponse ne peut être affirmative : le point de vue du producteur n'a pas

[18] Il existe des enregistrements des œuvres de Nietzsche, réalisés par de très bons musiciens contemporains qui permettent de se faire une idée de la qualité de sa musique. Toutefois, il semble que les avis divergent beaucoup sur l'évaluation de celle-ci, puisqu'on trouve pêle-mêle des allusions aux éclairs de génie du maître mais aussi à sa musicalité la plus lamentable ! On notera que, malgré tout, les commentateurs s'accordent à dire que Nietzsche était un excellent pianiste et surtout un excellent improvisateur, ce qui n'est déjà pas si mal !…

vocation à nous offrir une vision plus « vraie » ou plus « authentique » que celui dit de la réception[19].

Peut-être peut-on espérer que le véritable acquit potentiel de cette « *perspective* » (pour parler en termes nietzschéens) de la production soit de rendre inutile l'identification de l'œuvre musicale au sens d'un objet dont il faudrait définir l'essence (ce dont l'approche par le biais de la réception ne permet pas de se passer). Si tel est le cas, on peut facilement comprendre qu'une esthétique pouvant se passer de la définition de ce que l'œuvre musicale « *est* » peut constituer un véritable avantage pour la recherche en philosophie de l'art. Cependant l'avantage le plus prégnant de cette « perspective de la production » serait bien plutôt de pouvoir fonctionner comme un laboratoire dans lequel nous pourrions observer, *in vivo* et en action, la « pensée-en-musique » que nous cherchons à décrire, avant même que l'œuvre finale ne l'ait définitivement figée. Mais n'allons pas trop vite en besogne… Tentons tout d'abord d'approfondir un peu mieux cette « esthétique de la production » ce qui nous amènera à faire ensuite retour vers la question (supposée) de l'identité de l'œuvre musicale et de son éventuelle nécessité dans un questionnement de nature esthétique (et dans la perspective qui est la nôtre)

«Pour une esthétique de la production » ?

Il nous faut anticiper tout d'abord sur un éventuel contresens qui pourrait apparaître à ce stade de notre réflexion. L'idée d'un « *point de vue de la production* » ne saurait s'affirmer contre et aux dépens de ce que nous connaissons sous le nom d' «*Esthétique de la réception* », soit l'Ecole de Constance et le livre éponyme de H.R. JAUSS[20]. Cette école présente justement l'intérêt de thématiser la « perspective » à partir de laquelle elle pense l'œuvre et, sous cet angle, paraît complémentaire, et non pas exclusive, d'une approche fondée sur la production.

Ne doit-on pas en effet considérer cependant que l'attitude du compositeur devant sa musique « en gestation » est une forme d'attitude réceptive et que, de ce fait, elle ressort tout autant de l'esthétique de la réception ? Une réponse favorable à cette question enlèverait bien entendu une partie de la raison d'être du projet-même d'une esthétique du point de vue de la production. Il faut donc apporter tout le soin nécessaire à l'analyse de cette question avant d'y répondre.

---

[19] Et ce n'est pas le simple fait de parler d' « *Esthétique du producteur* » ce qui, en français, peut rapidement évoquer un sympathique vigneron nous faisant goûter les vins de sa cave « *du producteur au consommateur* », qui peut suffire à renverser les choses…

[20] H.R. Jauss : *Pour une esthétique de la réception* Coll TEL ed Gallimard.

Tout d'abord il faut considérer que répondre à cette dernière question par la négative (sans aller plus avant dans son analyse) en nous basant simplement sur le fait qu'il paraît «naturel » de séparer la réception d'une œuvre finie et « objectivée » de celle d'une forme créative et « active » d'esthétique liée à l'œuvre en train de se faire, reviendrait à faire bien peu de cas de tout le travail argumentatif mis en œuvre par les théoriciens de l'esthétique de la réception. Ceux-ci ont parfaitement montré (et c'est en cela que le problème est plus compliqué qu'il n'y paraît) qu'il n'existe pas de modèle mettant en scène d'un côté une œuvre d'art et de l'autre un spectateur passif (disons un lecteur, dans la mesure où à notre connaissance, le travail de ces auteurs concernait pour l'essentiel la littérature) mais, qu'au contraire, la lecture est un agent actif qui apporte un élément éminemment « créatif » dans la réception de l'œuvre littéraire.

Jauss lui-même a envisagé que l'esthétique de la réception puisse être liée à une appréhension plus étendue englobant ces trois « moments » intimement liés que sont la production, la communication et la réception. Il évoque en effet l'idée de « *…développer le projet d'une histoire de l'art qui intègre les trois activité esthétiques de la production, de la communication et de la réception.* » Le point important ici est peut-être moins la juxtaposition des mots « production, communication et réception » juxtaposition qui, somme toute, est devenue assez classique, mais plutôt la qualification de ces trois pôles comme étant tous des « activités esthétiques » à part entière. Ceci va particulièrement nous intéresser ici, dans la mesure où notre propre approche inclut elle aussi, et à la fois, une vision de la communication de la musique comme activité créatrice[21]et une approche de l'esthétique spécifique au point de vue de la production. Cette dernière restant globalement à construire, il reste d'autant plus important de commencer à repérer les points d'ancrage possible (et aussi les différences) de cette esthétique de la production avec celle de la réception. Commençons par le problème, central, de *l'évaluation esthétique* et plus particulièrement de cette évaluation fonctionnant dans le seul cadre de la production musicale.

Les deux niveaux d'évaluation

Le problème se pose de la manière suivante : comment pouvons-nous appréhender cette notion d'évaluation sans faire appel à des notions extérieures au strict domaine de la production de l'œuvre? Essayons, en guise d'entrée en matière, de nous interroger sur la manière dont la

[21] cf le chapitre « Diffuser »

plupart des groupes de rock construisent leurs musiques, dans leurs studios de répétition ou d'enregistrement. Dans le cadre de notre questionnement, évoquer le travail créatif d'un groupe de rock présente l'intérêt d'éviter, autant que faire se peut, un certain nombre de clichés liés à la création artistique (en particulier tous ceux que la philosophie allemande du dix-neuvième siècle a contribué à imposer à la musique « classique » et, par un glissement analogique suspect, à toutes les formes de musique). Nous revenons ici sur le « parquet des vaches » de la création musicale si l'on peut s'exprimer ainsi, et, comme souvent, la musique populaire permet d'observer dans son fonctionnement des mécanismes qui sont également à l'œuvre dans des registres musicaux plus sophistiqués, mais que leur sophistication, justement, ne permet plus d'apercevoir.

Un élément ressort immédiatement dans le relevé que l'on peut faire de l'écoute créative d'un groupe de musiciens en studio : les choses se font progressivement, pas à pas, à travers des écoutes collectives plus ou moins contradictoires, des avancées, des retours en arrière etc… dans une esthétique que l'on pourrait qualifier de « *step by step* » (cette expression est beaucoup utilisée par les musiciens dans le cadre de leur travail en studio). A chaque pas, une évaluation collective est établie durant laquelle personne ne dit : « *c'est beau* » ou « *c'est laid* », mais plutôt : « *il manque un riff de guitare ici, la basse est mixée trop en avant là, la voix manque de réverbération*»[22]… C'est cette forme spécifique d'évaluation qu'il nous faut maintenant tenter d'approfondir.

En observant plus finement le comportement de ces musiciens (mais aussi de l'ingénieur du son, voire de leur producteur qui interviennent de manière active dans la constitution de l'œuvre en studio) nous voyions apparaître deux niveaux distincts d'évaluation.

a)Le premier de ces niveaux est en lien avec les « canons artistiques » généralement admis dans le cercle social d'appréciation de cette musique, c'est-à-dire le groupe d'appréciation des amateurs de ce style musical en particulier et plus précisément dans le cas qui nous occupe les différents musiciens d'un même groupe musical qui savent quel style de musique il vont composer, et qui ont une connaissance extrêmement précise du style en question. Il est important de rappeler ici que ces cercles d'appréciation de la musique rock sont infiniment plus nombreux et restreints en taille que ce que l'on pourrait croire à première vue.

---

[22] Un lien pourrait être fait ici avec ce que dit Wittgenstein dans les *Leçons et conversation*s (ed Idées Gallimard) à propos du tailleur qui n'émet pas de jugement esthétique ayant un rapport avec la beauté ou la laideur mais dit simplement : la manche est trop longue ou il faut raccourcir la veste de ce costume… Il faut faire particulièrement crédit à Wittgenstein sur ce point, car sa formation et sa sensibilité musicales très achevées l'ont amené à appréhender la musique selon une approche que la plupart des musiciens peuvent admettre comme extrêmement perspicace.

En effet seule une personne qui ne connaît pas le rock (mais la démonstration serait la même pour le jazz) peut penser qu'il y a seulement une musique rock avec des critères précis et fédérateurs auxquels il y aurait lieu de se référer à la fois pour l'apprécier et pour la créer. En réalité, à l'intérieur de cette grande entité un peu fourre-tout que l'on nomme rock, il existe une quantité innombrable de sous-catégories et ce sont elles qui forment les groupes d'appréciation auxquels nous faisons allusion (les amateurs de ces styles savent qu'il y a des années lumières entre le rock « garage » et le rock « métal » par exemple)

La première réaction que l'on peut donc noter chez les musiciens qui travaillent sur une composition en studio c'est cette référence à des critères très précis qui sont ceux du style de référence[23]. Les musiciens expriment souvent par analogie ce à quoi leur fait penser un trait musical : mais on notera qu'il ne s'agit pas de références à des canons couvrant toute l'étendue du rock. Le fait que cela « sonne rock » étant acquis, les musiciens diront plutôt, par exemple, que tel riff de guitare rappelle celui de tel groupe dans tel disque. Et d'une certaine manière on peut constater que cette écoute de groupe *socialise* d'emblée ce premier niveau du processus évaluatif. L'attitude du groupe sur ce point est une parfaite vitrine de ce qui se pratique d'une manière générale au niveau de ce premier stade d'évaluation : que le compositeur soit seul, qu'ils soient plusieurs, ce premier niveau reste identique[24]. Ce niveau consiste uniquement en une préparation du terrain sur lequel les décisions artistiques majeures (et novatrices) vont pouvoir se mettre en œuvre. En fonctionnant seul, c'est à dire sans le deuxième niveau d'évaluation, ce niveau ne débouche sur rien de nouveau musicalement, il représente le monde quotidien des compositeurs de « *muzak* » (comment faire sonner un nouveau « produit » exactement comme ce qui existe déjà et qui a marché) Nous verrons à la fin de cette partie en quoi il est pourtant absolument nécessaire à l'émergence de toute création musicale.

b)Le premier niveau étant donc seulement évaluatif et non pas créatif[25] (au sens où il est incapable de fournir les éléments qui vont permettre de mettre en œuvre une suite de décisions artistiques originale) un *deuxième niveau* se met en place qui, lui, ne compare pas l'objet musical proposé avec les canons en usage et ce qui est accepté ou non dans le cercle

[23] Style que, encore une fois, ils connaissent très bien. On passe très souvent à côté de cette dimension cognitive (et pédagogique) présente dans le rock et dans toutes les musique assimilées. Souvent expédié en deux lignes par des auteurs qui ne le connaissent pas, le rock est la plupart du temps victime de ce qu'on pourrait appeler le symptôme du chinois vu par des occidentaux : tous pareils parce que « tous jaunes »… !

[24] On ne soulignera jamais assez le rôle extrêmement moteur de l' « esthétique de groupe » dans la musique rock (cf l'excellente intervention de Keith Richards sur ce point dans S*hine a light* le film de Martin Scorsese consacré aux Rolling Stones)

[25] Le deuxième niveau est évaluatif *et* créatif.

d'appréciation de la musique en question. Ce deuxième niveau dont les racines sont beaucoup plus mystérieuses forme un flux ininterrompu qui fait enchaîner les décisions les unes après les autres. Touchant à la créativité la plus profonde, il met paradoxalement en avant des éléments très concrets et dénués de tout jugement esthétique transcendant. Avec ce niveau nous sommes « dans » la musique, totalement immergé à l'intérieur. Ce qui se dégage de ce niveau est l'extrême vigilance qu'il nécessite pour rester à tout moment en phase avec le contexte musical de l'œuvre en train de se faire. La distinction entre composition, interprétation, improvisation vient à se dissoudre ici presque complètement : nous sommes en présence d'une sorte de point de réunion des forces où toute la « réalité » de la musique vient à se nouer.

Bien sûr il est difficile d'imaginer un fonctionnement lui-même lié à des critères immanents et qui ne dépendraient donc pas de normes extérieures qui les valideraient. Le problème est sans doute mal posé quand on l'exprime sous cette forme. Il serait valide (et la réponse ne ferait aucun doute) si les questionnements artistiques qui fondent ce flux d'évaluations immanentes se mettaient en œuvre à l'occasion d'interrogations universelles (« *ce trait que je viens d'écrire à la suite des autres est-il « intéressant », « moderne », « beau » etc… ?* ») [26] Si c'étaient ces normes qui étaient questionnées et convoquées pour revenir ensuite au trait visé, alors il est bien certain que nous ne pourrions pas parler d'*esthétique immanente*. Mais, en réalité, dans le cadre des pratiques musiciennes, un musicien ne se pose pas ce genre de questions, du moins pas pendant le laps de temps dans lequel il exerce son activité créative. Il se demandera toujours à propos du trait qu'il vient d'écrire[27] s'il est dans l'esprit de celui qui précède, s'il n'opère pas un virage mal venu vers un autre « *mood* » musical, s'il « ouvre » vers autre chose, comment il fonctionne par rapport au thème principal etc…

Afin de conclure cette première tentative d'appréhension de l'évaluation en mode de « production musicale », nous pourrions dire que le premier niveau d'évaluation fait encore appel à des éléments extrinsèques à l'œuvre en train de se faire, alors que le second, lui, est entièrement immanent et comme entièrement centré sur lui-même. En d'autres mots, le premier

---

[26] Bien entendu il pourrait nous être objecté que ce genre de formule de ne fait que repousser le problème un peu plus loin : il y a bien un moment où il faut savoir si une décision musicale que l'on a à prendre (ou que l'on vient de prendre) est une « bonne » ou une « mauvaise » décision. La seule réponse que l'on peut apporter ici est que la question du « bon » ou du « mauvais » ne se pose pas dans ce cadre, même si, bien évidemment, chaque trait musical que chaque musicien ajoute au corpus précédent de l'œuvre en train de se faire est ajouté dans l'idée qu'il s'agit d'une « bonne » décision. Toutefois il apparaît la plupart du temps que les « bonnes » décisions du moment sont très souvent les « mauvaises » à l'arrivée (c'est-à-dire du point de vue de l'œuvre achevée et socialisée, ce qui n'est pas notre point de vue ici). Tous ces points délicats font l'objet d'un traitement progressif tout au long de cette thèse (cf en particulier la IIIème section et le chapitre « *décision musicale* »)

[27] Ou qu'il vient de rajouter sur son séquenceur informatique, ou qu'il vient d'improviser. Toutes ces actions ici se valent car elles sont portées pas la même esthétique immanente.

niveau ressortit encore d'une esthétique de la réception tout en ayant déjà un pied de l'autre « côté du miroir » créatif, tandis que le deuxième niveau est lui entièrement immergé dans la sphère de la production. Nous noterons d'autre part que *la présence concomitante* des deux niveaux est nécessaire : le premier continue à fonctionner tandis que le second s'installe. On pourrait en effet se demander pourquoi seul le deuxième niveau, qui est le seul véritablement créatif, ne suffirait pas, alors que le premier fonctionne plutôt « négativement » comme une préparation évaluative et une « reconnaissance » du terrain ainsi qu'un élagage des branches « hors sujet ». Il nous paraît, mais ceci sera approfondi dans la suite de cette thèse, que la présence de ces deux niveaux est au contraire essentielle car, si le deuxième niveau est certes irremplaçable quant au développement créatif de l'œuvre, il procède en séparant l'œuvre de tout ce qui est extérieur à elle. Une véritable « invention» en musique est une activité qui est *à la fois* liée à la coupure momentanée (pendant la phase créative) de tous les canaux qui relient l'œuvre au monde tout en se situant, paradoxalement, dans une relation contextuelle et « systémique » (telle que nous la définirons dans la section III) avec les conditions dans lesquelles elle naît. Ainsi, ce deuxième niveau quand il fonctionne seul produit des œuvres « inaudibles » car ne possédant aucun des réquisits qui en permettent l'appréciation sociale (certaines musiques liées à la musique dite « contemporaine » se rattachent à cette hypertrophie du niveau deux, mais aussi, et souvent, des œuvres ou improvisations de jazz, voire même certaines démarches rock trop « personnelles » qui du coup n'éveillent aucun écho parmi un public potentiel)

Esthétique immanente et « œuvre musicale »

Nous allons tenter de montrer maintenant de quelle manière l'esthétique de la production, si elle ne permet pas de faire l'économie de l'évaluation, nous autorise par contre à se passer du concept d'œuvre d'art (et d'œuvre musicale, pour le domaine qui nous occupe). Pour reprendre nos exemples tirés du travail créatif en studio, nous constatons que ce qui est écouté (et évalué) à ce stade n'est pas une œuvre, mais une sorte d'objet encore malléable, pouvant évoluer dans beaucoup de directions (mais pas dans *toutes)*[28]. L'évaluation que les musiciens mettent en œuvre ici, dans ce second niveau pour se référer à la distinction faite au paragraphe précédent, a la caractéristique d'être en quelque sorte « flottante » tout en

[28] Il s'agira dans notre vocabulaire, d'un *objet musical* qui précède, dans certaines conditions, l'œuvre musicale (dont l'acte de naissance est social). Voir le chapitre « Réaliser » sur ce sujet précis.

mobilisant une attention extrême, une attention encore plus aiguisée que celle qui sera déployée lors de l'écoute « mélomane » ou « analytique ».

Résumons-nous. Dans le creuset de l'œuvre musicale en train de se faire (encore une fois, pour bien saisir ce point, il faut essayer de sortir du « paradigme beethovénien » de la création musicale, et penser par exemple à l'improvisation jazz ou à des formes de créations musicales plus ouvertes) la référence à l'œuvre comme but à atteindre, ou comme référence à imiter, est en quelque sorte gommée. Nous n'affirmons pas en posant cela que les musiciens ne veuillent pas *faire œuvre*. Simplement le processus d'évaluation qui est en fonction dans la production de l'œuvre, ce flux ininterrompu de prises de décisions musicales ayant force d'évaluation, et qui nous autorise à parler d' « esthétique de la production », ne nécessite pas qu'on se réfère à la notion d'œuvre musicale. Ce point est essentiel, à notre sens, dans la mesure où il nous permet peut-être de sauter hors de l'éternel « cercle vicieux » toujours présent dans les recherches ayant la nature de l'œuvre d'art en ligne de mire. Comment parler en effet de l'œuvre d'art si nous ne construisons pas préalablement une solide définition de l'art à laquelle s'accrocher ? Mais du coup comment peut-on aboutir à une définition du mot « art » sans passer par la connaissance de ce qu'est une « œuvre » d'art ?

Cette prise en charge de l'esthétique immanente de l'œuvre en train de se faire (on pourrait presque dire de l' « immanence du critère artistique ») est alors assumée par ce que nous nommons « penser-en-musique ». Lorsque qu'un musicien (ou un groupe de musiciens) pense-en-musique, dans l'attention soutenue et la concentration qui est propre à ce mode de pensée –à la fois intériorisée mais paradoxalement en lien direct et intense avec la moindre modification du contexte musical dans lequel l'œuvre se construit- il court-circuite les allers-retours incessants que l'on imagine nécessaires entre les canons esthétiques transcendants et la pratique immanente. La pratique musicienne compétente *est à la fois* productrice et évaluatrice, dans un même mouvement qui reste, lui, totalement immanent.

Libérés (peut-être ![29]) de la contrainte circulaire liée à la nécessité d'une définition de l'œuvre musicale grâce à l'esthétique de la production, il nous reste désormais à essayer de rentrer de plein pied dans la réalité de l'œuvre en train de se faire. Ce sera chose faite avec notre dernière partie le « faire musical ».

[29] Nous aurons bien sûr à revenir sur la question de l'œuvre musicale, mais dans une démarche spécifique qui, on l'a déjà exprimé au début de ce chapitre, correspondra à une vision de l'œuvre « *vue de dos* » (cf en particulier le chapitre « Réaliser » dans la section « Présentation des thèmes ».)

Le « Faire musical »

Voici maintenant le moment d'entrer un peu plus dans le détail de la pratique musicale (comme nous l'annoncions dans les premières lignes de cette « Ouverture ») sans toutefois quitter notre poste d'observation philosophique spécifique dont le profil commence à maintenant se dessiner. La question sera donc maintenant pour nous, et pour paraphraser l'affirmation de Nelson Goodman à propos de l'art, de savoir ce que la « pensée-en-musique » *fait*, plutôt que de savoir ce qu'elle *est*[30]. Commençons donc avec une notion importante qui nous amène presque directement dans la « musique en train de se faire » : « *l'idée en musique* ».

Qu'est-ce qu'avoir une « idée en musique » ?

Le titre de ce paragraphe fait référence directement à une conférence donnée par Gilles Deleuze le 17 mai 1987 à la FEMIS de Paris[31], conférence intitulée « *Qu'est-ce que l'acte de création ?* ». Dans ce texte Deleuze fait allusion à plusieurs reprises à la question de l' « *idée en…* » : qu'est-ce que c'est qu'avoir une « *idée en cinéma* », est-ce la même chose que d'avoir une idée en peinture ou en musique par exemple ?

Voici ce que dit Deleuze à ce sujet (dans le langage sans fioritures qui était le sien dans les dernières années de vie) :

> *« Avoir une idée, ce n'est pas quelque chose de général, on n'a pas une idée en général (…) Je veux dire qu'une idée, c'est tantôt une idée en peinture, tantôt une idée en roman, tantôt une idée en philosophie, tantôt une idée en science. Et c'est évidemment par le même qui peut avoir tout ça. »*

Deleuze revient sur le sujet quelques lignes après : l'idée en art est inséparable de son mode d'expression. C'est la raison pour laquelle, selon lui, le processus qui génère le

[30] La référence est tirée de Nelson Goodman *l'Art en théorie et en action* ed de L'Eclat.
[31] Ref Internet « *Qu'est-ce que l'acte de création ?* » sur le site « Le peuple qui manque ». Texte repris (et réarrangé) dans *Deux régimes de fous* » ed de Minuit, p 291 et suivantes.

phénomène de l'adaptation (par exemple d'un roman en film)[32] n'est pas une chose aussi simple qu'on l'imagine quelquefois. Prenant l'exemple de Kurosawa (et des Sept Samouraïs) et le rapport que les personnages de ce film entretiennent avec ceux de Dostoïevski (particulière ceux de l'Idiot), Deleuze montre que lorsqu' un cinéaste a le souhait d'adapter un roman, c'est, nous dit-il, parce que ses « idées en cinéma » viennent résonner avec les « idées en roman » contenues dans l'ouvrage littéraire et qu'on ne *transpose* pas directement une idée en roman dans une idée en cinéma.

Preuve de son attachement à cette problématique, Deleuze reprend ce thème dans un autre « article-entretien » consacré au cinéma[33], article dont nous donnons ici quelques extraits :

> « *Il y a des rencontres entre le cinéma et les autres arts, ils peuvent arriver à des pensées semblables. Mais ce n'est jamais parce qu'il y aurait une pensée abstraite indifférente à ses moyens d'expression. C'est parce que les images et les moyens d'expression peuvent créer une pensée qui se répète ou se reprend d'un art à l'autre, chaque fois autonome et complète.* » (…) « *Kurosawa n'adapte pas Dostoïevski, mais son art des images-mouvements et ses moyens propres l'amènent à une pensée qui a existé une fois dans l'art de descriptions verbales de Dostoïevski. Qu'il adapte ou non Dostoïevski devient très secondaire.* »[34]

> « *D'un art à l'autre la nature des Idées varie et est inséparable des techniques : couleurs et lignes pour la peinture, sons pour la musique, descriptions verbales pour le roman, images-mouvements pour le cinéma, etc… Et dans chaque cas, les pensées ne sont pas séparables des images, elles sont complètement immanentes aux images. » (…) « Dégager des idées cinématographiques c'est donc extraire des pensées sans les abstraire, les saisir dans leur rapport intérieur avec les images-mouvements. (…) Les grands auteurs de cinéma sont des penseurs, en ce sens, autant que les peintres, les musiciens, les romanciers ou les philosophes (la philosophie n'a aucun privilège)* ».[35]

On ne peut mieux dire que la question de « *l'idée en* » est centrale pour quiconque s'intéresse à l'art et, encore plus, pour celui ou ceux qui imaginent qu'une forme de pensée

---

[32] Le fait que cette conférence ait été donnée devant des étudiants de la FEMIS (donc aspirant à devenir réalisateurs) n'est pas pour rien dans le choix, assez orienté cinématographiquement, des exemples.
[33] Il s'agit de *Cinéma-1, Première* toujours dans *Deux régimes de fous* op cit p 194 et suivantes.
[34] Idem p 195.
[35] Idem p 196

spécifique puisse exister dans tel ou tel de ces arts. Cette approche deleuzienne de *l'idée en art* (assez sommaire, puisque ces textes sont tardifs et que Deleuze n'est pas revenu dessus à d'autres occasions, à notre connaissance du moins) est clairement en lien avec ce que nous appréhendons comme « penser-en-musique », bien que tout l'intérêt de notre travail (si jamais il en a un.. !) consiste justement à aller au-delà de cette « idée » de départ et à construire une véritable approche philosophique centrée sur cette activité de pensée artistique dont nous faisons l'hypothèse qu'elle existe au moins dans le domaine de la pratique musicale et que nous nommons « penser-en-musique ».

Le « concept » d'« originalité »

L'originalité en art est un « concept » récent. Cette recherche relativement nouvelle[36] de l'originalité artistique à tout prix gagnerait à être mise en relation avec notre propre approche de « penser-en-musique ». En effet, à notre avis du moins, une bonne compréhension de ce qu'est réellement l'action de penser-en-musique pourrait nous permettre au moins de comprendre cette soif inextinguible de « nouveauté originale », et au mieux de s'en passer. Un texte de Glenn Gould, un musicien « penseur » que nous croiserons de nombreuses fois au cours de cette thèse, va nous y aider, dans des termes qui, comme d'habitude avec cet auteur, sont toujours volontairement polémiques. Voici le premier extrait :

> « *Aucune époque n'a insisté autant sur le besoin de cet attribut hautement improbable qu'est l'originalité car, contrairement aux cultures de l'antiquité, nous repoussons la conception de l'histoire envisagée comme une ondulation constante d'évènements passés. Nous répugnons à l'idée d'une répétition historique -d'une réaffirmation, d'un lien fondamental avec le divin- qui doive être préservée par une homogénéité culturelle* ».

Quelques lignes plus loin, voici un autre extrait très important pour la conception « gouldienne » de la créativité :

[36] Deux siècles tout au plus avec une accélération progressive dans les dernières cinquante années.

«Nous érigeons donc une culture qui exalte ce concept d'originalité, sans nous apercevoir qu'il occupe une position aussi éloignée de la réalité du processus créateur que, à sa manière exactement inverse, le concept de contrefaçon. Le terme même d'originalité est dépourvu de sens pour l'artiste créateur »[37].

De même, comme l'affirme Gould, il est paradoxalement peu probable qu'un artiste réellement original au sens le plus fort du terme apparaisse dans une civilisation ou une société dans laquelle le développement culturel est le plus abouti. Cette thèse, contre-intuitive à première vue, est à néanmoins très intéressante : elle pointe la quasi impossibilité de produire une réelle œuvre originale dans un contexte où, paradoxalement, la créativité est à son sommet. En d'autres mots, plus « ça crée », moins on cherchera à « faire original », puisque la question ne sera plus, pour ces artistes, de tomber dans l'originalité à tout prix (on pourrait penser à l'Art Florentin à son sommet comme exemplification de ce point de vue).

Puis, p 292 : « *L'originalité, prise au vrai sens du terme, est par conséquent aussi éloignée que la contrefaçon du ressort dynamique qui se trouve au cœur du processus créateur* ». Quels sont donc les attributs de ce processus créateur ? Gould nous répond aussitôt : « *ils ne sont rien d'autre qu'un ré-ordonnancement, qu'une redistribution d'une combinaison de détails qui n'ont pas été préalablement présentés ensemble dans le même contexte* ». On entend déjà les cris d'horreur lancés par la critique d'art contemporaine : comment ? La « Création avec un grand *C* », l' « Art avec un grand *A* » ne seraient qu'une redistribution éternelle du même, les même cartes rebattues à l'infini ; pas de progrès, pas de linéarité progressive et du développement artistique, de problèmes posés et résolus, pas d'originalité, d'histoire du matériau et du « vocabulaire », rien qu'un re-mixage éternel du même, quelle décevant retour à l'obscurantisme médiéval !...

Ainsi, selon Gould, le concept d'originalité serait le pendant, à l'autre extrémité, de celui de contrefaçon ; mais la création, elle, ne prend racine sur aucun de ces deux pôles stériles. C'est entre deux autres points, ou plutôt grâce à la superposition de deux autres points, que la création artistique se met en œuvre : ces deux points sont « l'*invention* » et « l'*imitation* », deux concepts qui résument à eux seuls la vision fort originale qu'avait Gould de la création artistique.

L'*imitation*, ce premier pôle de la dyade gouldienne, ne débouche aucunement, selon Gould, sur une standardisation de la création artistique d'une époque ou d'un auteur. Car, la

[37] Glenn Gould ECRITS II (présenté par Bruno Monsaingeon) p 291 ed Christian Bourgois

variété statistique des ré-ordonnancements possibles interdit toute similitude entre les auteurs. D'autre part (et l'argument est à notre avis plus profond) : « *...à l'intérieur de sa propre zone de démarcation, chaque artiste possède une* <u>*perspective*</u> *qui ne peut jamais être exactement identique à celle d'aucune autre zone de démarcation, quels que soient le lien et la ressemblance qui puissent exister entre des niveaux variés de différence artistique* » (je souligne)

La notion d'*invention*, elle-aussi, constitue l'autre pôle de la dyade créative. Elle a à voir, nous dit Gould, avec le processus d'*ornementation*. Cette allusion à l'ornementation, sur laquelle Gould n'insiste finalement pas trop, est étrange. Nous attendions une vision plus vibrante, époustouflante dira-t-on, de la création et voilà que Gould nous ramène sur le terrain de l'ornementation ! C'est l'ornementation qui, nous dit-il, prend en charge le pôle invention de cette dyade. Sans doute faut-il prendre ici l'ornementation au sens le plus fort (celui des « *abbellimenti* » de la musique baroque[38] qui était l'une des périodes musicales favorites de l'auteur), et à une époque où l'ornement était encore la partie la plus subtile (la plupart du temps improvisée) des œuvres musicales. Nous reviendrons sur cette dyade gouldienne dans notre commentaire qui suit la présentation de ces extraits.

Pour finir, un autre point très intéressant apparaît p 296[39], où Gould se moque de notre volonté insatiable de rationaliser l'histoire de l'art en cherchant toujours à ce qu'une suite logique, et irréversible, unisse des évènements qui se suivent chronologiquement, démarche très louable, à condition qu'elle ne nous pousse pas à inventer une logique interne là où il n'y en a peut-être pas (« développement » progressif de l'harmonie, « décomposition» de la tonalité, « enrichissement » du vocabulaire musical etc.). Comme le décrit Gould, en poussant cette approche vers son extrême, nous pourrions finir par nous dire que « *nous serions mieux à même de faire une meilleure Passion selon Saint Matthieu ou une meilleure Neuvième symphonie, du seul fait que l'exemple de comment s'y prendre pour y parvenir et pour aller au-delà nous a déjà été fourni* ».

Revenons tout d'abord à la dyade « imitation/invention ». Nous y retrouvons quelque chose du double niveau que nous évoquions dans le cadre de l'évaluation esthétique (dans la partie précédente) : un fonctionnement en superposition d'une dimension imitative (qui permet de vérifier le positionnement de l'objet musical dans sa sphère d'appréciation) sur laquelle vient se mettre en œuvre une dimension plus spécifiquement créative et « privée » que Gould intitule

[38] Voir à ce sujet notre « Impromptu » : « *Mozart, compositeur du Miserere d'Allegri ?* » dans lequel nous abordons plus spécifiquement la question des abbellimenti.
[39] Ecrits II op cit

« invention ». Dans notre vocabulaire, et dans notre approche, ces deux niveaux sont, tous deux, liés à l'activité de « penser-en-musique ». « Penser-en-musique » étant un mode de pensée contextuel, stratégique et créatif, il permet de couvrir l'intégralité de la superposition de ces deux strates du faire musical (la suite de cette thèse permettra, nous l'espérons, de s'en convaincre).

La question de la recherche d'une rationalité téléologique dans l'histoire de la musique trouve aussi sa solution dans « penser-en-musique ». C'est justement lorsqu'on réfléchit trop et qu'on ne pense pas assez, que quelque chose comme une histoire linéaire et irréversible de la musique vient alors à être envisagée comme une évidence : mais les musiciens qui « pensent-en-musique » n'abordent jamais l'histoire de leur art de cette manière. Portés par les *propriétés adaptatives* de la pensée qu'ils mettent en œuvre, ils utilisent et recyclent en permanence les styles, les vocabulaires et l'état de la lutherie qu'ils rencontrent, tandis que leurs *propriétés créatrices*, toujours liées à la même pensée, les amènent à « composer » les forces sonores avec lesquelles ils sont en lien, que ces forces appartiennent à tel style ou tel autre[40]. Cette tendance peut être nettement observée dans les derniers développements de la musique contemporaine avec des compositeurs qui, faisant fi des oukases post-sérialistes, travaillent désormais tous azimuts, et sans *a priori*, sur *tous les matériaux* - historiquement datés ou non - qui se trouvent à leur disposition au moment où ils composent. La réponse à la supposée question de l'irréversibilité de l'histoire de la musique est donc que la vraie originalité en art ne réside pas dans le fait de s'inscrire dans une suite logique quelle qu'elle soit (et de prendre son numéro dans la queue) mais de « composer » des forces sonores de telle manière que le résultat en soit inouï au sens fort de ce terme. Sur ce point Jimi Hendrix a probablement fait mieux que Pierre Boulez[41] (même si cette remarque peut sembler insolite), en transcendant la musique et le son de son époque pour produire une œuvre musicale que personne n'avait jamais entendue, tout en visant (c'est tout l'intérêt des deux niveaux, social et créatif, dont nous parlions plus haut) à ce qu'elle reste extrêmement populaire.

---

[40] Nous verrons un peu plus loin dans cette thèse que l'activité de « penser-en-musique » qui sous-tend ce fonctionnement est *cumulative* au sens elle conserve toujours, dans son avancement, les étapes précédentes.

[41] Bien évidemment la question n'est pas ici de dire que Jimi Hendrix était meilleur (ou moins bon) musicien que Pierre Boulez mais de se placer sur le plan strict de l'originalité musicale, et de la rupture qu'elle impose, dans un style donné.

De quoi « penser-en-musique » est-il le nom ?

Voici le moment de s'interroger sur la raison d'être d'une telle recherche. « Penser-en-musique » n'est-il pas une mystification, une manière nouvelle de nommer des phénomènes ou des attitudes artistiques qui sont depuis longtemps connues sous d'autres étiquettes ? Même si tel était le cas, ceci ne nous poserait aucun problème. Le but de penser-en-musique est de découvrir de la pensée là où ne croit trouver que de la « réflexion » (pas très souvent) et de la « sensibilité » ou « émotion » (très souvent) ; et cela non pas dans le projet (qui serait prétentieux et infondé) d'introduire de la pensée où il n'y en avait pas, mais au contraire de soulever le voile qui masquait cette pensée spécifique, toujours présente, mais rendue invisible par des siècles de conception erronée du fait musical.

« Penser-en-musique » est donc le nom de la « sensibilité artistique », de l'« intuition », de l' « inspiration » des « émotions artistiques », du « talent », de la « concentration » de l'interprète, mais uniquement dans le sens où l'emploi de ces termes participe à une mystification (« organisée » par la pensée). « Penser-en-musique » représente donc l'anti-esthétique de Baumgarten… Elle n'est basée sur aucune « *science de la connaissance sensible* », ne vise à aucun résultat réutilisable dans un cadre scientifique ou autre[42], elle est pure activité et se consume totalement dans la pratique musicale à laquelle elle est associée, sans laisser aucune cendre…

L'idée d'une « mystification organisée par la pensée » aura probablement surpris notre lecteur qui se demandera, du coup, d'où nous sortons une telle information (à part d'un hypothétique complot ourdi par une association réunissant *tous* les philosophes du monde – et même de l'au-delà – et dont on pourra, à raison, se demander s'il ne repose pas finalement sur une forme aigue de paranoïa éthylique). Cependant il est important de noter qu'en souhaitant créer une *science esthétique* on croit donner beaucoup à l'Art, alors qu'on lui enlève en fait l'essentiel. On pense ainsi l'honorer en lui ouvrant les portes de l'Académie (mais en seconde, voire plutôt en troisième place, après la philosophie et les sciences) et on le rabaisse… Alors qu'il suffirait (c'est du moins notre conviction, qui est le moteur-même de ce long travail) de lui accorder enfin la spécificité de son mode de pensée, incomparable au sens fort du terme avec

[42] Cette affirmation doit toutefois être nuancée : s'il reste impossible, à notre avis du moins, de « penser *la* musique » mais seulement de « penser-en », il est toutefois envisageable de penser *à partir* de la musique (à partir de la description du fonctionnement de ce mode de pensée) Nous n'avons pas exploité cette piste dans la présente thèse mais nous pensons que cette démarche peut donner des résultats, particulièrement en ce qui concerne la musicothérapie, mais également dans d'autres domaines.

les « autres » modes de pensée : certes, « penser-en-musique » est une pensée non réflexive, non raisonnante, non spéculative -et si peu abstraite - mais si terriblement créative. Nous pourrions alors faire d'une pierre *trois* coups : d'une part, nous acquitter une bonne fois pour toutes de tous les « heideggerianismes » du monde qui surchargent l'art et lui font supporter une mission qui n'est pas la sienne, d'autre part restaurer la qualité de « penseur » à part entière des artistes (comme le texte de Deleuze nous y invite) et, enfin, mettre au rebut toutes les « catégories » anciennes et inefficaces de l'Esthétique (que les artistes n'ont jamais revendiquées) qu'elles soient, comme nous l'avons vu plus haut, « sensibilité », « intuition », ou autre « inspiration émotionnelle»…

Composer et « penser-en-musique »

L'approche particulière qui sera donnée au mot « *composer* » dans cette thèse s'enracine directement dans le double sens de ce terme : « *disposer ensemble* » mais aussi « *faire avec* » (dans le sens de composer « avec » quelque chose ou quelqu'un). Aucun de ces deux sens ne sera perçu comme plus important que l'autre : le premier visera directement la création musicale (la « composition des forces », dans notre vocabulaire) et le second maintiendra tout au long de notre travail le *bourdon*[43]de notre conception systémique et contextuelle de la pratique musicale (et de la musique en général).

Ce lien très important, selon nous du moins, entre les deux versants de son fonctionnement (une adaptabilité totale d'un côté et une capacité créative sans égal de l'autre) doit être ici commenté en quelques mots.

Penser-en-musique est une activité « causée » : elle n'est elle-même la cause d'aucune autre réalité du monde que la musique (ceci étant relativement facile à admettre si on garde à l'esprit que cette pensée n'existe pas en dehors de l'acte de *faire* de la musique) et ne trouve pas en elle-même sa propre cause première (au sens de ne devoir son être qu'à elle-même). Les causes de « Penser-en-Musique » sont extrêmement variées, elles vont de la cause plus la générale (le fameux, et vague, « contexte socio-économique ») à la plus spécifique (tel ou tel micro-changement dans le contexte dans lequel l'œuvre est en train de se faire) en passant par tous les causes « intermédiaires » que sont l'histoire de la musique, celle des techniques, de la

[43] Le bourdon en musique est une note continue qui vibre (toujours à la même hauteur) tout le long d'une pièce musicale.

lutherie etc… Ce point étant repris dès de le début de la thèse (chapitre « Diffuser » dont le thème concerne les « moyens de diffusion » de l'objet musical) et jamais abandonné par la suite, il ne semble pas utile de l'approfondir plus avant dans le cadre de cette « Ouverture » introductive.

Néanmoins il nous paraît nécessaire de mettre l'accent, en conclusion, sur les conséquences favorables du fait que « penser-en-musique » soit une pensée *causée* (qui n'a donc pas d'efficacité directe sur le réel, comme peuvent l'avoir d'autres « pensées en action » comme la pensée politique, économique ou militaire). Ce (soi-disant) manquement représente précisément sa force. Tout ce qui est « perdu » (sans l'être vraiment) à ne pas « causer » d'autres réalités de ce monde, indépendantes d'elle-même, est gagné sur le plan du surplus d'énergie consacrée à son unique but : « créer ». Nous reviendrons là-encore plusieurs fois sur ce point dans le corps de thèse.

Les « pratiques musiciennes »

Pour finir nous évoquerons ce qui nous apparaît comme le plus important dans notre champs de recherche (et sans lesquelles aucune musique n'aurait jamais vu le jour) : ce que nous appellerons les *pratiques musiciennes* et qui regroupent l'ensemble des modes de fonctionnement de la musique telle qu'elle est jouée, composée, interprétée et improvisée par les musiciens (quel que soit leur « obédience » musicale). C'est sur ces pratiques que repose, comme sur une fondation indestructible, notre travail. Nous y reviendrons particulièrement quand (et cela arrivera souvent) la mise en œuvre des notions présentées et leur mode de fonctionnement s'enliseront dans une zone trouble et marécageuse[44].

Elles touchent de près à ce que nous allons évoquer de nombreuses fois dans cette thèse : tout d'abord les liens profonds qui existent en musique (et probablement dans bien d'autres arts) entre le *monde du détail* et celui, macroscopique, de la *structure de l'œuvre*. Il n'existe aucune œuvre musicale (même improvisée) qui ne soit pas « striée » par ces canaux liant l'infiniment petit du détail avec ce que les musiciens appelle la « *grande forme* », canaux que parcourt sans relâche la pensée-en-musique du musicien (apportant, du coup, à l'œuvre sa cohérence profonde).

[44] Il nous est arrivé souvent, au cours de cette thèse et particulièrement quand son avancée était bloquée ou qu'un groupe de notions ne fonctionnait plus, de nous mettre au piano, en revenant aux « fondamentaux », afin de résoudre, par une autre voie, les difficultés rencontrées. A quelques cas isolés près, cette méthode a toujours fonctionné (du moins nous semble-t-il...)

Ensuite, notre attachement aux pratiques musiciennes doit être mis en rapport avec le fait que nous appréhendons l'action de « penser-en-musique » comme une « *pensée à l'œuvre* ». Qu'est- ce qu'une « pensée à l'œuvre » ? Peut-être qu'une évocation, ou plutôt une analogie, avec la conception du mouvement chez Aristote pourrait nous permettre de le comprendre. La pensée à l'œuvre est, toute proportion gardée et dans le strict domaine du monde musical, ce que Aristote nomme *energeia*, c'est-à-dire ce qui, comme il l'écrit lui-même, « *est en plein travail* », à la différence de la *dunamis* (la potentialisation à l'origine du mouvement) et l'*entelecheia* (l'aboutissement du mouvement, ce qui comme le dit Aristote à nouveau, « *séjourne dans sa fin* »). Dans le cadre de notre travail, nous ne nous intéresserons qu'à ce qui est *en plein travail*, et dans ce cadre, cela nous obligera à distinguer soigneusement ce qui est de l'ordre de l'*action* de ce qui est de l'ordre de l'*acte*. L'acte musical (que nous nommerons le « fait musical ») cédera sa place dans notre recherche (tout en étant régulièrement évoqué) à *l'action musicale*, comme processus, sur laquelle notre hypothèse d'une pensée musicale spécifique est basée.

Pour finir, un point, en rapport avec le précédent et les pratiques musiciennes en général, doit être encore explicité. Penser-en-musique n'est pas une « *pensée en acte* » (mais, comme nous l'évoquions plus haut, une « *pensée à l'œuvre* ») ; elle en est même tout le contraire. En effet il existe des formes de « pensées en actes » - qui ont d'ailleurs le même profil que les *énoncés performatifs* qu'Austin a identifiés dans le langage - dont on peut retrouver la trace également dans le monde musical. Ces pensées en acte sont ce que ce l'on nomme œuvres (ou « propositions ») *conceptuelles*. Elles sont à elles-mêmes leur propre contenu : poser un cadavre de chien sur un orgue et écouter l'évolution du son en fonction de la décomposition de l'animal[45], briser un piano, parler, ne rien faire, rechercher des stations de radio sur plusieurs postes en même temps, soulever le couvercle d'un piano et s'asseoir devant son instrument pendant 4'33'' sans jouer mais en tournant les pages de la partition[46] etc…toutes œuvres dont le détail d'exécution importe peu (pour ne pas dire pas du tout) et dont le seul intérêt –pour ceux qui souhaitent leur en trouver- réside dans l'Idée génératrice, Idée qui peut tenir dans

[45] « Oeuvre » malheureusement existante, et dont nous reparlerons par la suite.

[46] A cet effet nous avons acquis la partition de cette œuvre de John Cage (nous reparlerons également de ce compositeur dans les chapitres qui viennent). A priori nous pensons être les seuls, ou presque, à posséder cette partition, tellement cette œuvre fonctionne plutôt par « référence littéraire » que par connaissance de première main (c'est probablement une œuvre que Malcom Budd, pourfendeur de l'Acquaintance Principle, ne devrait pas renier !). En d'autre mots, tout le monde en a entendu parler mais personne (ou presque) ne l'a « entendue » - mais est-ce vraiment le terme adapté ? Le chapitre « Réaliser » montrera que nous n'avons rien contre Cage, bien contraire, et que nous le considérons comme un musicien à part entière - et passionnant qui plus est (à la différence d'autres).

quelques phrases explicatives sans que nul n'ait besoin d'assister à l'exécution de l'œuvre en question. Inutile d'insister sur le fait qu'une telle Idée est à l'opposé (nous reviendrons sur ce sujet dans notre « Présentation des thèmes ») de notre propre conception de l'*idée-en-musique* telle que nous avons commencé à l'esquisser ci-dessus. On notera toutefois, et pour terminer, que la subtile différence entre « pensée en acte » et « pensée en action » traverse cette thèse de part en part, et ne trouvera une (possible) explication que dans le cadre de sa conclusion (chapitre « Grande Fugue »).

Conclusion

Durant la lecture de notre thèse (du moins pour le lecteur patient et indulgent qui aura eu le courage d'aller jusqu'au bout…) il pourra sembler que nous n'avons cherché à aucun moment à aller du général au particulier (mais pas plus qu'à aller du particulier au général, d'ailleurs) : on nous le reprochera certainement et on nous reprochera peut-être également d'avoir biaisé notre approche théorique par l'appui systématique que nous avons pris sur des détails concrets liés aux *pratiques musiciennes*. Ceci est exact, nous l'avouons et le revendiquons : là où il aurait sans doute fallu évoquer Jean-Sébastien Bach ou Jimi Hendrix sur un mode « général», nous avons, au contraire, insisté sur les rapports que le premier avait avec son facteur d'orgue et ceux que le second entretenait avec ses guitares…

Et encore, il nous semble aujourd'hui -à l'heure où nous donnons cette thèse à imprimer- que nous n'avons pas su entrer assez profondément, sans doute par manque de patience et de courage, dans le monde microscopique du *détail* ; ce qui est vraiment regrettable en soi, car c'est dans ce domaine précis et non dans un autre qu'en art tout se joue…

Présentation du plan de thèse

Le plan de cette thèse repose sur une approche progressive et concentrique de l'objet de notre recherche : la « *pensée-en-musique* ». Au-delà de l'introduction, dont notre lecteur vient d'achever la lecture, celui-ci va découvrir dans les pages suivantes une évocation rapide, écrite sous la forme d'un « *Prélude musical* », des principaux termes musicaux utilisés dans notre travail ; puis lui seront présentés les « thèmes » de cette thèse, un ensemble de quatre chapitres qui forme, en quelque sorte, une préparation à l'étude de « penser en musique » (le dernier chapitre de cette « *Présentation des thèmes* » se nomme précisément « *Penser-en-musique, premières approches* »). Il est nécessaire de dire quelques mots rapides sur cette « présentation des thèmes » qui pourra peut-être surprendre, voire dérouter notre lecteur pourtant rempli de bonne volonté (initiale du moins…)

La section « *Présentation des thèmes* » a pour fonction d'établir une sorte d'état des lieux de la philosophie de la musique (particulièrement dans ses deux premiers chapitres, « *activation* » et « *réalisation* ») en prenant comme fil conducteur la question des œuvres musicales non exécutées. Puis, dans les deux chapitres suivants, « *variation* » et « *penser en musique*, *premières approches* », nous commencerons à aborder - désormais au fait des apories auxquelles conduisent, selon nous du moins les différentes théories évoquées - les thèmes plus personnels et créatifs de cette thèse. Tout d'abord la notion de *variation*, qui traverse selon nous de part en part la musique et la « pensée en musique » qui lui est associée, puis une première approche de cette « pensée en musique » encore ancrée dans les présupposés philosophiques qui étaient les nôtres dans cette « présentation »[47]. Il faut donc considérer cette *présentation des thèmes* comme une étape intermédiaire qui va nous permettre d'aborder (et d'une certaine manière « découvrir » en même temps que notre lecteur) l'étude complète de ce qu'est « *penser en musique* » (des modes de diffusion de la musique à la composition des forces sonores) : les trois premiers chapitres forment un groupe (qui *essaimeront* chacun, comme on va le voir dans quelques instants, dans les trois sections du corps de thèse) tandis que le dernier chapitre (« *penser en musique, premières approches* ») aura comme correspondant final le chapitre

[47] De manière sans doute discutable, nous avons souhaité conserver certains des « errements » de cette recherche dans l'idée (que nous précisons dans le chapitre « *décision musicale* » de la section III) que certaines « branches mortes » font également partie du processus final de création.

conclusif « *Grande Fugue, le temps retrouvé* » qui, lui, mettra en œuvre - si tout va bien - une explicitation finale de l'activité de « penser-en-musique ».

Une fois cette « introduction des thèmes » terminée, le corps de thèse (trois sections) nous permettra de nous enfoncer encore un plus dans l'objet de notre recherche en revenant, comme nous l'avons expliqué plus haut, vers les plus lointains confins de la sphère de production pour remonter progressivement vers son cœur actif (sachant, comme on l'a dit également, que « penser-en-musique » se retrouve *à toutes les étapes* de cette remontée et pas uniquement au centre ou à la fin). Chacune de ses sections (intitulée « *Activer* », « *Réaliser* » et « *Composer* ») reprendra en les approfondissant les éléments mis en œuvre dans les chapitres qui leur correspondent dans la « *Présentation des thèmes* » et surtout, ce qui est le plus important, tentera de leur apporter des éléments de réponse en rapport avec notre hypothèse de base.

Chacune des trois sections principales de ce corps de thèse est divisée en trois chapitres, eux-mêmes suivis, dans chaque section, d'une sorte de « *divertissement* » (que nous espérons « récréatif »…) en rapport avec le sujet traité dans la section mais dont la « manière » sera plus libre, que nous avons intitulé « *Impromptu musical* ». Voici une présentation succincte de chacune de ces trois parties :

-La première, intitulée « *Activer* » concerne les moyens de *diffuser* de la musique, la manière de la *jouer* (le jeu instrumental) et de l'*enregistrer*. L'impromptu lui, sera formé par un court texte conçu autour d'une *expérience de pensée* sur l'enregistrement.

-La seconde partie (« *Réaliser* ») sera particulièrement centrée sur *l'écriture de la musique* et l'approfondissement de la notation musicale. A cette occasion nous consacrerons deux chapitres entiers au livre de Nelson Goodman « *Langages de l'Art* »[48]. Dans le premier nous essaierons de définir si le langage musical est bien, comme le soutient Goodman lui-même, un système *notationnel* (comme nous le verrons, il ne l'est définitivement pas). Dans le second chapitre nous aborderons la question de l'*allographie* supposée de la musique. Quant au troisième il sera consacré (en évoquant une dernière fois Goodman) à ce que « *peut* » réellement l'écriture musicale. L'impromptu sera, pour sa part, constituée d'une petite pièce légère qui aura comme thème l'énigmatique transcription par Mozart du *Miserere* d'Allegri.

[48] Goodman qui était encore totalement inconnu en France au début des années quatre-vingt-dix alors que son livre *Langages de l'Art* date de 1968 (ed française Jacqueline Chambon), est devenu paradoxalement, et en quelques années seulement, une figure incontournable, ce dont on ne peut que se féliciter. Cependant certaines de ses formules sur la musique (ainsi que sa conception générale sur cet art) sont désormais prises pour argent comptant sans autre réflexion : « la musique est allographique », son écriture est « notationnelle » etc… Nous avons donc pris le temps d'approfondir ces thèmes et nous positionner (pas toujours contre par ailleurs) vis-à-vis d'eux.

-La troisième partie (« *Composer* ») permettra de rentrer dans la partie vraiment créative de cette thèse, à la fois par son thème (la création musicale) et les moyens mis en œuvre pour tenter de l'appréhender. Le premier chapitre de cette section III sera consacré à une notion essentielle pour la compréhension de « penser-en-musique » : la *décision musicale*. Le second chapitre aura comme thème la description des propriétés de penser-en-musique, et de la composition musicale comme *système*, en rapport avec *l'espace sonore*. Le troisième sera également consacré à « penser-en-musique » sous l'angle cette fois de la « *composition des forces* » et son rapport avec le *temps musical*. L'impromptu (le dernier de cette thèse) aura comme thème *l'improvisation comme système complexe*, sur la base de la modélisation des vols d'étourneaux

Le dernier chapitre de cette thèse (intitulé « *Grande Fugue* »), qui à sa manière forme une section à lui tout seul, aura comme fonction conclusive de réunir et faire fonctionner l'ensemble des thèmes et des notions exposés précédemment, tout en apportant par ailleurs des éléments de compréhension supplémentaires qui, nous l'espérons, permettront d'éclairer certaines difficultés rencontrées en chemin.

Pour conclure la présentation de ce plan, nous dirons que sa genèse peut être mise en rapport avec notre propre conception de la *forme* en art[49]. Nous soutenons en effet que, dans le cadre de toute démarche créative, le plan définitif ne vient qu'à la fin, tout au plus dispose-t-on au départ de prévisions de planification faites en fonction de l'état de nos recherches sur l'instant. Ces prévisions sont rapidement dépassées et infirmées pour faire place à d'autres, tout se dirigeant de manière asymptotique vers le plan définitif. Il en est ici de même que pour la fameuse *intention* de l'artiste (thème que nous aborderons plusieurs fois au cours de ce travail) : il existe certes des « intentions de départ » du musicien mais ce dernier ne découvre ses intentions « véritables » qu'à la fin de son travail. Il n'y a rien d'étonnant à cela et ce processus correspond exactement à ce que Bergson appelait, dans un contexte différent qui est celui de la vie[50], le « *surgissement de l'imprévisible nouveauté* ». Il n'y a donc selon nous (et nous soutiendrons cet argument tout au long de notre travail) aucune « forme préalable » de l'œuvre, mais la forme émerge au cours de la longue maturation et de la mise-en-œuvre des matériaux eux-mêmes. Plus précisément, ces matériaux pouvant être appréhendés comme des *forces* (le

[49] Cf les références à ce sujet fondamental tout au long de cette thèse mais plus particulièrement le développement de ce thème dans le chapitre « Composer des forces » Section III

[50] Mais ce thème est-il si différent de celui de l'art ? Cf notre analyse de Bergson dans le chapitre « Réaliser » dans notre section « Présentation des thèmes ».

travail du musicien opérant sur eux une « composition »), *la forme est elle-même l'une de ces forces* : elle représente en réalité un certain état de ces rapports de forces parvenus à maturité.

Après cette longue introduction, voici maintenant le moment où le « concert » commence…Place donc à la « pensée-en-musique », et tout d'abord à un *prélude* qui examinera les principales notions musicales qui lui sont liées.

PRELUDE MUSICAL

Variation, modulation et rythme

Ce court « prélude » a pour but le repérage de notions pouvant apparaître comme communes à la fois à la musique et la « pensée-en-musique ». On se demandera peut-être pourquoi rechercher des notions similaires dans deux domaines apparemment aussi différents : celui de la musique et celui de la pensée (même si elle est « pensée en musique »)?

L'une des réponses est que la « pensée en musique » ne peut être appréhendée (selon nous, mais il ne s'agit à ce stade que d'une hypothèse) que par les mêmes « points d'entrée » qui permettent aussi de décrire la musique elle-même. Un opérateur permettant de faire fonctionner l'une, devrait aussi permettre de faire fonctionner l'autre.

L'autre réponse pourrait être de dire que même quand nous tentons d'appréhender ce que nous appelons (et que tout le monde appelle) « la musique », c'est souvent à la « pensée en musique » que nous nous référons avec plus ou moins de clarté. Du coup, il est nécessaire d'ajouter que les opérateurs que nous allons décrire n'ont pas de prétention à exprimer une quelconque *essence* ou *identité* de la musique. Comme nous l'aurons l'occasion de le dire dans les chapitres suivants, il existe une *indifférence de fond* de la musique à toutes les théories que l'on applique sur elle, les nôtres comprises, indifférence dont nous ne pouvons dans ce chapitre que pointer l'existence. « *Variation, Modulation et Rythme* » seront donc simplement des approches particulières de l'activité musicale (comme il peut en exister d'autres), approches qui, si notre hypothèse est validée, auront l'avantage de « fonctionner » à la fois sur le plan de la technique et des usages musicaux ainsi que sur celui de la « pensée en musique »

Variation et modulation

L'appréhension classique du fait musical, telle qu'on la trouve dans la plupart des « théories de la musique », met en avant une grille de compréhension qui associe une dimension verticale et une dimension horizontale. La dimension verticale correspond en gros à l'approche harmonique de la musique (l'empilement vertical des notes formant les accords), la dimension horizontale traitant plutôt de la thématique ou des phrases musicales, en un mot du chant ou de la mélodie. Le contrepoint, qui peut être d'une certaine manière appréhendé comme un moyen terme entre ces deux niveaux, s'intéresse lui à la polyphonie du chant et des contre-chants (l'usage du contrepoint s'est un peu perdu de nos jours au profit des seuls niveaux harmoniques et mélodiques).

Tout en gardant en tête cette approche classique (justifiée) en termes de hauteurs/durées d'une part et de vertical/horizontal de l'autre, nous ferons l'hypothèse que l'activité musicale (composition, interprétation ou improvisation) peut être aussi appréhendée à travers trois autres notions que sont la ***Variation,*** *la* ***Modulation*** et le ***Rythme***.

Selon nous, toute musique peut être décrite comme un composé de variation et de modulation. La variation construit et développe la structure de l'œuvre, la modulation « intensifie »[51] les structures sonores ainsi crées. Une œuvre (ou une simple phrase musicale) évolue donc toujours sur un ensemble de points dont la position est définie en rapport avec cette abscisse et cette ordonnée. Certaines œuvres ne se définissent quasiment que par la variation et sont donc très éloignées de la modulation, d'autres présentent un profil exactement contraire (la musique dodécaphonique serait un bon exemple du premier cas et une certaine forme de musique rock du second).

La variation

Nous poserons tout d'abord la thèse selon laquelle composer de la musique, ou improviser, c'est principalement faire varier dans le temps une structure, que l'on pourrait appeler un « motif », ou une « Idée Musicale ».

[51] Voir un peu plus loin dans ce chapitre le sens que nous donnons à ce terme.

Ce processus de variation, que les musiciens appellent aussi « développement », ne se construit évidemment pas sans règles. La musique classique fourmille d'exemples de régulation de la variation, des règles qui évoluent au cours des siècles, liées à différents paramètres de la théorie musique en cours de validité : tonalité, dodécaphonisme etc… Mais les règles ne sont pas tout : on sait que certains styles musicaux réputés entièrement « corsetés » comme la fugue, par exemple, ont été souvent *subvertis* de l'intérieur par de véritables génies musicaux (on pensera à Bach mais bien d'autres grands compositeurs pourraient être cités à ce titre). Il y a donc une « cohérence interne » de l'œuvre musicale qui se situe à un niveau plus fondamental que la simple mise en application des règles et qui « régit » la variation musicale. Pierre Boulez utilise à ce sujet le mot générique de « *déduction* » et plus particulièrement de « *prolifération* » qui met en lumière, de son point de vue, le *développement organique* de la musique.

En ce qui nous concerne, c'est la notion de « *Matrice* » qui constituera la clef nous permettant de comprendre ce qu'est réellement la variation. En effet, il existe au-delà du sens convenu que donne l'histoire de la musique au terme de « variation », un sens plus essentiel qui fait de cette dernière un des piliers fondamentaux de l'Art Musical. Le couple invariant/variation, souvent évoqué quand on parle de variation musicale, peine en réalité à exprimer le véritable fonctionnement de la variation elle-même. Une Idée Musicale n'a de valeur qu'en fonction de sa potentialité à être variée ou développée.

On oublie en effet un peu rapidement cet élément constitutif en mettant abusivement en avant la notion de « thème musical ». Appréhender l'Idée musicale simplement comme un « thème » (ce qu'elle est aussi, bien sûr) nous fait manquer la « variabilité » de l'Idée qui forme l'un des critères les plus fondamentaux d'appréhension d'une Idée en « mode » musical. Pour dire les choses autrement, la variation n'est pas quelque chose qui arrive « après », de l'extérieur, à un thème donné : elle est présente dès le début du processus créatif dans le choix du thème en question.

La modulation

Mais la musique n'est pas que variation. La variation, comme seul opérateur musical, pourrait finir par assécher la musique, la transformer en une pure combinatoire de sons et de signes (ce dont certaines musiques dîtes contemporaines ne se privent d'ailleurs pas)

En plus d'être « variée » chaque structure musicale est donc travaillée par une autre force qui l'intensifie en la modulant. De ce point de vue, toute musique peut être appréhendée

comme étant du *son modulé*. Du thème de la modulation nous tirerons trois « résonances » : le mode, la modulation à proprement parler, et l'intonation.

a)Le mode

La notion de mode nous renvoie à un des grands fondements de la musique occidentale (mais aussi de la plupart des musiques du monde) celle de modalité. Une musique se joue et se pense dans un « mode » particulier : beaucoup de musiques actuellement jouées dans le monde sont des musiques « modales ». En Occident le mode a longtemps constitué le fondement de toutes les musiques : les musiques grecque et romaine, avaient leurs propres modes que les musicologues ont pu reconstituer. Avant que l'utilisation du tempérament ne vienne, à la fin du XVIIIème siècle, égaliser les intervalles entre les notes, il existait, pendant la période médiévale, une multitude de « modes » différents tous liés à l'univers de la musique religieuse (en particulier le plain-chant). La musique tonale a réduit, depuis, le nombre de modes à deux : le mineur et le majeur[52]. Le *tempérament* a donc, en dépit des progrès considérables qu'il a permis dans la musique dite « tonale », fait perdre au passage la spécificité des « couleurs modales ». Ce qui a été gagné sur le plan de l'interchangeabilité a donc été perdu sur le plan de la spécificité.

Mais en quoi ceci nous intéresse-t-il sur le plan de la « pensée-en-musique » ? Cette pensée pourrait-elle être qualifiée de « pensée modale » ? Que la pensée-en-musique puisse être qualifiée de modale (ce qui, comme on le verra plus tard, pourrait être le cas mais n'intéresse pas le développement du présent chapitre) n'est pas plus important que le fait, autrement essentiel ici, que les modes ne permettent aucune équivalence entre eux : rien n'est interchangeable et particulièrement pas les idées musicales inscrites dans tel ou tel mode. On joue une pièce musicale dans *son* mode et *sa* tonalité, et le « même » morceau de musique dans un autre mode ne sera plus le « même » morceau de musique, de la même manière que, avant l'introduction du tempérament, jouer une œuvre en ré mineur ou en fa mineur n'aboutissait pas exactement au même résultat sonore (et « musical »). Ce point nous sera utile quand nous reviendrons, plus tard dans cette thèse, sur le caractère unique et « *en-une-fois* » de la « *pensée-en-musique* ».

[52] Mais on assiste depuis le XXème siècle à un retour en force de la musique modale dans tous les domaines de la musique occidentale qu'elle soit classique, jazz ou rock. De même, on peut constater que la musique modale forme la base de beaucoup de musiques extra-européennes. Dans le cadre de la musique indienne, par exemple, les modes atteignent un très grand degré de spécificité : un mode peut ainsi être associé à une atmosphère particulière, ou limité à une certaine heure de la journée.

Voici donc ce qu'apporte pour nous cette référence (un peu oubliée en Occident mais si présente dans le reste du monde) au mode. Nous y reviendrons mais venons maintenant à la modulation qui, comme on va le voir, permet de rendre compte de l'immense diversité de la musique, tout autant sinon plus que la variation.

b)La modulation

Le mode exprime l'approche macroscopique d'une œuvre musicale, ce « en quoi » l'œuvre est jouée (et composée) La modulation, elle, permet d'intensifier une phrase musicale[53]. Elle est liée à de nombreux paramètres musicaux qui, au service du musicien, permettent de faire vivre un son ou une structure sonores donnés. Le *vibrato*, travaillé par les chanteurs mais aussi par les « soufflants » sur le saxophone ou leur trompette, est l'un de ces paramètres. Le *glissando* en est un autre, qui permet de relier une note à une autre par glissement et sans coupure. Mais aussi toutes les formules qui donnent de la force à une note ou à un groupe de notes : les nuances, bien sûr –une phrase musicale jouée de *pp* à *fff* n'aura pas le même rendu que jouée tout entière en *mezzoforte*- mais aussi le travail du timbre. Les instrumentistes jazz, mais aussi leurs collègues rockers, sont experts dans l'art de travailler le timbre de leur instrument de façon à en tirer des sons qui subvertissent l'usage classique de leur instrument[54].

On pourra nous objecter (et on le fera sûrement…) qu'il ne s'agit ici *que* de l'habillage sonore de l'idée ou de son mode de présentation. Que vient faire l'idée musicale, et surtout la pensée, dans une telle atmosphère de contingence absolue ? La réponse est justement l'un des objets principaux de cette thèse : montrer en quoi une idée musicale « nue » n'existe pas et que l' « habillage » fait partie de manière essentielle de son identité : en pensant en musique, le musicien pense aussi « en son ». Nous devons faire le pari qu'à la fin de cette thèse une réponse satisfaisante nous sera donnée en ce qui concerne ce point essentiel mais pour l'instant nous devons demander à notre lecteur de continuer à nous suivre en faisant l'impasse sur celle-ci.

---

[53] Nous excluons volontairement, pour l'instant, le sens de « modulation » comme passage d'un ton à un autre (modulation de Do maj La min, par exemple) en nous focalisant sur la modulation sonore pure (la *modulation* comme désignant « *chacun des changements d'intensité ou de hauteur dans l'émission d'un son* » cité dans le Grand Robert de la langue française). Cette notion de Modulation aura également un rôle à jouer dans l'exposition de notre thèse, particulièrement dans les derniers chapitres de celle-ci. Nous ne l'évoquerons pas à ce stade.

[54] Voir le chapitre « Jouer » consacré, dans la première section de cette thèse, à la lutherie et à l'instrumentation.

c)L'intonation

Le « Grand Robert de la langue française » donne cette définition de l'intonation: « *Distribution des accents dans l'énoncé : l'intonation dépend des variations de timbre, d'intensité, de durée, qui constituent la mélodie d'une phrase, alors que l'accentuation ne concerne que les même variations en un point précis de la chaîne parlée* » Nous jouerons ici sur le double sens de ce terme sur le plan linguistique (la définition citée) et musical («*émission d'un son à hauteur donnée* ») pour amener cette notion vers notre propre perception de la musique et de la « pensée musicale »

L'intonation en musique crée l'*affect* (en « imitant la voix humaine» dira Rousseau)[55]. L'intonation a comme conséquence que deux séries de sons se « ressemblant » au point d'être quasiment indiscernables (sur le papier du moins) ne seront jamais identiques - même si elles le sont sur le plan de la hauteur et de la forme rythmique. L'intonation, qui est une forme affinée de modulation, est à l'origine du fait qu'une musique ou qu'un simple trait de quelques notes nous touche, alors qu'un autre (quelque fois le même mais joué différemment) nous laissera de marbre.

Prenons un exemple simple : le *blues*. Cette musique est impossible à aborder (et à « comprendre » au sens que nous évoquions dans le chapitre précédent) si l'on s'en tient à des notions liées à l'analyse musicale classique et sans faire appel à la notion d'intonation : vu à travers les catégories de l'analyse musicale classique, il n'y a rien à sauver du blues… ! Voilà une musique qui se répète inlassablement sur la même grille d'accords, quasiment sur le même rythme[56]. Les improvisations qui se construisent sur ce carcan harmonique limité, ont un potentiel de variation très faible. Et pourtant, quel plaisir pour l'amateur d'entendre une fois encore ces harmonies et ces phrases musicales qui semblent porter en elles toute la douleur de l'humanité. Comment expliquer cela, sinon que la force de cette musique est ailleurs, hors des catégories qui nous permettent habituellement de jauger une performance musicale. Cette force réside dans la puissance d'évocation de la modulation et de l'intonation que le musicien ou le

---

[55] Dans son *Essai sur l'origine des langues* ed Flammarion P533 « *La mélodie, en imitant les inflexions de la voix, exprime les plaintes, les cris de douleur ou de joie, les menaces, les gémissements ; tous les signes vocaux de passions sont de son ressort. Elle imite les accents des langues, et les tours affectés dans chaque idiome à certains mouvements de l'âme : elle n'imite pas seulement, elle parle ; et son langage inarticulé, mais vif, ardent, passionné, a cent fois plus d'énergie que la parole même. Voilà d'où naît la force des imitations musicales, voilà d'où naît l'empire du chant sur les cœurs sensibles* »

[56] Nous parlons évidemment ici du blues traditionnel et non du blues tel qu'il a été joué par la suite par les jazzmen, qui ont retravaillé les bases du blues en produisant des versions beaucoup plus libres (tout en gardant toutefois les fondements du style)

chanteur de blues introduisent dans le jeu de son instrument. En plus de la voix, tous les instruments joués de façon *bluesy*, qu'il s'agisse de guitare, harmonica[57], piano ou plus tard les instruments à vent, produisent ce son « tiré » qui inspirera dans les années soixante-dix les grands guitaristes de blues rock comme Jimi Hendrix, Eric Clapton ou Jimmy Page. Même le piano subit une modification *bluesy* dans son jeu : les notes sont « attrapées » sous une forme d'*appoggiature*, de manière à figurer le glissando de la voix *bluesy*, les « trilles » sont joués de façon à imiter le jeu un peu dissonant de l'harmonica etc… La « voix du blues » nous touche plus, en réalité, que la mélodie qu'elle met en œuvre. Et la modulation en est la cause la plus efficiente.

Le rythme

Dans le même temps qu'il est varié et modulé, le flux musical est « énergisé » et « pulsé » par une autre force, de nature différente que la modulation et la variation : le *rythme*. Deux notions permettront de mieux appréhender ce que nous nommons *rythme* : l'accentuation et la pulsation.

a)L'accentuation

L'accentuation est l'un des éléments clefs de la pratique musicale (du Jazz, bien sûr, mais, plus généralement, de toutes les musiques). Denis Levaillant dans son article « Trois motifs pour le jazz », nous donne ce qui semble être une excellente définition de l'*accentuation* :

> *« Le jazz, et l'expérience de l'improvisation qui en a surgi, redonnent en particulier au mot* ***rythme*** *son juste sens : une qualité du discours. Suivant Littré en effet, le rythme serait avant tout produit par une succession de syllabes accentuées et non accentuées, c'est-à-dire, en langue musicale, une succession de 'forte' et de 'piano' à certains intervalles de temps. Que ceux-ci soient ou non réguliers est en définitive une question secondaire. Pourtant, un commun usage dans la musique européenne nous fera parler d'un « rythme à trois temps » pour évoquer la métrique de la valse et ainsi nous penserons plus au nombre (de temps, ou des syllabes dans le discours) qu'aux figures*

[57] Tous les amateurs de blues connaissent cet effet extraordinaire que produisent les harmonicistes de blues quand, à l'aide d'un instrument si petit qu'il se confond avec leur bouche, ils « chantent » leurs improvisations comme le ferait un vocaliste.

dessinées. Le jazz nous réapprend donc que le rythme est bien un certain art de l'accentuation »[58].

Nous noterons, pour pouvoir nous en resservir le moment venu, le rapport qui semble exister, au moins sur un plan formel, entre l'*accentuation* et l'*intonation*. Sans doute ce lien, s'il existe réellement, nous permettra d'assurer une passerelle entre Rythme, Modulation et Variation (cf les chapitres de fin de cette thèse)

b)La pulsation (énergie et mouvement)

C'est la structure rythmique la plus fondamentale, celle dont on parle en disant, un peu naïvement, d'un morceau de jazz ou de rock qu'il a « du rythme ». Elle se distingue du « tempo », catégorie classique[59], qui permet de mesurer à l'aide du métronome la vitesse à laquelle est joué un morceau de musique.

La pulsation insuffle le *mouvement* dans la matière musicale. On pense bien sûr au Jazz et au Rock quand on évoque la notion de pulsation, mais la musique classique et contemporaine repose aussi sur une notion de pulsation, peut-être un peu plus élaborée que la pulsation « basique » du rock[60]. C'est dans cet esprit qu'il faut lire cet extrait du compositeur Evelyne Andréani qui, évoquant l'Idée musicale génératrice dans l'œuvre, nous livre en chemin sa propre version du Rythme :

« *Seulement, voilà, il existe un problème : le grand « bang » initial est, comme la lumière, essentiellement mouvement, en ce sens qu'il déclenche le mouvement de l'œuvre, autrement dit, son rythme. Terme pris ici dans son acception la plus large : le rythme n'est pas seulement, on le sait, une succession de durées mélodiques. Le rythme, c'est ce qui sculpte l'énergie première en masses de timbres, en masses de registres, en masses d'intensité et en périodes/strates superposées… Le rythme, par*

[58] Denis Levaillant : *Trois motifs pour le jazz* p.9 dans Revue d'Esthétique numéro 29/91 intitulé « JAZZ ». Denis Levaillant est un compositeur/philosophe qui a beaucoup fait avancer les recherches sur le Jazz et en particulier la question de l'improvisation musicale.

[59] Nous distinguons la *pulsation* du *tempo*, mais tout le monde ne le fait pas. Pour beaucoup de musiciens *pulsation* et *tempo* sont synonymes. En ce qui nous concerne, la pulsation inclut le tempo mais désigne aussi d'autres fonctionnements rythmiques « profonds » de la musique. Ainsi, selon nous, une pièce musicale peut changer plusieurs fois de tempo tout en garder toujours la même « pulsation ».

[60] Nous pensons, ici, à des œuvres comme le *Sacre du Printemps* qui mélangent les deux aspects du rythme tel que nous l'appréhendons ici: une pulsation fondamentale et « primitive » (mais très structurée) au-dessus de laquelle vient se construire une scansion d'une complexité fulgurante.

configurations de différentes masses, se compose- au sens littéral du terme- en vagues dynamiques qui s'articulent les unes aux autres. Et l'articulation c'est le flux vital, ce qui permet en quelque sorte la circulation artérielle de la partition »[61]

Voici donc pour le *Rythme*. Avec la *Modulation* et la *Variation*, l'étude de ce dernier mode de fonctionnement de la musique clôt cette courte section préparatoire, axée sur la technique musicale. Il est temps désormais de revenir vers nos préoccupations philosophiques, munis cette fois d'une compréhension du fait musical qui, du moins nous l'espérons, va pouvoir être étendue à la « *pensée-en-musique* ».

[61] Evelyne Andréani, dans *L'idée musicale* éditions de Vincennes p 147.

PRESENTATION

DES

THEMES

« Je croirai toujours aux fées, sinon elles n'existeront plus » Manon, 5ans.

ACTIVER

« Le statut des œuvres musicales non exécutées»

La question du statut des œuvres musicales non exécutées, pour spécifique et mineure qu'elle paraisse au regard des grands thèmes de la philosophie de la musique (et de l'art en général), offre néanmoins un point d'entrée original sur différentes théories philosophiques ayant comme thème commun l'identité des œuvres musicales. Comme nous le verrons dans les lignes qui suivent, chaque théorie se positionne de manière circonstanciée vis-à-vis de cette question en fonction des prémisses et positions ontologiques qui sont les siennes.

Une œuvre musicale peut être dite « non exécutée » de deux façons différentes : en n'ayant jamais bénéficié de la moindre exécution publique ou bien en ayant été exécutée au moins une fois (ce qui la rend en quelque sorte « en attente » de sa prochaine exécution). Le premier cas concerne les œuvres écrites mais jamais jouées (la musique contemporaine regorge de cas de ce genre), le deuxième concerne l'écrasante majorité des œuvres de musique classique occidentale, mais aussi (et on y pense sans doute moins de prime abord) toutes les musiques en général, qu'il s'agisse des mélodies de chansons, des thèmes de jazz (les fameux « standards ») et, d'une manière générale, toute forme de musique appréhendée dans son processus de réitération[62].

Le premier groupe d'œuvres, de loin le plus dépeuplé, va nous amener à nous poser la question (et surtout à la poser aux philosophies de la musique « visitées » dans ce chapitre) de l'instanciation : une œuvre musicale peut-elle ne pas être instanciée et subsister comme « type »

[62] Il faut rajouter aussi, mais cette catégorie ne concerne que le courant radical de la philosophie dite « platoniste », le cas des œuvres qui ne sont ni écrites ni exécutées mais qui existent sous la forme d'une structure sonore abstraite.

ou « structure sonore abstraite » sans bénéficier de la moindre exécution? Ceci ne remet-il pas en question la notion même d'œuvre musicale, et d'œuvre en général ? De même, une œuvre écrite mais jamais jouée peut-elle être qualifiée d'œuvre musicale ?

Le deuxième groupe pose lui le problème du statut d'une œuvre musicale quand elle se trouve dans l'intermittence de ses différentes exécutions, ce qui pose à nouveau le problème de l'instanciation mais aussi celui de la nature même de l'œuvre musicale. Quand elle n'est pas exécutée, celle-ci continue-t-elle d'exister dans le ciel des Idées sous forme de structure sonore abstraite[63], ou dans cet objet réel (et concret) qu'est la partition, ou sous la forme de ce que l'on peut appeler un « individu idéal », ou bien dans la mémoire de son public, ou bien encore dans cet objet familier -mais si étranger à la fois- que nous appelons « enregistrement » ? Et, surtout, continue-t-elle d'être une œuvre d'art dans cette intermittence, et si oui « comment » ?

Nous aborderons cette problématique générale sous la forme d'une question que nous poserons à toutes les philosophies de la musique que nous allons commenter dans les pages qui suivent: « *Quel est le statut, dans le cadre de chaque philosophie abordée, des œuvres musicales non exécutées ?*» et quel lien pouvons-nous apercevoir entre la réponse fournie (ou pas) à cette question et la conception de l'œuvre musicale portée par chacune de ces philosophies.

La première des philosophies que nous aborderons sera celle de Nelson Goodman dont nous ne retiendrons, dans la limite des problèmes traités dans ce chapitre, que le concept d'*activation*. Commençons donc notre « fil rouge » philosophique qui nous amènera, dans ce chapitre et le suivant, de Goodman à Bergson, en passant par Kivy, Levinson, Currie, Pouivet, Genette et bien d'autres philosophes tous concernés par la musique et les problématiques passionnantes auxquelles celle-ci nous confronte.

[63] Nous reviendrons dans les chapitres suivants sur ce que peut bien recouvrir cette notion de « structure sonore abstraite » chère aux philosophes platonistes (mais à bien d'autres aussi) en particulier en se demandant s'il n'y a pas une difficulté théorique et un paradoxe à attribuer un aspect « sonore » à une structure qui n'a aucune instance dans le monde actuel.

Le concept d'activation (Goodman)

Le concept d'activation a été développé par Nelson Goodman dans trois textes (du moins à notre connaissance) qui sont « *L'implémentation dans les arts* »[64], « *L'art en action* »[65] et « *Quand y a–t-il art ?* [66]». Dans ces articles Goodman développe l'idée d'un « fonctionnement » de l'œuvre d'art qu'il nomme indifféremment « activation » ou « implémentation » :

> « *L'implémentation d'une œuvre d'art peut être distinguée de sa réalisation (execution) – qu'elle soit à une ou deux phases. Le roman est achevé lorsqu'il est écrit, la toile lorsqu'elle est peinte, la pièce lorsqu'elle est jouée. Mais le roman abandonné dans un tiroir, la toile stockée dans un magasin, la pièce jouée dans un théâtre vide ne remplissent pas leur fonction. Pour fonctionner, le roman doit être publié d'une façon ou d'une autre, la toile doit être montrée publiquement ou en privé, la pièce représentée devant un public. La publication, l'exposition, la production devant un public sont des moyens d'implémentation - c'est ainsi que les arts entrent dans la culture. La réalisation consiste à produire un œuvre, l'implémentation consiste à le faire fonctionner (« Execution*[67] *consists of making a work, implementation of making it work) ».*

Quelques lignes plus loin, Goodman précise cette distinction entre la « réalisation » d'une œuvre qui inclut *« tout ce qui participe à la création d'une œuvre, du premier scintillement d'une idée à la touche finale* [68]» et son activation qui représente *« tout ce qui permet à une œuvre de fonctionner»*. L'activation d'une œuvre semble donc supposer sa réalisation et réciproquement. Mais la suite de l'article va nous montrer que cette distinction est en réalité plus problématique qu'il n'y paraît. Déjà, affirme Goodman, un objet « ordinaire » -qui n'est donc pas une œuvre ayant nécessité un processus de réalisation (un artefact)- peut bénéficier

---

[64] Dans *L'art en théorie et en action* trad Cometti/Pouivet édition L'Eclat, chapitre *L'implémentation dans les arts* p54.
[65] Cahiers du MAM N° 41 p7
[66] Dans *Manières de faire des mondes* ed Folio p87
[67] On notera la traduction de l'anglais « execution » par *réalisation*, qui nous semble bien meilleure (et moins trompeuse) que la traduction directe par « exécution » comme c'est le cas dans la version française de « L'art en action ».
[68] Il y a quelquefois chez Goodman des formules qui sont frappées au coin de l'évidence mais qui laissent dubitatifs à la deuxième lecture : cette « *touche finale* » qui semble si innocente n'est-elle pas en effet un des éléments du problème ? Est-ce que la question n'est pas, entre autres, de savoir quand est posée cette fameuse touche finale (voir plus loin la question de la frontière entre réalisation et activation)

dans certains cas d'un processus d'activation. Ainsi en-est-il de la pierre trouvée sur la plage qui peut « fonctionner artistiquement » en exemplifiant certaines qualités esthétiques[69]. Inversement certaines œuvres peuvent avoir disparu (soit qu'elles aient été purement et simplement détruites soient qu'elles ne soient plus accessibles) tout en continuant à bénéficier d'une activation et d'un rayonnement extrêmement puissant. L'un des exemples que prend Goodman pour illustrer cette thèse est celui des Riches Heures du Duc de Berry[70] dont on sait que l'original est, pour des raisons liées à sa fragilité, soustrait à la vue du public depuis plusieurs années, de telle manière que seules d'excellentes reproductions en sont désormais accessibles (y compris dans le musée où cette œuvre se trouve physiquement, le Musée de Chantilly). Cet exemple est particulièrement intéressant car il montre à quel point la présence physique d'une œuvre peut finalement devenir secondaire par rapport à son propre processus d'activation ; il pose de plus (et surtout) de manière transparente la problématique de la reproduction des œuvres d'art et de leur rôle dans leur processus d'activation. En effet si, selon Goodman en tout cas, les reproductions de Très Riches Heures parviennent à « fonctionner comme » une œuvre d'art, c'est parce qu'elles ont fini par acquérir un statut, disons, de « quasi-œuvre »[71]. C'est aussi, et surtout, parce ces reproductions produisent une sorte d'activation « indirecte » à laquelle Goodman s'intéresse dans les lignes qui suivent. La question de la reproduction des œuvres d'art, nous dit-il en substance, ne peut en aucun cas recevoir une réponse tranchée et entière qu'elle soit celle qui voit dans la reproduction un « parfait équivalent de l'original », ou celle qui, à l'exact opposé, n'accorde à la reproduction qu'un rôle marginal et contingent. Si réponse adéquate il y a, ce ne peut être que celle qui appréhende la reproduction comme un *instrument d'activation indirecte* de l'œuvre (*indirecte* au sens où cette forme d'activation fonctionne en l'absence de l'œuvre elle-même, à un moment où, pour diverses raisons, l'action directe de cette dernière ne plus opérer).

Ceci amène un premier élément de réponse à notre question concernant le statut des œuvres non exécutées. Les nominalistes, et Goodman en particulier, refusant toute autre entité que les particuliers concrets, il semble certain que l'œuvre musicale non exécutée n'existe pas à proprement parler pour eux, puisqu'elle serait alors une entité fictive ou abstraite. Toutefois le

[69] Dans ces cas d'objets ordinaires (mais sélectionnés par un artiste qui en fait des œuvres d'art) l'activation paraît précéder la réalisation. A vrai dire cette affirmation ne nous paraît guère convaincante, car c'est de « sélection » plutôt que d'activation dont il faudrait parler dans ce cas, l'activation restant toujours dans cet exemple postérieure à la réalisation (c'est la sélection qui fait fonctionner l'objet en tant qu'œuvre, et du même coup la « réalise », mais c'est l'activation qui va lui permettre d'être communiquée et perçue par un public, dans un musée par exemple, en « entrant dans la culture »)

[70] *L'art en action*, op cit, p10

[71] Ce n'est pas ce dit Goodman exactement bien sûr, mais c'est, il me semble, le sens de son affirmation.

fait qu'une œuvre puisse continuer à bénéficier d'un effet subsistant après sa propre disparition physique, corrige en quelque sorte la rigueur de cette position en admettant que des œuvres puissent continuer d'exister par « post-activation » alors qu'elles ne bénéficient pas/plus d'une exécution dans notre monde physique. Cette dernière remarque pourrait nous amener vers des considérations métaphysiques visant, même chez Goodman, un niveau transcendant de l'œuvre en soi, située en retrait –ou au-dessus- de ses instances ou manifestations concrètes. Bien sûr, rien n'est plus éloigné de la philosophie goodmanienne qu'une telle position à caractère platoniste ! Goodman est on ne peut plus affirmatif sur le sujet dans son article « *Sur l'identité des œuvres d'art* » [72]:

> *« Il est parfaitement clair qu'une pièce de bronze peut être une œuvre d'art et une massue ; une toile peut être une pièce maîtresse de Rembrandt et une couverture. Mais un objet physique et une œuvre peuvent-ils être la même chose ? Nous pourrions tout aussi bien demander mais nous le faisons rarement, si le bronze et la massue sont la même chose, et s'il en va de même pour la toile et la couverture. Une réponse indiquée semble consister à dire que dans les deux cas nous sommes en présence du même objet physique accomplissant différentes fonctions. Nous n'avons pas besoin de tenir un objet esthétique pour différent du véhicule physique, mais seulement de distinguer les fonctions esthétiques des autres fonctions pratiques. »*

Néanmoins il pourrait être sensé de se demander pourquoi une personne qui disposerait d'un ou plusieurs objets pour se réchauffer ou pour boucher une fenêtre (disons un chiffon, des cartons et… une peinture de Rembrandt) se servirait-elle plutôt de la toile de Rembrandt, aux dépens des autres objets disponibles ? Ou mieux, puisque on pourrait toujours trouver des personnes assez riches pour s'offrir ce luxe, *pourquoi ne le font-elles pas* ? Probablement parce que, aussi trivial que cela puisse paraître, un Rembrandt ou un Rodin *sont* des « œuvres d'art » et qu'il ne viendrait à l'esprit de personne de les utiliser pour autre chose que ce pourquoi elles ont été conçues. Sans doute cette remarque paraîtra bien banale au regard de la subtilité de la rhétorique goodmanienne, aussi nous faut-il tenter d'éclaircir le sens de notre remarque[73]. L'idée que ces quelques centaines de grammes de peinture et quelques kilos de canevas, que représente La Joconde perçue sur un plan strictement matériel (physico-chimique devrait-on

---

[72] *L'art en théorie et en action* op cit p54

[73] Voir aussi Roger Pouivet *L'ontologie de l'œuvre d'art* (op cit) p 104 et 105 : *« Ce que les œuvres sont dépend de ce qu'elles font. Mais ne pourrait-on pas dire qu'elles ne feront jamais rien qui ne suppose pas d'abord ce qu'elles sont ? »*

dire) puisse fonctionner à notre bon vouloir tantôt comme l'œuvre picturale que le monde entier connaît, tantôt comme une couverture (et pourquoi pas comme une nappe ou un abat-jour) est un raisonnement un peu spécieux, bien qu'il ait pour lui toutes les apparences de la plus ferme logique. La raison principale en est que, à la différence d'un objet matériel à vocation technologique ou utilitaire (un pont, un immeuble ou, pourquoi pas, un urinoir) qui peuvent se voir attribuer concomitamment la qualité d'œuvre d'art sans perdre pour autant leur statut d'objet technologique, une œuvre d'art épuise dans le surgissement de sa présence l'ensemble de ses possibles, ou plutôt pour le dire mieux, l'œuvre n'est jamais une potentialité qui pourrait ensuite s'actualiser de telle ou telle manière, mais elle vient en quelque sorte d'un bloc en une entité entièrement définie et réalisée, une totalité rigoureusement fine. Pour le dire autrement, une œuvre est une œuvre à partir du moment où elle a brûlé les potentialités qui étaient en elle ; seule une œuvre qui n'est pas encore une œuvre se présente comme un ensemble de potentialités - c'est même cette propriété d'être un pur possible qui signe, en creux, le fait qu'elle ne soit pas (encore ou pas du tout) une œuvre d'art.

Ainsi, pour prendre un exemple qui semblera plutôt osé (mais finalement guère plus que celui du Rembrandt que l'on se met sur les pieds durant les longues soirées d'hiver) il est possible, selon nous, d'affirmer que le Docteur Rey, qui a utilisé le portrait que Van Gogh avait fait de lui à une époque où il n'était pas encore connu (et qu'aucune de ses œuvres n'étaient encore rentrées dans le processus que Goodman nomme « activation ») pour boucher un trou dans son poulailler, était fondé à le faire car, *à ce moment*, les peintures de Van Gogh n'étaient pas encore des œuvres d'art mais de simples objets sans intérêt artistique qui n'étaient pas encore entrés dans leur phase d'activation. Avec ces objets matériels ordinaires qui n'épuisent pas leur fonction par leur simple présence, on peut se permettre de boucher un poulailler ou faire bon nombre d'autres choses encore. Cette peinture, en tant que simple objet matériel, est une entité « potentielle » en lien avec une certaine quantité de peinture, de temps passé, et de matériel utilisé[74]. Mais une œuvre d'art (le même « objet » en ce qui concerne le portrait peint par Van Gogh, c'est ce qui fait l'intérêt de cet exemple) n'est pas un objet potentiel, mais un objet entièrement réalisé et activé que nous appellerons, pour faire court, une *réalisation activée*[75].

En somme une des caractéristiques définitoires de l'œuvre d'art est qu'elle ne peut justement pas être deux choses à la fois: elle est soit une œuvre d'art, et dans ce cas son

[74] C'est d'ailleurs souvent ainsi que se valorisent les peintures des peintres du dimanche : le prix du temps passé et du matériel utilisé.
[75] Cf chapitre 2

fonctionnement en tant qu'Oeuvre épuise tous les autres fonctionnements possibles (et ce mode de fonctionnement signe son identité d'œuvre d'art) soit un simple objet matériel qui peut, du coup, se voir attribuer un certain nombre de combinaisons potentielles. Le tableau de Rembrandt, selon nous, ne peut pas fonctionner à la fois comme œuvre picturale *et* comme couverture (je pense que Goodman n'en disconviendrait pas) mais il ne peut pas fonctionner non plus comme œuvre d'art *puis* comme couverture[76] : le fonctionnement en tant qu'œuvre d'art annule tous les autres. Bien sûr, un fou « peut » se saisir d'une toile de Rembrandt et la mettre sur ses pieds pour se réchauffer dans une pièce froide du musée (peut-être arrivera-t-il à la faire quelques secondes avant d'être arrêté et jeté en prison, précisément parce qu'il n'a pas compris, dans sa folie, qu'une œuvre d'art ne pouvait avoir qu'un fonctionnement et un seul), mais durant ce court laps de temps la peinture de Rembrandt continue à fonctionner comme œuvre d'art, et non comme couverture, disons dans une sorte de « fonctionnement contrarié » et, dans cet exemple, délictuel[77]. Cette question revient souvent sous la plume de Goodman (et souvent sur la base du même exemple) ainsi dans *« Quand y a-t-il art ? »*[78] :

> *« D'un autre côté, un tableau de Rembrandt cesserait de fonctionner comme une œuvre d'art si l'on s'en servait pour boucher une vitre cassée ou pour s'abriter. »*

Ou, de façon en plus nette, dans *« L'implémentation dans les arts »* [79]:

> *« La pierre de la plage n'est pas une œuvre d'art, mais sous certaines conditions elle fonctionne comme art ; une toile de Rembrandt utilisée comme une couverture <u>est une œuvre d'art</u>, mais alors elle ne fonctionne pas comme telle. »* (je souligne).

La raison pour laquelle nous avons souligné ce segment de phrase est lié à son caractère légèrement intrigant: comment en effet considérer que la toile de Rembrandt <u>est</u> une œuvre

---

[76] Puisque l'on parle de couvertures, il nous revient à l'esprit une anecdote qui, à première vue, semble pouvoir convenir comme illustration de la thèse de Goodman. Il y a quelques années, au Centre Pompidou, des préposés au nettoyage avaient, pensant bien faire, mis à la poubelle un ensemble de vieilles couvertures qui semblaient avoir été oubliées dans une des salles d'exposition. Les malheureux ignoraient cependant qu'il s'agissait là d'une « œuvre majeure » de Daniel Buren et non d'un vieux tas de chiffons. Nous ignorons les suites judiciaires qui ont été données à cette affaire, mais à bien y réfléchir, cet exemple illustre plutôt notre propre point de vue que celui de Goodman : on jette des couvertures usagées (ou on s'en sert pour son chien ou pour n'importe quel autre « fonctionnement ») mais on expose, sans autre possibilité d'en faire autre chose, une œuvre d'art (« majeure » qui plus est !) de Daniel Buren…

[77] Nous insistons d'une manière qui pourra sembler étrange sur cet aspect « légal » pour une raison simple : c'est parce qu'une œuvre d'art est entrée sans son processus d'activation qu'elle peut, par le même coup, entrer également dans un processus légal qui la protège. Pour reprendre notre exemple cité plus haut, le fou qui se met un Rembrandt sur les pieds sera (légalement) enfermé, le bon docteur Rey qui avait bouché un trou dans son poulailler avec son autoportrait (qu'est-ce qu'on ne ferait pas pour une bonne poularde… !) était dans son bon droit.

[78] Op cit p101

[79] Op cit p58

d'art si, d'une autre côté, on professe le fait que son identité en tant qu'œuvre d'art dépend de son fonctionnement ? Goodman répond partiellement à cette question embarrassante (et c'est à mon sens la seule fois où il évoque cela, du moins dans les textes que j'ai choisi de commenter) dans les phrases suivant notre dernière citation [80]:
« Et ce qui constitue une œuvre d'art peut devoir être défini en termes de sa fonction primaire, usuelle ou standard. La fonction peut sous-tendre le statut. » Affirmation confirmée par la dernière phrase du texte cité :

> *« D'une part, la réalisation d'une œuvre est requise pour son implémentation : d'autre part, l'implémentation est le processus qui permet de réaliser le fonctionnement esthétique qui sert de base à la notion d'œuvre d'art »* (je souligne).

Il semblerait qu'il y ait une difficulté, voire une faiblesse, dans ce raisonnement et la conclusion à laquelle il amène : finalement Goodman qui pensait pouvoir se passer d'une définition de l'identité de l'œuvre d'art en terme d'essence ou de nature (*qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?*) au profit d'une approche fonctionnaliste (*quand y-a-t-il art ?*) est obligé de réintroduire une conception essentialiste, et finalement circulaire, de l'œuvre d'art. Le statut d'œuvre d'art (dont on avait cru comprendre que c'était tout sauf un statut) reposerait donc finalement sur le fonctionnement le plus usuel qui est le sien (parmi un ensemble de fonctionnements possibles) ce qui clairement ne nous explique pas *pourquoi* ce fonctionnement est le plus usuel. Et surtout pourquoi l'œuvre d'art n'a en réalité qu'un seul type de fonctionnement, même si pour les besoins d'une expérience de pensée, nous pouvons fictivement lui en attribuer d'autres (le Rodin comme massue, le Rembrandt pour couverture etc…). Nous reviendrons dans le chapitre suivant sur le problème que pose l'opposition entre « nature/fonction » quant à une recherche sur l'identité de l'œuvre musicale et nous nous demanderons si une autre position théorique ne serait pas envisageable.

En attendant venons-en à la question que nous allons poser aux philosophies que nous abordons dans ce chapitre : comment le nominalisme, et la philosophie de Goodman en particulier, appréhendent-elles la question des œuvres musicales non exécutées ? La réponse, comme on commencé de la voir un peu plus haut, semble assez claire : pour Goodman il n'y a pas d'œuvres musicales non exécutées. Ceci est parfaitement indiqué dans l'extrait suivant de

[80] *L'implémentation dans les arts* op cit p58

« L'implémentation dans les arts »[81] (mais on le retrouve à mon sens assez souvent dans les autres textes goodmaniens et en particulier dans « Langages de l'art ») :

> *« (…) : une œuvre musicale ou dramatique existe seulement lorsqu'elle est exécutée (performed), une sculpture en bronze seulement si il est moulée, une œuvre architecturale si elle construite.* »

Pour Goodman la question ne se pose pas car une œuvre musicale est définie selon lui par l'ensemble de la classe des interprétations « orthographiquement correctes » de la partition de l'œuvre. Une œuvre dont la classe d'exécutions est vide n'est donc pas une œuvre, ni même une œuvre en puissance (ce point est important et nous le retrouverons pas la suite), la partition n'étant pour lui, comme pour beaucoup, qu'un simple recueil de prescriptions à l'usage des interprètes.

L'ensemble de ces points concoure à valider notre affirmation selon laquelle le nominalisme goodmanien n'admet pas d'œuvres musicales non exécutées (ni de pièces de théâtre, cette remarques pouvant être élargie à tous les arts de « performance »). D'une manière générale le statut d'œuvre ne pourra finalement être attribué qu'à des objets (et pas uniquement des artefacts) ayant déjà entamé leur processus d'activation[82] : le romancier qui n'a jamais été publié n'a pas produit d'œuvre d'art, le peintre qui n'a jamais montré ses œuvres non plus de même que le musicien qui n'est pas joué (même s'il a écrit des partitions de ses œuvres[83]).

Mais ceci pose un autre problème, qu'il nous faudra soumettre à cette approche philosophique comme nous le ferons avec les suivantes, qui est celle de la frontière entre réalisation et activation et, partant, de la conception que ces philosophies se font de la « réalisation » en art. Goodman se saisit lui-même de cette question (c'est même un des objets théoriques principaux de « L'implémentation dans les arts »). Bien qu'il sépare avec netteté dans le début de l'article la réalisation de l'activation (voire nos propres remarques quelques lignes plus haut) la suite, particulièrement à partir de la page 57 et 58 *(« Ici, nous commençons à percevoir que l'opposition entre réalisation et implémentation n'est pas aussi tranchée que*

---

[81] Op cit p 56

[82] On notera que Goodman prend soin de se démarquer de la théorie institutionnaliste de Dickie à laquelle ce genre de considérations pourrait faire penser (haut de la page 58 de *« L'implémentation dans les arts »* : *« Mais contrairement à ce que l'on pense parfois, je ne souscris pas à une théorie 'institutionnelle' de l'art. L'institutionnalisation n'est qu'un moyen, surestimé et parfois inefficace d'implémentation. Ce qui compte c'est le fonctionnement, plus que toute manière particulière de l'effectuer ».* Voir notre commentaire plus bas dans ce chapitre.

[83] Ce point soulève certaine difficultés bien évidemment, que nous aborderons dans la section II de cette thèse et plus particulièrement dans les chapitres consacrés à la notation musicale.

nous pourrions le supposer »), nous amène à considérer que cette frontière est finalement bien plus floue qu'on pourrait le penser. La question mérite en effet d'être débattue : un romancier a-t-il terminé la réalisation de son travail quand il a écrit la dernière ligne de son manuscrit, comme l'affirme Goodman, ou bien, comme nous serions enclin à le penser, cette étape n'est-elle franchie qu'avec la publication de l'œuvre, c'est-à-dire au moment où le roman entre dans son processus de réception et que plus une ligne ne peut en être changée (le point exact où, pour reprendre le vocabulaire qui nous est propre, toutes les décisions artistiques ont été prises sans possibilité de retour ou d'effacement) ? Plus largement, à quel moment une œuvre musicale est-elle entièrement réalisée : est-ce quand elle est exécutée (comme le dit Goodman *« Dans les arts d'exécution, les processus de réalisation et d'implémentation sont temporellement entrelacés »*) ou bien quand sa partition a été écrite ou encore quand un enregistrement a eu lieu qui assure la perduration d'une performance musicale (cas de figure que Goodman ne prend pas en considération, car les musiques non écrites ne produisent, selon lui, aucune œuvre au sens propre du terme)? De plus, une autre conception de la réalisation qui inclurait l'activation ne serait-elle pas possible ? Une œuvre ne pourrait être ainsi qualifiée d'entièrement réalisée que lorsqu'elle est déjà entrée dans son processus d'activation. Ce point sera débattu dans le chapitre suivant, mais nous pouvons déjà affirmer qu'il s'agit d'un point fondamental qui nécessite d'être tranché car il implique une engagement ontologique fort: soit l'œuvre musicale (et peut-être l'œuvre d'art en général) *est* une œuvre à partir du moment où elle est créée (il s'agit là d'une position réaliste reposant sur une croyance portant sur la « nature » d'une œuvre d'être une œuvre) soit l'œuvre n'est une œuvre qu'à partir du moment où elle est réalisée au sens large, incluant le fait d'entrer dans un processus d'activation (et à ce moment il s'agit d'une position réaliste relationnelle forte, où l'aspect relationnel et donc social, historique et culturel, vient remplacer l'idée de nature).

Le système constructiviste de Goodman ne prenant en compte que des particuliers concrets et leur fonction aux dépens de leur nature, il est clair qu'il n'y a d'œuvres musicales qu'exécutées, peu importe que la non-exécution puisse être rapportée à une absence totale d'exécution (notre premier cas) ou à la réitération d'exécution et du statut de l'œuvre dans cette intermittence (notre deuxième). Mais le deuxième cas reste celui qui donnerait le plus de fil à retordre au nominalisme, au moins dans son application à la musique, car pour prendre en compte le problème de l'œuvre en intermittence d'exécution, il semblerait nécessaire (ce que Goodman n'aurait probablement pas accepté) d'assimiler « activation » et « actualisation ». Les exécutions d'une partition deviennent ainsi des instruments d'actualisation de l'œuvre en

puissance ce qui ne peut être accepté par la philosophie nominaliste puisque cela l'obligerait à introduire des entités potentielles, ce à quoi elle se refuse catégoriquement. Or, même quand Goodman affirme qu'une œuvre (nous devrions dire un objet ou une entité) peut fonctionner à un moment comme œuvre d'art et à un autre moment comme un objet tout à fait différent, il ne vise pas du tout un état potentiel de l'œuvre qui serait en quelque sorte en attente de concrétisation ou de fonctionnement en tant qu'œuvre. Il faut en effet se rappeler que pour Goodman l'œuvre musicale est définie comme étant l'ensemble formé par ces « particuliers concrets » que sont la partition de l'œuvre et ses exécutions « orthographiquement correctes », sans possibilité de sortir de cette définition rigoureuse.

Ces points trouveront, nous l'espérons, une possibilité d'élucidation dans le chapitre qui suit et qui sera essentiellement consacré à la problématique de la réalisation en art, et à son rapport avec le couple possible/actualisé. Il est temps de passer maintenant à l'étude, toujours en suivant le fil rouge de l'œuvre musicale non exécutée, de deux positions philosophiques opposées au nominalisme : le platonisme radical et sa version dite « modérée ».

La réponse du platonisme à la question des œuvres non exécutées

A la différence des nominalistes, c'est très naturellement que les « platonistes » (qu'ils soient tenants d'une version forte ou modérée du platonisme)[84] répondent à cette question puisque leur vision de l'œuvre musicale est constituée d'entités universelles et purement idéales qui s'instancient dans des exécutions. L'œuvre musicale n'a donc, comme nous le verrons plus loin, aucunement besoin d'être exécutée pour exister, son identité réelle ne reposant pas sur une exécution.

Nicholas Wolterstorff[85] estime que l'œuvre continue d'exister entre deux exécutions par le fait qu'elle est un type dont les exécutions sont un exemplaire. Un type, ou plus précisément une « espèce » : *« La proposition que je veux faire, c'est que les œuvres exécutables et les œuvres-objets sont des espèces (types, sortes)-des espèces dont les exemplaires sont les exécutions ou les objets de ces œuvres »*. Par ce biais semblent résolues à la fois la question de l'œuvre musicale non exécutée au sens d'une œuvre qui ne possède aucune instanciation (ce point est plus particulièrement traité dans les lignes qui suivent) que celle de la répétabilité de l'œuvre musicale et du maintien de son identité à travers le divers de ses interprétations. Si

[84] Pour être plus précis, comme nous le verrons dans les lignes qui suivent, le platonisme modéré a plus de difficultés que le platonisme radical à élaborer une réponse cohérente sur ce point.
[85] N.Wolterstorff, *Towards an ontology of art* Noûs, 9 (2): 115–42.

l'œuvre musicale se maintient inaltérée au travers de ses diverses interprétations, c'est qu'elle s'avère différente de ses exécutions et que le lieu où elle réside -qui n'est pas notre monde spatio-temporel - la rend inaltérable face aux changements que le temps produit sur tous les objets constituant notre monde comme sur toutes les œuvres-objets qu'elles soient peintures, sculptures ou autres artefacts[86].

Pour quelques-uns de ces philosophes (comme Peter Kivy[87]) certaines œuvres peuvent n'avoir aucune instanciation, les œuvres musicales étant immortelles ou éternelles, car non crées au sens où nous l'entendons lorsque nous disons qu'un compositeur « crée » une musique. Pour Kivy, un compositeur ne crée pas une œuvre, mais sélectionne l'œuvre parmi une infinité de possibles qui existent de toute éternité. Ce processus d'instanciation (d'une structure abstraite par le biais d'un « exemplaire » qui sera, dans le cas de la musique, l'exécution) est le cœur du système philosophique platoniste. C'est ce processus que nous critiquerons de manière approfondie dans les chapitres suivants, tout en mettant en place les bases de notre propre modèle. Contentons-nous pour l'instant de constater que l'approche platoniste, en validant le principe qu'à certaines structures (ou certains types) puisse ne correspondre aucune instanciation, induit le fait que ces structures soient *éternelles* (en plus d'exister dans une dimension qui n'est pas celle, spatio-temporelle, des exécutions et des « œuvres-objets »). En effet, accepter l'idée qu'un type puisse « exister » s'il n'a pas de correspondant dans le monde spatio-temporel qui est le nôtre, et si donc il n'a pas fait l'objet d'une création (au sens d'être un artefact) suppose de penser aussi que ce type existe de toute éternité. Ce point, comme on l'a vu est accepté sans sourciller par les tenants du platonisme (et pas seulement par les tenants du platonisme extrême)[88].

Pour Kivy, et pour d'autres, un rapprochement est possible entre les découvertes scientifiques (comme celles du théorème de Pythagore ou de l'ampoule électrique par Edison) et les « créations » artistiques, qui seraient ainsi, elles aussi, des découvertes.[89] Il n'est pas courant, en effet, de parler de la « création » du théorème de Pythagore ou de celle de l'ampoule par Edison. Pourtant il y a, à tout prendre, une nuance subtile qui, il me semble, n'apparaît pas dans le texte Kivy entre ces trois exemples (Pythagore, Edison et Mozart). Seul le théorème de

---

[86] C'est d'une certaine manière la thèse de Sartre dans « *L'imaginaire* » (Folio essais) quand il écrit que l'œuvre musicale (ici la Septième Symphonie de Beethoven) « *échappe entièrement au réel* » p370-371

[87] P. Kivy "*Platonism in music: a kind of defense"* American Philosophical Quarterly, 24 (3): 245–252.

[88] "*Eternity holds no terrors for me*" P.Kivy :*Platonism in music: another kind of defense* op cit p248

[89] L'exemple musical donné par Kivy (op cit toujours p248) est Mozart qui « découvre soudainement » le thème de l'allegro d'ouverture de son Don Giovanni. Le tout en jouant au billard avec Salieri !... (L'ensemble de l'article est souvent dans une même veine humoristique qui contrebalance avec bonheur l'abstraction et l'aridité du propos)

Pythagore peut à notre sens être appréhendé sans ambiguïté dans une approche platoniste : Pythagore a découvert (ou semble avoir découvert, car l'acte de naissance de ce théorème est bien plus compliqué qu'il n'y paraît) un théorème permettant de calculer la longueur de l'hypoténuse d'un triangle rectangle[90] mais il n' a évidemment pas « créé » le triangle rectangle qui existait bien avant lui, à la fois comme objet concret présent dans la nature, et comme concept mathématique ; et il n'a pas créé non plus le « théorème » qui porte son nom : sa découverte a consisté à produire une méthode de calcul utilisant les rapports entre les côtés de ce triangle. Il est moins sûr par contre qu'Edison ait réellement « découvert » l'ampoule électrique (au sens où le principe en aurait existé de toute éternité) ou, encore moins, que Mozart ait « découvert » le thème de son allegro en le choisissant parmi d'autres structures sonores possibles[91]. Pourquoi cette différence ? Simplement parce que le triangle existe de toute éternité (bien que l'on puisse se demander si le concept du triangle existerait sans humanité pour l'appréhender…) mais pas l'ampoule électrique ou l'allegro de Mozart qui ont été « créés » au sens où rien n'existait de comparable avant eux : tous deux apportent un objet de plus au monde qui nous entoure. L'ampoule d'Edison a changé notre monde et lui a ajouté quelque chose (et, d'une manière différente, les œuvres de Mozart aussi) mais beaucoup de civilisations savaient déjà calculer par des méthodes empiriques la longueur de l'hypoténuse d'un triangle rectangle avant Pythagore et, de ce point de vue, ce théorème n'a rien ajouté à notre monde qui n'existait déjà. On en revient donc toujours à cette conclusion (que Kivy lui-même n'ignore pas[92]) que les entités abstraites qui sont celles de la géométrie et des mathématiques (mais finalement surtout de la géométrie) sont les seules qui s'avèrent parfaitement adaptées aux thèses du platonisme (et encore plus du platonisme extrême), les autres entités, « inventions » ou « créations artistiques », s'y pliant de manière plus discutable.

Mais de cette constatation nous ne saurions faire grief au platonisme radical qui, comme on l'aura compris, ne cherche pas à produire un modèle descriptif et « réaliste » des phénomènes qu'il appréhende, et ne vise donc pas non plus à réduire artificiellement le fossé qui existe entre ses attendus et les intuitions du « sens commun » que nous avons vis-à-vis des phénomènes qu'il appréhende. Comme nous les verrons dans les lignes qui suivent, nous ne pourrons pas en dire autant des versions « édulcorées » du Platonisme qui, dans leur volonté de réduire les aspects contre-intuitifs de cette philosophie, finissent par la mettre en péril[93].

---

[90] $a^2+b^2=c^2$ où a et b sont les côté de l'angle droit et c le segment opposé (l'hypoténuse)

[91] Nous verrons dans le chapitre suivant ce qu'il faut penser des "*possibles*" en art.

[92] Op cit p 249: "*Ordinary langage seems to Platonize mathematics and geometry*"

[93] C'est en cela qu'il faut, à notre sens, rapprocher deux philosophies pourtant situées chacune aux extrêmes du spectre des positions ontologiques possibles : le platonisme radical d'un côté et le nominalisme de l'autre. Car

Ainsi donc, pour les tenants de la thèse platoniste « radicale », il apparaît clairement que la réponse à la question de l'existence et du statut des œuvres musicales non exécutées est forcément affirmative, car d'une certaine manière, la possibilité que des œuvres existent sans être exécutées fait partie du cœur du système théorique qui leur est propre.

Passons maintenant à l'étude plus précise de deux des formes de platonisme (évoquées dans les lignes précédentes) pour lesquelles la question de l'œuvre non exécutée prend une résonance plus particulièrement intéressante pour notre propos : la thèse « radicale et moniste » de Gregory Curry et la thèse « modérée et dualiste » de Jerrold Levinson.

Le monisme heuristique de G. Currie

Dans son ouvrage « *An Ontology of Art* », Currie développe une ontologie moniste c'est-à-dire une philosophie dans laquelle toutes les pratiques artistiques participent à la même catégorie ontologique, à la différence des philosophies dualistes qui affirment au contraire que certains arts (comme la peinture, conçue comme un objet physique) ont un mode d'existence radicalement différent d'autres arts (comme la musique, conçue comme une œuvre exécutable). Mais l'originalité de la position de Currie repose principalement sur une conception de l'œuvre d'art appréhendée comme un « type d'action » (*action type*). L'œuvre est constituée principalement par deux éléments qui sont d'une part sa structure et de l'autre, le chemin qui conduit l'artiste à cette structure (chemin qui est appelé « heuristique »). Cette conjugaison d'une structure et d'une heuristique conduit à un type d'évènement qui peut être noté (x,S,H,D,t) où S correspond à la structure ; H à l'heuristique, D à la relation et t pour le moment particulier où a lieu cette action de découverte de la structure. Plus précisément, D est une relation à trois places qui peut se lire : *x découvre y via le chemin heuristique z*. Ici encore, comme chez tous les philosophes platonistes, l'artiste ne crée pas d'œuvre d'art, au mieux il la découvre sous la forme d'une structure préexistante, mais ce dernier point n'est pas l'élément principal de la conception de Currie. L'œuvre d'art est pour lui un processus (plutôt que l'objet produit par ce processus) dans lequel la performance permettant de rejoindre la structure préexistante est mise en avant aux dépens de l'œuvre telle qu'elle est conçue traditionnellement c'est-à-dire soit comme un objet physique, soit comme l'instanciation d'une structure. Pourtant,

---

toutes deux ne soucient guère de produire un modèle qui remplissent nos attentes en terme d'intuition, mais cherchent plutôt à mettre en avant un système qui, pour lointain qu'il paraisse de la vision du monde que nous estimons être la plus « réaliste », n'en jette pas moins une lumière enrichissante sur les phénomènes en question, y compris en améliorant les intuitions de notre sens commun.

malgré son indéniable capacité de séduction liée aux problèmes qu'elle semble résoudre, cette thèse a fait l'objet de nombreuses critiques (Wolterstorff, Levinson, David Davies et d'autres) en particulier sur le point de savoir ce que contient au juste ce « chemin heuristique », si essentiel à cette théorie. S'agit-il d'une simple reprise de la description de la voie d'accès à une découverte scientifique (telle que Currie l'importe de l'œuvre de Lakatos) ou contient-elle des éléments plus spécifiques ayant un rapport, par exemple, avec la notion d'influence artistique ? Le contenu exact du chemin heuristique semble toutefois suffisamment vague pour Currie lui-même avoue que décrire le fonctionnement d'une heuristique pourrait « commencer à ressembler au fait d'écrire l'histoire de l'univers [94]». Un exemple de chemin heuristique que donne Currie (cité par Paisley Livingstone, dans son article « *History of the Ontology of Art* » de la Stanford Encyclopedia of Philosophy) consiste à affirmer que même si Virginia Woolf ne connaissait pas l'œuvre de Marcel Proust au moment où elle a écrit « *Jacob's room* », elle aurait pu « en principe » le connaître, ce qui rend la « *Recherche* » intégrable au chemin heuristique parcouru par Woolf pour écrire (ou plutôt découvrir) la structure éternelle qu'était « *Jacob's room* ».

La théorie de Currie suppose donc l'existence de types d'évènements instanciés, ce point signant à la fois l'appartenance de cette philosophie aux théories d'obédience platoniste mais aussi son éloignement dans le même temps, suite à forte accentuation qui est mise sur la notion d'instanciation. Mais, de fait, cette importance accordée à l'instanciation ne semble pas résoudre tous les problèmes. On peut en effet se demander, avec Roger Pouivet[95], si chaque évènement instancié ne finit pas produire un nouveau « type » qui débouche lui-même sur une nouvelle instanciation dans un mouvement régressif infini et suffisamment vague pour en limiter les applications philosophiques ou d'analyse musicale - ainsi en est-il, suivant l'exemple donné par Pouivet, de l'enregistrement diffusé à la radio de l'exécution d'un sonate de Bach qui produit une sorte de mille-feuille ontologique dispendieux et dont la particularisation est trop complexe (ou impossible) à mettre en œuvre.

Un point retiendra toutefois notre attention : Currie est l'un des seuls platonistes à considérer les œuvres d'art comme devant être forcément *instanciées* (et non pas simplement *instanciables*, point sur lequel tous les platonistes ou presque sont d'accord). Cette position découle logiquement de l'importance qu'il accorde au processus d'instanciation et sur la particularisation de l'émergence du processus artistique (élaboré par qui, comment et quand) qui définit de manière concrète, à travers la connaissance du chemin heuristique qui a mené

---

[94] Currie, *An Ontology of Art* op cit p 72
[95] *L'ontologie de l'œuvre d'art* op cit p 51 et 52

l'artiste à l'œuvre (on hésite à parler de « son » œuvre) l'identité spécifique d'une œuvre d'art particulière. Du coup, la question du statut de l'œuvre musicale non exécutée (ou de tout autre gendre d'œuvre d'art, puisque Currie est moniste) est réglée de manière simple : il n'y a pas d'œuvres d'art non exécutées : toute œuvre est exécutée par définition.

L'exécution est donc le régime normal d'une œuvre d'art de telle manière qu'il est impossible d'envisager des œuvres qui ne soient pas exécutées (dans ce cas elles ne seraient pas-encore ou pas du tout-des œuvres d'art). Currie, par le biais de l'efficacité élargie[96] de son « action-type », échappe à la critique qu'on pourrait lui faire sur la distinction entre partition de l'œuvre et interprétation (critique que nous ferons à Levinson dans les lignes suivantes). On peut toutefois se demander s'il ne serait pas plus simple (et moins dispendieux) de s'en tenir au seul niveau l'œuvre exécutée sans faire appel à d'autres entités qu'elles soient la structure ou l'heuristique, et de tirer les conséquences philosophiques qu'une telle position implique (en particulier de se débarrasser une fois pour toutes du niveau « intelligible », cher aux platonistes et à Platon lui-même, dans lequel résideraient ces fameuses « structures sonores abstraites »). Encore une fois, seul le platonisme radical (celui de Wolterstorff, de Kivy ou de Dodd par exemple) est cohérent de bout en bout sur ces points : les philosophes appartenant à ce courant cherchent à trouver une validation théorique à des intuitions, perçues contre contre-intuitives, comme la non-création des œuvres, leur existence de toute éternité etc… et d'une certaine manière ils la trouvent ou du moins parviennent-ils à produire des arguments en cohérence avec leurs prémices. Le traitement de ces questions est rendu beaucoup plus délicat pour des philosophes platonistes comme Currie ou, comme nous le verrons plus bas, comme Levinson, précisément parce qu'ils cherchent obstinément à se mettre en phase avec un certain « sens commun artistique » que le platonisme radical ne se gêne pas pour malmener. Mais leur appartenance (même éloignée) au platonisme et à ses fondamentaux indépassables (en autres la croyance en l'existence d'un monde intelligible qui serait celui des pures structures) non seulement les en empêchent mais disqualifie, à notre sens du moins, une partie de leur entreprise théorique dont nous verrons dans les deux chapitres suivant qu'elle peut être reprise de manière plus efficace et probablement plus « ontologiquement économique » par des théories abordant l'œuvre d'art du seul point de vue de son exécution, et comme « particulier concret » plutôt qu'abstrait.

[96] Par « élargie », nous voulons exprimer le fait que l'action-type fonctionne avec beaucoup d'autres musiques que celles rattachées au paradigme classique ce qui n'est pas le cas du « type initié » propre à la philosophie levinsonienne. Les improvisations jazz, mais aussi toutes sortes de performances musicales peuvent être appréhendées par le biais de l'action type (voir David Davies -et son « Art as performance » - qui, par les nombre de pages qu'il consacre à la critique de Currie, indique en creux le tribut qu'il lui doit).

Le platonisme modéré (et dualiste) de J. Levinson

Le traitement de la question du statut des œuvres musicales non exécutées, telle que pourrait la formuler un philosophe platoniste modéré comme Jerry Levinson, oppose plus de difficultés que celui proposé par les platonistes radicaux (pour qui, on le rappelle, le fait qu'une structure instanciable ne le soit pas n'est pas un problème en soi)

Levinson accepte l'idée que, bien qu'une œuvre musicale soit une structure abstraite instanciable (ce en quoi il s'inscrit clairement dans le courant platoniste contemporain), elle ne peut être appréhendée que par l'intermédiaire de ses instances. Contrairement aux platonistes radicaux, il va mettre l'accent sur ces instances en formulant une conception de l'œuvre musicale composée d'une structure sonore proprement dite et des moyens d'exécutions de celle-ci tels qu'indiqués par le compositeur à un temps *t* dans un contexte socio-culturel spécifique (cette conception est résumée par la formule : œuvre musicale = S/ME, où S est la structure et ME les moyens d'exécution) Le résultat est ce que Levinson appelle un *type initié* (ou indiqué) qui est donc plus spécifiquement déterminé que la structure sonore elle-même, qu'il qualifie de structure *« implicite »*. Comme le précise Levinson, le type initié est au type implicite ce que l'énonciation est à la phrase proférée : une seule phrase peut produire une ou plusieurs énonciations en fonction du contexte dans lequel elle se place[97]. On notera sur ce point que, contrairement à l'exemple proposé qui est construit sur deux niveaux (phrase proférée/énoncés produits), la conception levinsonienne se réparti sur trois étages : le type implicite (S/ME) le type initié (S/ME par *x* en *t*) et l'exécution dont Levinson parle finalement peu, tenu qu'il est par les prémices platonistes qui sont les siennes, mais dont il est obligé de tenir compte pour assurer la cohérence théorique de son système. Ceci n'est pas sans conséquence sur le rapport que le platonisme entretient avec la question des œuvres musicales non exécutées, comme nous allons le voir plus loin.

Néanmoins la conception de l'œuvre musicale que propose Levinson paraît fort séduisante car elle semble permettre de contrecarrer les conclusions éloignées du sens commun qui sont celles du platonisme radical, tout en promouvant, comme ce dernier mais d'une

[97] Ceci explique que pour Levinson, contrairement à ce qu'affirme Goodman, deux textes absolument similaires sur le plan de la structure peuvent être considérés comme distincts car produits (« initiés ») par des créateurs différents dans un contexte et à une époque différente. Cette manière de voir les choses a aussi l'avantage, très utile dans le domaine de l'analyse musicale, de pouvoir expliquer pourquoi une même « phrase » musicale va pouvoir produire un effet absolument différent suivant qu'elle est employée par tel ou tel compositeur dans tel ou tel contexte musical. Ainsi en est-il du rock et l'utilisation de structures musicales souvent similaires mais produisant des œuvres pourtant très différenciées.

manière plus discrète, une conception attribuant aux Idées un rôle déterminant aux dépens des exécutions qui participent de ces Idées dans le monde sensible (la musique classique et son fonctionnement spécifique illustre de manière efficace ce point de vue). Pourtant un élément reste obscur dans cette position philosophique, élément qui ressemble fortement à la critique que nous avions cru bon d'adresser à la théorie de Gregory Currie quelques lignes plus haut et qui a un rapport avec le « créationnisme » auquel Levinson fait référence : pourquoi, en effet, faire appel à des types implicites si c'est finalement pour n'avoir à faire qu'à des types initiés et, parmi ces derniers, qu'à leurs interprétations ? Pourquoi, et au nom de quelle nécessité ontologique, faut-il maintenir à tout prix cet « étage » de la « structure sonore abstraite » dispendieux sur le plan théorique, et dont on peut se demander à juste à titre quels en sont les avantages[98] ? Levinson définit le type implicite comme une entité dont *« l'existence est implicitement garantie quand un cadre général de possibilités est donné. Par exemple, étant donné qu'il y a un espace, il y a toutes les configurations possibles dans l'espace ; étant donné qu'il y a un jeu d'échec il y a toutes les configurations possibles de mouvements autorisés. Il est clair que les structures sonores simpliciter sont des structures implicites* [99]» (ainsi en-est-il également, comme le développe Levinson dans les lignes suivantes, des moyens d'exécution). Cette définition, qu'à mon sens Levinson partage avec tous les autres platonistes, amène à penser que toutes les combinaisons possibles de sons et de moyens de produire ces sons existent préalablement à toute instanciation[100]. On peut toutefois se poser la question de ce que sont ces structures pures auquel il est fait allusion : on comprend, si l'on se réfère aux fondamentaux de la philosophie platonicienne, ce que peut représenter la « réalité» des Idées qui existent au-dessus des objets sensibles qui n'en sont que l'ombre portée, mais au moins ces Idées ont-elles une détermination plus ou moins précise : l'Amour, le Bon, le Vrai etc… Alors qu'on peut à juste titre se demander (et cette critique vaut aussi pour le platonisme en général) à quoi font référence ces « structures sonores éternelles ». On aura compris qu'elles représentent en quelque sorte toutes les musiques possibles construites à partir de toutes les combinaisons de sons possibles, sur le modèle du jeu d'échec qui permet d'imaginer (ou du moins de concevoir comme imaginable) l'ensemble de tous les coups possibles dans le cadre des règles de ce jeu.

---

[98] La position de Kivy, comme on l'aura noté, à l'avantage d'être plus claire et plus économique : des types éternels et (accessoirement) des instanciations ici ou là… ! On ne peut, sur ce point, que lui donner raison (sans partager pour autant son point de vue) quand il affirme que *« les avantages de platonisme en musique semblent être évidents, et les désavantages largement exagérés »* « *Platonism in music : another kind of defense* » op cit p.245.

[99] *L'art, la musique et l'histoire* op cit p 65.

[100] P 65 toujours : *« Une structure sonore, ainsi que toutes les structures pures, est toujours susceptible d'instanciation avant le moment où on l'a remarquée, reconnue, mentionnée ou individuée. Et donc son existence doit anticiper ce moment ».*

Mais c'est une chose de dire que les véritables œuvres musicales se trouvent dans le ciel des Idées et que leurs instanciations n'en sont que des copies imparfaites, c'en est une autre de penser que toutes les œuvres possibles existent déjà et que ce que nous appelons leur « création » n'est que l'aboutissement du geste du compositeur qui indique l'une ou l'autre de ces structures préexistantes à tel ou tel moment[101].

Un autre point de la philosophie proposée par Jerrold Levinson doit être maintenant critiqué. Le platonisme radical se sort très bien, on s'en souvient, du problème des œuvres non exécutées car, d'une certaine manière, c'est l'objectif et le cœur même de cette philosophie que de privilégier les Idées comme réalité ultime par rapport à ses instances et aux particuliers concrets qui n'en sont que l'ombres portée (ce quoi cette philosophie est sans aucune ambiguïté fondamentalement « platoniste »). Il en va autrement pour Levinson, à qui le qualificatif de « platoniste » me semble plus difficile à appliquer car ce dernier admet certes l'existence de types structurels abstraits (dits « implicites ») mais tout en mettant fortement l'accent sur leurs instanciation -et sur l'instanciation de leurs instanciations qui sont les exécutions- ce en quoi il n'est plus platoniste. Seul le « platonisme radical » peut mériter ce qualificatif, et la philosophie de Levinson se réclame à mon sens du platonisme sans en être. Ceci n'est pas sans conséquence sur la problématique qui nous occupe. Essayons en effet de corroborer cette affirmation par un autre biais et reposons notre question de départ : existe-t-il, pour le type de philosophie développé par Levinson, des œuvres musicales non exécutées et si oui quel en est le statut ontologique ? En d'autres termes, sa philosophie de l'œuvre musicale peut-elle faire l'économie de l'exécution ? On a compris que cette question n'émeut pas spécialement les platonistes radicaux pour qui l'accès concret à une œuvre musicale n'est pas une condition nécessaire permettant d'affirmer que cette œuvre existe : une œuvre musicale peut avoir existé de toute éternité sans que personne ne l'ait entendue. Mais le problème se pose différemment pour Levinson et le platonisme modéré, précisément parce ce dernier tente de « particulariser » l'œuvre musicale à travers la notion, pour lui essentielle, de « moyens d'exécution » et d'indication, en tentant du même coup de limiter les effets théoriques contre-intuitifs du platonisme radical (non-création des œuvres, existence de toute éternité de celles-ci etc…).

L'œuvre musicale est définie par Levinson de la manière suivante *« Un morceau de musique est une certaine sorte de type structurel et, en tant que tel, il est à la fois non-physique*

---

[101] Si tant est que Levinson arrive à régler de cette manière le problème de la création des œuvres, compte tenu du point de vue « platoniste » qui est le sien. En effet on peut se demander si le simple fait « d'indiquer » une structure existant de toute éternité suffit à considérer que le compositeur la « crée » (tel est l'avis critique sur cette question de Julian Dodd et de Stefano Predelli, tous deux cités dans l'article *History of the Ontology of Art* du Standford Encyclopedia of Philosophy p 32)

et publiquement accessible.»[102] Toute l'ambiguïté de la conception levinsonienne réside à notre sens dans cette phrase qui cherche à réduire la différence ontologique qui existe entre l'Idée platonicienne et l'instanciation, le tout au profit de l'instanciation. Toutefois -et même si la définition citée plus haut semble aller dans ce sens - l'exécution n'est pas pour Levinson, à la différence des moyens d'exécutions voire même du contexte de création de l'œuvre, une propriété constitutive de l'œuvre. Et c'est justement sa contingence qui fait, pour nous, problème. Car, si l'œuvre est bien le *type indiqué* que décrit Levinson, alors on est alors en droit de se demander où se trouve physiquement ce type (et l'œuvre qu'il suppose) ? La réponse est simple : elle se trouve forcément dans la partition qui est l'objet qui correspond le mieux à ce que Levinson désigne comme étant une « structure indiquée »[103]. En effet, si l'œuvre n'est pas un objet idéal ou une structure sonore pure existant de toute éternité (et donc hors des limites du temps et de l'espace humain), il faut donc qu'elle prenne place là où l'indication en a été la plus prégnante, c'est-à-dire sur les pages de la partition musicale telle qu'écrite par le compositeur à un temps *t* dans un contexte particulier et indiquant des moyens d'exécution spécifiques à respecter[104]. Mais reste à trouver le moyen de rendre cette œuvre « publique » (une des conditions définitoires demandées par Levinson lui-même). C'est l'exécution qui remplit pour lui ce rôle aux dépens de la partition qui est appréhendée (comme souvent dans ce type de philosophies) comme un ensemble de prescriptions visant à produire des exécutions « correctes » de l'œuvre, exécutions dont toutes ne seront pas des instances de l'œuvre car certaines ne correspondront pas tout à fait aux réquisits contenus dans la partition, tout en constituant d'excellentes interprétations par ailleurs. Mais si l'exécution est la seule voie d'accès à l'œuvre, alors se pose un problème difficile à résoudre pour la platonisme modéré : soit, pour être qualifiée en tant d'œuvre, une pièce musicale doit obligatoirement être exécutée et ceci est en contradiction avec les prémisses essentielles du platonisme (et celles de Levinson lui-même) qui veulent que les oeuvres puissent exister en tant que « structures sonores abstraites », et ce indépendamment de leurs exécutions ; soit une œuvre musicale peut exister sans être exécutée et à ce moment deux cas de figure se présentent. Soit il faut revenir vers les attendus du platonisme fort en affirmant que ces oeuvres continuent d'exister dans le monde

---

[102] *L'art, la musique et l'histoire* » Op cit p 45

[103] C'est d'ailleurs ce qu'affirme sans ambiguïté Levinson lui-même p 64 de « *L'art, la musique et l'histoire* » op cit. « *Pour les œuvres paradigmatiques qui nous concernent, le compositeur indique (fixe, détermine, sélectionne) habituellement une structure S/ME en créant une partition. L'œuvre qu'il compose ainsi est la structure S/ME en tant qu'indiquée par lui à cette occasion.* »

[104] Toujours pour suivre la typologie des exemples choisis par Levinson qui ne sont pris, de son aveu même, que dans le domaine de la musique classique occidentale. Le problème devient plus ardu, et la position de Levinson plus intenable, si l'on aborde la question des œuvres musicales dites « populaires » (jazz ou rock) ou extra européennes.

intelligible sans être pour autant perceptibles dans le monde sensible ; soit on considère que la seule présence d'une partition écrite est suffisante pour valider l'existence d'une œuvre musicale, option que Levinson, en l'absence d'une théorie approfondie de la partition et de son rapport avec l'exécution dans le cadre du paradigme de la musique classique, ne peut valider[105]. On conclura que cette deuxième solution étant justement celle que Levinson veut éviter et face à laquelle il tente d'opposer son platonisme modéré, seule la première solution peut être validée en l'état mais son inconséquence saute aux yeux. En effet, si Levinson devait conclure (ce qu'il ne fait d'ailleurs pas) que l'exécution est une propriété constitutive de l'œuvre musicale (toute œuvre musicale *est* exécutée), cette affirmation viendrait perturber de manière fatale le fonctionnement du platonisme qui lui sert de base philosophique et enrayer de manière définitive sa belle mécanique théorique. Entre d'autres mots, et si l'on se réfère à la définition de l'œuvre musicale citée plus haut, la première solution décapite la première partie de la phrase et il ne reste plus que l'œuvre en tant que structure publiquement accessible ; la deuxième supprime la fin et il faut conclure que l'œuvre musicale est une structure non-physique.

Pour conclure sur ce point, il semble donc que la philosophie de Levinson, qui est une sorte de « platonisme de confort »[106] ne permet pas d'apporter une solution concrète à « l'objection de l'œuvre non exécutée »[107] alors que le platonisme fort, lui, le peut (sans entrer, par ailleurs, dans la critique nécessaire qu'il y aurait à faire d'une philosophie de la musique se situant paradoxalement aussi loin de la musique réelle…)

Conclusion

Nous voici donc parvenus au terme de ce chapitre consacré à l'étude critique des philosophies nominalistes et platonistes dans le cadre volontairement restreint qui est celui du statut des œuvres musicales non exécutées. Globalement nous avons pu constater que cette problématique intéressait ces différentes philosophies à des degrés et pour des enjeux différents. Le nominalisme goodmanien, dont nous n'avons abordé à dessein que la seule « activation », répond de manière limpide à la problématique posée : toute œuvre est nécessairement exécutée

---

[105] Le fait que l'œuvre musicale puisse résider dans la partition ne va bien sûr pas de soi, mais sa converse (que l'œuvre ne réside pas dans la partition) non plus. Une approche approfondie est rendue nécessaire par ce problème, approche dont Levinson et les platonistes modérés (autant que Goodman dans un autre contexte) semblent avoir fait l'économie.

[106] Nous voulons simplement dire par là qu'elle fait appel au renfort du platonisme quand ça l'arrange, et s'en passe quand ce n'est plus nécessaire. Ceci n'enlève toutefois rien à la puissance et la subtilité de la philosophie de Levinson particulièrement concernant la musique.

[107] Contrairement à ce que semble penser Pouivet op cit p 69

et il n'existe pas d'œuvres non exécutées (sans parler d'instanciation, puisque ce terme n'existe pas dans la philosophie nominaliste). De même pour le Platonisme radical, qui répond avec aisance (en un sens exactement contraire du nominalisme, comme on pouvait s'en douter) sur cette problématique. Pour un platoniste radical, seules comptent les types (ici les structures sonores abstraites) l'instanciation étant appréhendée comme contingente (les œuvres musicales sont éternelles et il existe des œuvres non instanciées). La réponse se complique, comme on l'a vu, pour Currie et encore plus (à notre avis du moins) pour Levinson. Pour Currie et son « action type », l'instanciation et l'exécution forment le régime normal de l'œuvre musicale (sa théorie pouvant à ce moment être utilisée pour décrire d'autres musiques que la seule musique classique occidentale). Pour Levinson, il semble que ce qui permet à Currie de rester en phase avec l'essentiel des pratiques artistiques contemporaines ne fonctionne pas chez lui compte tenu du terrain d'étude volontairement très restreint qui est le sien : la musique classique occidentale et son système partition/exécution. Du coup l'introduction de la notion de « *type initié* » perturbe et complexifie -plutôt que simplifier- sa proposition. Le type initié résout de façon à notre sens peu convaincante le problème de la création de l'œuvre (face à la notion de *découverte* mise en avant par les platonistes radicaux) tout en mettant Levinson en échec face au problème des œuvres musicales non exécutées comme on a pu le voir dans les lignes précédentes.

Mais sans doute existe-t-il d'autres solutions que nous n'avons pas encore envisagées : en effet, si les seuls « objets concrets » sur lesquels on puisse s'appuyer pour en faire le socle de l'œuvre musicale elle-même, sont justement la partition et ses exécutions (ou la chanson et ses interprétations, le standard jazz et ses versions etc…), le reste, qu'il s'agisse de la fameuse structure implicite, des intentions du compositeur ou de ce qu'il avait en tête au moment de composer etc… nous est à jamais inconnaissable (ce qui ne veut pas dire qu'il n'existe pas pour autant…). Et si ces objets concrets sont les seuls que l'on puisse connaître et appréhender, pourquoi ne pas développer une théorie qui ne fasse usage que de ces entités, sans prendre en compte par surcroît des objets abstraits qui existeraient (sans que cette existence soit démontrable) au-delà de notre propre perception, voire de notre entendement (et dont nous serait possible finalement de faire l'économie) ?[108] Pour cela il faut sans doute se débarrasser de ce sentiment trompeur (mais tenace) qui nous pousse à identifier l'œuvre musicale à un contenu idéel et immatériel qui viendrait s'incarner ici ou là, dans les partitions musicales et dans les diverses exécutions de ces dernières et au contraire affirmer qu'il n'y ici aucune

[108] C'est le but que se fixe, semble-t-il, la conception immanentiste de l'œuvre d'art (cf Pouivet *« L'ontologie de l'œuvre d'art »* op cit). Un compte rendu critique de cette position théorique sera présenté dans le chapitre suivant.

« incarnation » possible: la partition et/ou les exécutions *sont* l'œuvre sans que rien ne s'y incorpore. Sur ce dernier point, deux positions qui paraissent à première vue antagonistes, d'une part l'identification de l'œuvre musicale comme partition, et de l'autre l'œuvre comme performance, sont en réalité du même côté d'une ligne imaginaire qui sépare une conception immanente de l'œuvre musicale (comme partition ou/et performance) d'une conception transcendante qui pose l'œuvre musicale comme étant toujours dans un au-delà de l'ici et du maintenant de la praxis musicale. Il semble impossible, en effet, d'être à la fois du côté de la transcendance tout en se targuant d'être aussi de celui de l'immanence : cette ligne de démarcation est infranchissable. C'est pourquoi il nous faut maintenant, avant de développer dans un troisième chapitre notre propre approche « immanente » de ces problématiques délicates par le biais de ce que nous appelons la « variation », rendre compte de certaines philosophies de l'art (et de la musique en particulier) qui se réclament de l'immanence.

« L'art de la guerre est un art simple et tout d'exécution.

Tout y est bon sens, rien n'y est idéologie. »

Napoléon Bonaparte

REALISER

Tandis que nous écrivons ces lignes, Keith Jarrett interprète *I loves you Porgy* dans la version épurée du disque *The Melody at Night, With You*[109]. Cette mélodie de Gershwin, tant de fois entendue, résonne sans ambigüité à nos oreilles, nous donnant l'impression de la retrouver une nouvelle fois, immédiatement identifiable et comme présente « en personne ». La persistance de ce thème musical, à travers ses différentes présentations sonores, peut induire l'idée qu'il existerait une entité abstraite nommée *I loves you Porgy,* se tenant au-dessus de toutes les interprétations déjà entendues (et encore à entendre) de ce thème célèbre, et qui nous permettrait d'appréhender ce dernier à travers le « divers » de ses innombrables « versions ».

Mais, à mieux y réfléchir, peut-on réellement envisager qu'une telle entité existe, planant dans le ciel des idées et venant s'incarner et se « *réaliser* » ici ou là au gré de telle ou telle interprétation ? Nous avons l'impression de « connaître » une mélodie parce que nous sommes en mesure de l'identifier à travers différentes versions, quelquefois fort différentes les unes des autres, ou que nous sommes nous-mêmes capables de la siffler ou de la chanter (même mal…). Mais que connaît-on exactement ? Comment définir l'objet de cette soi-disant connaissance? Il semble qu'il s'agisse moins ici de « connaître » que de « reconnaître » car à quelle « connaissance » pourrions-nous nous référer qui ne soit pas déjà une « version » (fût-

[109] Keith Jarrett: *The Melody at Night, With You* collection ECM /"I loves you Porgy" extrait de *Porgy&Bess* de George Gershwin. Ce disque de la « convalescence » (le pianiste sortait à peine d'une longue maladie liée à un grave syndrome de fatigue) est, de l'avis quasi général, un véritable miracle tellement Jarrett parvient à rester (ce qui est rare chez lui) au plus près des mélodies qu'il interprète tout en s'éloignant à d'autres moments de façon extrêmement subtile. C'est l'une des raisons pour lesquelles nous l'avons choisi comme exemple de traitement de la mélodie.

elle la première…) de la mélodie en question[110]. Une mélodie n'est pas une formule mathématique ou un théorème de géométrie qui, eux, se tiennent toujours en réserve de telle ou telle de leurs occurrences concrètes : elle n'est pas un « objet abstrait ». Et pourtant, nous dira-t-on, il subsiste bien « quelque chose » qui constitue un substrat reconnaissable entre les diverses versions entendues et qui nous fait dire que nous entendons *I loves you Porgy* et non une autre mélodie. Mais quel peut bien être ce substrat ? Un ensemble de quelques notes ? Pas à strictement parler, car (et l'exemple que nous avons pris ici illustre ce point) les mélodies de jazz sont la plupart du temps interprétées sans respecter la tonalité d'origine de l'oeuvre. Il s'agirait donc d'« intervalles musicaux » plutôt que de notes[111], c'est-à-dire ce qui sépare une note d'une autre dans un système musical de référence (l'intervalle de quarte, de quinte etc…) Mais la notion d'intervalle musical autant que celle de note ne valent que dans un système précis (ici celui de la musique dite « tempérée ») et ne constituent en aucun cas un « universel » au sens où, par exemple, le nombre « trois » est exemplifié par le groupe de trois pommes qui se trouve en ce moment sur ma table de travail tout autant qu'il est instancié dans le Mystère de la Trinité.

De plus, tout le monde (ou presque) est capable de reconnaitre une mélodie assez simple, sous différentes formes, sans posséder pour autant des rudiments de technique musicale. Peut-être serait-il plus conforme à la réalité du monde de la musique de dire qu'en définitive, je reconnais une mélodie de la même manière que je reconnais mon ancien camarade d'école Pierre, que je n'ai pas vu depuis quarante ans, en l'identifiant à travers (et malgré) les transformations que le temps a produit sur son visage. Et pourtant je ne possède aucun « Concept de Pierre » auquel je puisse me référer pour vérifier le bien-fondé de mon jugement,

---

[110] Il semble que l'exemple choisi possède un avantage intéressant sur d'autres thèmes plus « modernes » (disons une mélodie « pop » comme *The Logical Song* de Supertramp par exemple). Cet avantage est que peu d'entre nous ont commencé par connaître –pas moi en tout cas- *I loves you Porgy* dans la version originale de l'opéra de Gershwin (c'est-à-dire la version dans le cadre de laquelle la mélodie principale a été présentée et entendue pour la première fois). En revanche tout le monde (ou presque…) connaît *The Logical Song* par le biais de l'album *Breakfast in America*.

[111] Nous attirons ici l'attention sur le fait qu'une mélodie (disons le célèbre do-do-do-ré-mi qui commence le thème d'« Au clair de la lune ») peut être jouée dans différentes tonalités, cependant la tonalité de base de ce thème-ci est do majeur (ce qui le rend le plus facile à jouer sur un clavier) et que chaque thème a donc une tonalité originelle liée à se première présentation (les autres versions, du moins celles qui ne sont pas dans le ton original sont des transpositions). « *I loves you Porgy* » a donc lui aussi une tonalité originale (celle notée par Gershwin lui–même dans sa partition) et, dans le cadre de notre recherche, compte tenu des diverses interprétations de ce thème dans les plus diverses tonalités (adaptées à la tessiture des chanteurs ou des instrumentistes) nous devons prendre en compte les « intervalles » entre les notes plutôt que les notes elles-mêmes. Ainsi « Au Clair de la Lune » peut aussi s'écrire (et se jouer) ré-ré–ré-mi-fa dièse, ce qui du point de vue du « token » que représente cette structure sonore est différent de do-do-do-ré-mi, mais par contre la structure « tonique, tonique, tonique, seconde, tierce » permet de décrire aussi bien la « version » en tonalité de do que celle de ré.

mais simplement un souvenir de sa physionomie de l'époque. De la même manière, il apparaît que je ne possède pas non plus de « concept mélodique » de « *I loves you Porgy* » qui me permettrait de reconnaître ce thème à coup sûr parmi le divers de ses présentations successives, mais seulement une (plus ou moins) longue fréquentation de ses diverses « apparitions » à travers les versions qu'ont pu en donner des musiciens d'horizons différents (jazzmen pour la plupart, mais aussi classiques). Et c'est probablement l'accumulation de ces écoutes différentes qui, au fur et à mesure de leur sédimentation, m'assure une plus parfaite capacité d'identification dans des contextes quelquefois très éloignés[112].

Tel n'est bien sûr pas l'avis de tous les philosophes, et certains parmi ceux que nous avons abordés dans le chapitre précédent ont sur le sujet des conceptions très différentes. Ainsi, pour des philosophes platonistes, qu'ils soient « radicaux » ou « modérés », cette version de I Loves You Porgy (celle de Keith Jarrett que j'écoute en ce moment) est un *exemplaire* du *type* éponyme, appartenant lui-même à une sorte de « troisième royaume » situé au-delà du monde spatio-temporel. Un platoniste un peu plus intéressé par les détails matériels, s'il s'en trouvait, pourrait ajouter (mais ce n'est pas certain) que cette exécution enregistrée que j'écoute en ce moment (à 18h57) à ma table de travail, est elle-même une instance, un exemplaire, de l'enregistrement de studio réalisé au domicile de Keith Jarrett lui-même peu de temps avant Noël 1998, et qui a ensuite servi de matériau au CD « *Melody at night, with you* » produit par Manfred Eicher pour le label ECM.

Un nominaliste lui, verrait probablement cette version de Keith Jarrett comme un particulier concret, sans que l'on puisse malgré tout comprendre comment ce particulier se rattache à l'œuvre intitulée *« I loves you Porgy »* car, bien que cette œuvre ait fait l'objet d'une partition écrite par George Gershwin[113], la quasi-totalité des versions qui ont été enregistrées depuis (et elles sont nombreuses) ne peuvent être ramenées à des exemplaires « corrects » de la partition, au sens goodmanien du moins[114].

---

[112] Une longue fréquentation des standards (par exemple ceux joués pendant de nombreuses années par Keith Jarrett dans le cadre de son trio avec Gary Peacock et Jack de Johnnette) permet de repérer avec plus d'aisance le thème d'une chanson de référence, même si celle-ci, comme c'est souvent le cas, est prise dans un processus de variation qui la déstructure. Nous n'insistons pas plus avant sur ce point dans ce chapitre (qui participe simplement à l'exposition des thèmes) dans la mesure où tout ceci sera repris de manière plus détaillée plus tard dans le cours de notre thèse.

[113] Nous n'avons pas réussi à déterminer si les orchestrations de « *Porgy and Bess* » avaient bien été écrites par Gershwin lui-même. On sait en effet que pour « *Rhapsody in Blue* » (qui est une œuvre plus ancienne) Gershwin avait utilisé les services d'un orchestrateur, Ferde Grofé ; ce dont il ne faisait d'ailleurs pas un secret puisqu'il aimait à dire que cet orchestrateur était pour beaucoup dans la réussite et le succès rencontré par son œuvre.

[114] On se souvient que la définition goodmanienne de l'œuvre musicale est liée à la classe de toutes les exécutions « correctes » d'une partition donnée. Un chapitre entier étant consacré à Goodman et à sa conception de l'œuvre musicale, nous nous étendons pas plus sur le sujet ici.

N'existe-t-il pas, entre ces deux pôles « révisionnistes », des approches philosophiques plus « modérées » et plus enclines à tenter de se rapprocher des usages de la musique plutôt qu'à réformer la conception que nous en avons ? L'une d'elles, que nous allons entreprendre d'étudier maintenant, est l'immanentisme. Comme nous l'avons fait pour le premier chapitre, c'est, après une courte présentation de ce courant de pensée, par la question du statut des œuvres musicales non exécutées que nous aborderons cette approche philosophique de l'œuvre d'art.

Ce chapitre comportera deux grandes parties, la première sera consacrée, comme il vient de l'être dit à un compte rendu critique de la philosophie immanentiste, mais aussi un survol de la problématique du couple « *potentiel/actuel* » en art à travers notre commentaire d'un texte célèbre d'Henri Bergson intitulé « *Le possible et le réel* ». La deuxième partie tentera d'exposer et d'argumenter notre propre position sur cette question, essentielle, de *l'exécution en musique*[115].

[115] La présentation de notre position, à peine abordée dans ce chapitre, bénéficiera d'une approche plus approfondie dans les deux prochains chapitres : « Variation » et « Pensée en Musique ».

L'immanentisme en art

Une philosophie immanentiste de l'œuvre d'art

D'inspiration plutôt aristotélicienne, l'immanentisme s'oppose aux grandes thèses platoniciennes et à la théorie des formes conçues comme seuls êtres véritables (dont le monde sensible ne serait qu'une pâle copie). Roger Pouivet en a donné une approche extrêmement intéressante dans son livre intitulé *« L'ontologie de l'œuvre d'art »*[116]. Partant de la position (aristotélicienne) selon laquelle « *au sens strict les particuliers sont les seuls étants. Les universaux sont des substances secondaires (ou secondes), des manières d'être des étants »,* Pouivet établit les bases d'une conception immanentiste de l'œuvre d'art qui appréhende cette dernière dans sa « manière d'être » et non dans sa relation avec un type ou une essence transcendante lui fournissant, extrinsèquement, sa définition. Pour ce faire, l'auteur s'inspire de la thèse de David M. Armstrong[117] sur les universaux et en particulier des notions de « relation » et de « fonction ». Le concept de *nexus*, développé par Armstrong et repris par Pouivet, vise l'idée d'un lien non relationnel qui relierait de façon totalement immanente l'œuvre d'art en tant que « chose » avec sa manière d'être.

Ceci amène Pouivet à développer une première définition de l'immanentisme en art : *« L'immanentisme est la thèse selon laquelle ce qui fait d'une chose ce qu'elle est, sa manière d'être, n'est pas quelque chose de séparé de la chose elle-même* ».[118] Ainsi l'identité d'une œuvre musicale n'est pas définie par l'incorporation ou l'instanciation de telle ou telle structure, comme le pensent les platonistes, mais c'est ce « *en fonction de quoi* » on la reconnait comme telle dans chacune de ses exécutions. Cette notion de fonction est ensuite approfondie dans les lignes qui suivent, en mettant en avant, toujours en référence à Armstrong venant lui-même à la suite de Frege, la notion de fonction comme *entité insaturée*. Cette entité insaturée (dans notre cas, les termes d'œuvre d'art) est saturée par un particulier concret (ici une exécution de l'œuvre en question). Ainsi, comme l'écrit Pouivet, *«le tableau de Van Gogh les Tournesols et la Neuvième Symphonie de Beethoven, saturent la même fonction »* : être (ou fonctionner comme) une œuvre d'art. Ceci implique que la théorie immanentiste est *moniste* : elle accorde

[116] Op cit chapitre 3 pages 63 à 90 et passim.
[117] « *Les Universaux* » D.M. Armstrong. Ed Ithaque . Les références au *Nexus* se trouvent p.71,72 et 129-132.
[118] Op cit p.65

la même manière d'être à toutes les œuvres d'art. Cependant, elle admet que chacun de ces arts puisse avoir un *fonctionnement* différent. Le mode de fonctionnement de la musique implique qu'elle soit multiple alors que celui de la peinture implique des objets uniques, celui d'une pièce de théâtre suppose qu'elle soit montée, celui d'un roman qu'il soit édité et diffusé etc… Toutefois comme le fait remarquer Pouivet[119] le fait que les fonctionnements des œuvres et des arts puissent être différents n'implique absolument pas que ces fonctionnements puissent influer sur la manière d'être des œuvres en tant qu'œuvre d'art. Ceci est important, et nous retrouverons ce point de vue (que nous partageons) dans la suite de notre analyse.

Voyons maintenant, toujours en suivant le fil du texte commenté, ce que Pouivet nomme lui-même :

« L'objection de l'œuvre musicale non exécutée »

Examinons l'objection que l'auteur fait à sa propre théorie au sujet des œuvres musicales non exécutées. Il est intéressant de retrouver ici la problématique qui fût celle de notre premier chapitre et sans doute sera-t-il possible d'utiliser certains des résultats obtenus afin de mieux appréhender les enjeux de cette objection. Cette dernière est présentée de la manière suivante : si l'on dit que l'existence d'une œuvre musicale dépend de celle de son exécution (une affirmation, défendue par Pouivet quelques pages plus haut, et qui est au cœur de la conception immanentiste de l'œuvre d'art) alors le cas de figure de l'œuvre musicale non exécutée semble poser, en effet, un « problème insoluble » à l'immanentisme. De plus, il semblerait (de l'avis même de Pouivet) que le platonisme modéré de Levinson propose, lui, une solution plus efficace et il faudrait donc, en l'absence de réponse immanentiste adéquate, se résoudre, compte tenu du monisme propre à cette position philosophique, à abandonner le terrain sur l'ensemble des autres pratiques artistiques[120].

Mais revenons sur le développement de l'argumentation qui suit cet « abandon en rase campagne » (en trompe-l'œil, puisqu'il ne met que mieux en valeur les arguments de l'auteur) et abordons la première distinction proposée, celle qui sépare les œuvres non actuellement exécutées de celles qui ne l'ont jamais été. Cette distinction permet à Pouivet de proposer une

---

[119] Op cit bas de la p.67

[120] Nous avons déjà abordé ce point dans le chapitre précédent, et nous ne reprendrons pas ici la conclusion qui est la nôtre, à savoir que le platonisme modéré de Jerrold Levinson ne règle pas du tout le problème, seul le platonisme radical étant en mesure de le faire de manière satisfaisante et rigoureuse, compte tenu des prémices qui sont les siens.

double réponse, l'une vite traitée concernant l'œuvre en attente d'exécution, l'autre plus affirmée permettant de poser d'une manière certaine les attendus de l'immanentisme en art.
Dans le premier cas, donc, *« l'existence de l'œuvre n'est pas intermittente car il appartient au mode de fonctionnement des œuvres musicales qu'elles puissent n'être pas actuellement exécutées, tout en continuant à pouvoir l'être. Si une ampoule est éteinte, on ne dira pas que son existence est intermittente ! A tout moment il est possible de s'en servir en tournant le commutateur. Elle est disponible comme ampoule. De la même façon l'œuvre musicale non exécutée existe en tant qu'œuvre d'art, continûment, du moment qu'elle est potentiellement exécutable.*»

Cette question apparemment réglée –mais un peu rapidement- (nous y reviendrons) l'auteur examine le deuxième cas, celui des œuvres qui n'ont jamais été exécutées : «*Le deuxième cas est plus difficile. Une œuvre musicale peut n'avoir jamais été exécutée (...) dira-t-on alors qu'il n'y a alors pas d'œuvre ?* » Trois remarques sont faites par Pouivet afin de surmonter cette difficulté théorique. Examinons-les attentivement toutes les trois.

a)La première consiste à affirmer que, même si l'immanentisme est obligé de faire appel à des entités abstraites pour se tirer de cette difficulté, ce sera *« sur une base trop étroite, celle d'un statut provisoire de l'oeuvre et d'un cas somme toute marginal.*» ce qui sauverait, malgré tout, les attendus immanentistes sur l'œuvre d'art en général. Cette remarque est intrigante : pourquoi faudrait-il finir par faire appel à des entités abstraites pour solutionner, dans un cadre immanent, la question des œuvres musicales non exécutées? Pourquoi faire rentrer par la fenêtre ces universaux non instanciés que nous avons eus tant de mal à faire sortir par la porte? Et, surtout, pourquoi serait-il nécessaire de le faire pour régler le problème des œuvres non exécutées, alors que ce ne serait point nécessaire pour les œuvres exécutées. Peut-être serait-il utile de se demander ce qu'une œuvre musicale exécutée a de plus (ou de moins) sur le plan ontologique qu'une œuvre musicale non exécutée, et qui justifierait la « distinction » proposée par Pouivet ? Beaucoup de questions, donc, auxquelles il nous faut apporter maintenant quelques éléments de réponse. Commençons par la dernière, qui à notre avis les contient toutes: pourquoi faudrait-il distinguer une œuvre musicale qui a connu au moins une exécution, d'une « œuvre »[121] qui n'en aurait connu aucune ? Il semble que l'on puisse affirmer, au contraire, que la situation est la même dans l'un ou l'autre des deux cas : une œuvre exécutée retourne en

[121] Les guillemets indiquent que le statut d'œuvre est justement en attente de validation à la suite à cette distinction.

effet, même provisoirement, au statut d'œuvre non exécutée, une fois son exécution terminée. Il y a dans l'idée de cette hypothétique distinction la croyance plus ou moins assumée qu'une fois exécutée une œuvre pourra l'être de nouveau, alors que nous n'en serions pas certains pour une œuvre non exécutée. Ce point mérite d'être examiné plus attentivement.

Tout d'abord le fait que « *la partition (ou le souvenir) constitue le moyen grâce auquel on peut exécuter de nouveau l'œuvre* » ne constitue-t-il pas aussi celui qui permet de l'exécuter pour la première fois ? Où réside la différence ? Le compositeur, au moment où il écrit son œuvre, sait ce qu'il écrit (il l'entend), le chef d'orchestre sait aussi ce qu'il lit[122] (et il l'entend, derechef), l'instrumentiste sait lui aussi ce qu'il va jouer avant de l'avoir joué, la plupart en effectuant une première lecture silencieuse de l'œuvre avant de poser les doigts sur l'instrument. En d'autres termes, la partition *garantit l'exécution* de l'œuvre, même si celle-ci n'a jamais été exécutée par ailleurs. Le seul cas que nous pourrions imaginer venant contredire de telles évidences, est celui (probablement assez rare mais nécessaire pour la conduite de notre démonstration) d'une œuvre musicale totalement écrite mais injouable. Une partition pour piano pourrait très bien par exemple, imposer des écarts de doigté impossibles à exécuter par une main humaine[123]. Ces partitions rentreraient dans un ensemble que l'on pourrait appeler les « œuvres musicales écrites mais non exécutables ». Mais une œuvre musicale inexécutable est-elle une œuvre musicale à proprement parler, et pas plutôt une « non-œuvre » ? Il serait sans doute possible de contre-argumenter à nouveau sur ce dernier point, en disant que ces partitions pourraient être exécutées par d'autres voies, par des synthétiseurs par exemple, imitant le son des instruments visés et pour lesquels la question de la faisabilité technique n'est jamais un problème en soi. On pourrait aussi objecter qu'une « lecture compétente » de la partition pourrait fournir une version sonore mentale « correcte » de l'œuvre même si cette dernière est impossible à exécuter concrètement par ailleurs. Mais ces objections ne suffisent pas à conférer un statut d'oeuvre d'art aux œuvres musicales non exécutables qui restent des « non-œuvres ». En effet, affirmer qu'elles le puissent, reviendrait à penser que pourraient exister des objets (des

---

[122] C'est ce que nous nommons une « lecture compétente » : ce point est abordé dans le chapitre consacré à l'écriture musicale. En quelques mots, la lecture compétente est une lecture musicale qui dépasse la simple lecture des notes (ce qu'on appelle dans le langage musical : « solfier ») mais vise à en restituer les nuances, à en entendre le timbre, à en appréhender la polyphonie etc… de telle manière que ce type de lecture (caractéristique des lectures réalisées par les musiciens professionnels, et en particulier les chefs d'orchestre) puisse aboutisse à une sorte d' « image musicale mentale » réaliste, correspondant point par point à une interprétation instrumentale ou orchestrale de l'œuvre musicale en question.

[123] Je ne parle pas ici d'œuvres impossibles à jouer dans l'état actuel de la technique (qu'elle soit des interprètes ou de la lutherie) et qui pourraient un jour l'être, mais d'œuvres impossibles à exécuter de fait (ou de droit ?) suite à des difficultés à jamais insurmontables. Ainsi une partition qui donne à jouer des notes qui n'entrent pas dans la tessiture d'un instrument sera réputée définitivement injouable.

œuvres musicales) dont l'existence est *de facto* impossible (par le fait qu'elles ne sont pas exécutables, au moins dans l'instrumentation qui leur est imposée, et ne peuvent donc prétendre à une forme d'existence concrète) ce qui représente une contradiction de fait. Sauf à penser que la partition suffit à doter un objet musical du statut d'œuvre (ce que nous ne pensons pas, et Roger Pouivet non plus[124]) en étant un « objet terminal » (comme l'est par exemple un roman), nous sommes tenus de considérer que toute partition doit répondre à un *critère d'exécutabilité* des objets musicaux qu'elle met en œuvre[125]. Tout objet non exécutable étant une « non-œuvre » et non une œuvre en puissance. Ne subsistent donc que deux catégories au lieu de trois (les œuvres et les non-œuvres aux dépens de la troisième entité, le stade potentiel, perçu comme un passage progressif entre les deux états). Il faut donc conclure sur ce point que la distinction entre œuvre exécutées et non-exécutées n'est pas fondée, contrairement à ce qu'affirme Roger Pouivet, et que les propriétés ontologiques qui s'appliquent à l'une des catégories s'appliquent à l'autre, en particulier la question-non tranchée pour l'instant, mais nous y reviendrons- de l'existence réelle (ou potentielle) de l'œuvre.

b)La deuxième remarque de Roger Pouivet consiste à affirmer que l'œuvre musicale non exécutée est en définitive une « œuvre en puissance ». Compte tenu de ce qui vient d'être dit plus haut, nous soutenons pour notre part, et nous aurons l'occasion d'y revenir à de multiples reprises dans les chapitres suivants, qu'une œuvre musicale -pour ne pas dire toute œuvre d'art- *n'est jamais en puissance mais en acte* (avant d'être en *acte*, ou d'être un *fait*, elle n'est pas une œuvre). La question de la « potentialité en art », si toutefois quelque chose de ce genre existe, est en réalité bien plus complexe à appréhender qu'il n'y paraît à première vue. Affirmer, comme l'auteur, *« qu'une œuvre musicale peut être en puissance sans que rien, jamais, ne l'actualise »* revient à mon sens à se rapprocher dangereusement (au moins pour un « immanentiste ») des thèses platonistes dont on a vu que leur point faible était justement celui du mode d'accès épistémologique aux œuvres non instanciées[126], sans démontrer pour autant la

[124] En réalité, seuls les tenants de l'analyse musicale émettent de des telles thèses extrêmes (cf nos chapitres sur l'écriture musicale) mais même ceux qui, comme le musicologue Nicolas Meeùs, penchent pour une telle position ne considèrent pas moins que l'exécution (ou plutôt l'interprétation) est essentielle dans l'appréhension que nous pouvons avoir d'une œuvre musicale.

[125] Le cas du plan architectural pourrait convenir, bien évidemment, à ce type de démonstration : un plan doit figurer un immeuble « constructible », c'est l'une de ses obligations essentielles. Car l'immeuble projeté est un « objet réel » mais le plan est lui aussi un objet réel ayant ses propres critères d'existence. Un plan non réalisable est un « non-plan ».

[126] Au-delà de la référence au platonisme, il est cependant assez clair que le recours à la dualité Puissance/acte est inspiré, particulièrement dans le contexte dans lequel celle-ci est employée ici, par la philosophie aristotélicienne : on se souvient de l'exemple récurrent chez Aristote du sculpteur qui actualise la statue contenue en puissance dans le bloc de marbre. Toutefois il nous semble que la problématique des entités

validité de la thèse défendue. En effet, de la même manière que la question de l'accès aux types et aux universaux fait problème dans le cadre de la position platoniste, on peut se demander quel est le mode d'accès possible à une œuvre potentielle dans la position immanentiste. Car de deux choses l'une, soit l'œuvre non exécutée autorise, à travers sa partition écrite, un accès épistémologique qui permet de réellement la connaître, soit il ne le permet pas et le seul fait qu'elle « puisse » être un jour exécutée ne suffit pas à nous garantir qu'il s'agisse d'une oeuvre. Donc si l'accès épistémologique à l'œuvre n'est pas garanti, l'objection de l'œuvre non exécutée en est bien une, et favoriserait plutôt, comme l'écrit Pouivet lui-même, le platonisme modéré de Levinson voire à notre sens plutôt le platonisme extrême de Kivy ou de Wolterstorff. Si, en revanche, cet accès est assuré de par la nature spécifique de la partition musicale qui n'est pas seulement la préfiguration de l'œuvre musicale à venir mais un objet musical en soi, alors une autre difficulté se présente : quel est l'intérêt d'un couple « œuvre en puissance/œuvre en acte » si la partition est déjà accessible non comme une œuvre en puissance, mais comme un objet musical en soi[127] ? Il faut en effet pousser la position « immanentiste » jusqu'au bout de ses possibilités et considérer chaque entité qui entre en relation pour produire l'œuvre musicale, comme un objet en soi et pas comme une entité en « puissance ». Toutefois la question reste non résolue : comme relier deux objets ou plusieurs objets musicaux par un lien totalement immanent (mais ontologiquement essentiel) autre que le *nexus* proposé par David Armstrong? La résolution de cette difficulté épineuse, sur laquelle nous reviendrons dans la suite de ce texte, va s'avérer rapidement indispensable. Toute philosophie à visée d'immanence qui ne règle pas totalement ce problème encourt le risque d'en ressortir dangereusement affaiblie.

c)La troisième et dernière objection (elle-aussi « auto-réfutante ») est la suivante : ce qui peut ou aurait pu être exécuté n'est pas un particulier concret, mais une entité abstraite particulière (ceci venant contredire les attendus principaux de l'immanentisme dont l'une des règles est justement de ne pas faire appel à des objets abstraits ou des universaux[128]). Mais, comme l'affirme Pouivet, une partition n'étant pas une œuvre d'art -ce qui, au passage, aurait peut-être mérité une argumentation plus développée- le fait qu'une partition non exécutée puisse en devenir une (qu'elle ne serait, pour l'instant, qu'« en puissance ») nécessite de faire référence à d'autre objets concrets que sont les œuvres musicales exécutées, et ne pas s'en tenir

abstraites (qui est le serpent de mer de la philosophie de la musique) doit être lue dans un sens platonicien et supporter le même type d'arguments critiques que ce dernier.

[127] Cf plus loin dans ce chapitre, notre définition de l'objet musical comme « pré-œuvre musicale ».

[128] C'est un point que l'immanentisme a en commun avec le nominalisme, bien sûr.

simplement à la partition. Ce point paraît passablement difficile à admettre car on ne voit pourquoi la partition ne pourrait pas offrir une certitude complète sur la nature d'œuvre d'art de son contenu, sur la base d'un ensemble de critères qui sont, entre autres, la parfaite exécutabilité de l'œuvre, la transparence sémantique de l'écriture autorisant un accès épistémologique clair permettant d'appréhender l'œuvre dans son intégralité, la maîtrise d'une lecture « compétente » etc… De ce fait, il me paraît inopportun de conclure, comme Pouivet le fait, que « *L'œuvre non exécutée est bien une œuvre, mais en puissance.*»[129] A cette affirmation il faut en opposer une autre, la nôtre, qui sera tout-aussi péremptoire : « *Il n'y a pas d'œuvres musicales non exécutées* ». Même s'il existe dans le monde musical classique des partitions *et* des exécutions, il faut arriver à appréhender le fait (contre-intuitif a priori) qu'une partition non lue ou non interprétée de manière compétente est un objet inerte[130], une sorte de quasi « non-oeuvre » et non pas une œuvre « en puissance ». Elle ne devient un « objet musical réel[131] » qui prend sa place dans l'ensemble des relations qui s'instaurent entre les divers objets musicaux composant le « monde de la musique », que sur la base d'une lecture compétente. Et c'est sur cette base (uniquement) qu'une partition peut suffire à fournir les informations requises pour que l'on puisse identifier l'œuvre musicale en question (cette œuvre-là et non une autre), de la même façon que de parler d'une pièce de théâtre en faisant référence à son texte suffit pour l'identifier. Ceci ne veut pas dire que cette lecture constitue pour autant le « stade terminal » de l'œuvre en question : personne ne soutiendra, il me semble, que le but des pièces théâtrales est d'être lues, comme personne ne soutient sérieusement que le *nec plus ultra* en matière de musique est de lire la partition, même si cette lecture permet dans les deux cas d'accéder à des données que l'écoute ou le spectacle n'autorise pas.

---

[129] Op cit p.70

[130] On peut ici considérer que l'on se trouve à l'autre extrême de la thèse goodmanienne selon laquelle la simple lecture « mécanique » d'une partition (réalisée par un ordinateur ou un orgue de barbarie par exemple, se contentant d'émettre les sons à la bonne hauteur et dans le bon rythme) suffit à former un exemplaire adéquat de l'œuvre, sous réserve qu'elle ne contienne aucune faute. Nous posons, au contraire, *qu'une simple lecture mécanique de la partition n'est pas un exemplaire de l'œuvre.* Mais ce point, délicat et discutable, sera abordé dans les chapitres consacrés à l'écriture musicale et plus particulièrement à la critique de la thèse de Goodman sur la notation musicale.

[131] La partition est un objet musical réel sous condition d'être lue (c'est-à-dire finalement exécutée et interprétée) dans la cadre d'une lecture compétente. Ce point (qui sera développé dans le chapitre consacré à l'écriture musicale classique) prête le flanc, par son aspect paradoxal, à une critique pointant un manque de précision dans l'emploi des termes : une partition est-elle, oui ou non, un objet musical voire même une œuvre musicale ? La réponse est cependant simple et claire : une partition musicale qui n'est pas lue de manière compétente n'est rien. Une partition musicale n'est pas un livre (cf notre chapitre sur l'écriture musicale et littéraire) qui peut être lu par n'importe qui ne possédant que des rudiments de la langue dans laquelle il est écrit (éventuellement même par quelqu'un qui viendrait à peine d'apprendre à lire). *Il n'y a pas de « degré zéro » de la lecture musicale compétente* : elle est tout ou elle n'est rien…

Ainsi *la parfaite réalisation d'une œuvre musicale inclut son exécution*[132], au point qu'il n'y aurait pas même lieu, sauf par facilité de langage, d'évoquer la question de l'exécution comme une propriété de la musique qu'elle pourrait éventuellement ne pas posséder (et comme si cette action pouvait être apportée de l'extérieur, et facultativement, à une musique déjà préexistante mais à laquelle il manquerait –simplement !-l'existence). Cette affirmation pourrait sans doute être contre argumentée en se demandant où réside la différence entre une œuvre musicale en puissance qui s'actualise et notre approche selon laquelle toute œuvre musicale doit être actualisée. Il faut bien avoir à l'esprit que la partition (et d'une manière générale tout autre objet musical réputé antérieur à l'exécution, comme la mélodie dans le cadre de la chanson par exemple) ne sont pas des entités abstraites : pour fonctionner en tant qu'objet musical elles doivent faire l'objet soit d'une lecture compétente soit d'une exécution instrumentale, qui sont toujours déjà des interprétations[133].

C'est à ce moment seulement (toujours dans l'exécution) que l'on peut prétendre disposer d'un accès direct à l'œuvre musicale en soi. Mais, d'une certaine manière, même cette manière de présenter les choses est trompeuse, car elle peut donner l'impression qu'il y a quelque chose *avant* l'exécution. Or, avant l'exécution il n'y a strictement rien (de musical du moins[134]) : quand on est « dans » la musique (c'est-à-dire quand on en *fait* et pas quand on en *parle*) on est toujours dans l'exécution, toujours dans la musique réalisée.

Cependant l'affirmation selon laquelle la parfaite réalisation d'une œuvre musicale (et il ne saurait y avoir de réalisation imparfaite de l'œuvre) inclut son exécution sera démontrée un peu plus tard, lorsque nous aurons développé les deux critères qui permettent, selon nous, de distinguer une *œuvre musicale* d'un simple *objet musical* : le caractère *public* de l'oeuvre et la possibilité de sa *persistance*.

Mais la notion de « réalisation » que nous venons d'évoquer, et qui aura une importance centrale dans la suite de notre thèse, mérite plus qu'une simple allusion. Il nous faut donc maintenant avancer encore sur le chemin de la compréhension de ce qu'est une « œuvre en acte » ou une « *œuvre musicale réalisée* ». Pour cela, nous devons maintenant comprendre en

---

[132] C'est la raison pour laquelle nous parlions dans le chapitre précédent de la notion de « réalisation activée ».

[133] Comme nous l'avons évoqué plus haut, il n'y a pas de degré zéro de la lecture musicale. Toute lecture musicale compétente, permettant d'accéder à l'œuvre en elle-même, est une interprétation au même titre qu'une exécution réalisée par un interprète.

[134] Il y a par contre tout un ensemble d'objets au sens large: des partitions non lues, mais aussi des instruments, des pupitres, des micros, des musiciens en attente de jouer…

quoi une œuvre réalisée ne peut être « en puissance » sous peine de ne pas être une œuvre du tout.

Puissance et Acte

Le point que nous allons essayer de démontrer dans les lignes qui suivent est qu'un objet ou une œuvre musicale, consistant toujours en une exécution, ne peuvent en aucun cas être des « œuvres possibles » mais des œuvres réelles dotées de toutes leurs déterminations.

La problématique de l'œuvre en puissance est, comme on l'a vu, au centre de l'argumentation théorique immanentiste sur l'œuvre d'art. Le texte dans lequel il y est fait référence de la façon la plus transparente se trouve à la fin du livre « Ontologie de l'œuvre d'art »[135] de Roger Pouivet et plus particulièrement dans le paragraphe intitulé *« Activation et Actualisation »*. On se souvient que l'actualisation est un concept important de la philosophie goodmanienne : c'est ce qui permet à une œuvre « réalisée » (c'est le terme qu'emploie Goodman) de fonctionner en tant qu'œuvre d'art, c'est-à-dire de rentrer dans un rapport avec un public, à travers un certain nombre de processus comme l'exposition, le concert etc… On notera, dans un premier temps que rien dans cette définition de l'activation ne permet de l'associer avec le passage d'un état potentiel vers une forme d'actualisation[136] et il y a donc lieu de distinguer fortement actualisation et activation. Ce n'est pourtant pas ce que fait Pouivet quand il écrit qu' « *on peut alors proposer une distinction entre l'œuvre en puissance et l'œuvre en acte.* » De cette affirmation découle, toujours selon Roger Pouivet, une comparaison possible entre les deux genres d'œuvres d'art aux modes de fonctionnement différents, que sont les œuvres musicales et les œuvres picturales. Une musique comme une peinture peuvent se trouver toutes deux dans des conditions où elles sont en puissance : c'est-à-dire quand les conditions de leur activation ne sont pas remplies. Ainsi *« l'exécution d'une œuvre musicale est le moyen de son activation. Dans le cas de l'œuvre picturale, le moyen est tout autre. Ce sera principalement l'exposition.* » Cette dernière affirmation, qui semble pourtant frappée au coin

[135] Op cit p.190 et suivantes

[136] Goodman n'évoque pas, à ma connaissance, l'idée d'une « œuvre en puissance » (ce qui, probablement serait impossible pour un véritable nominaliste) mais uniquement deux « états » de l'œuvre : sa réalisation et son activation. Une œuvre non activée ne fonctionne pas en tant qu'œuvre, mais n'en n'est pas pour autant une œuvre « en puissance ».

du bon sens, ne résiste pas à l'analyse : elle est basée, selon nous, sur une confusion de registres. L'exposition est certes le moyen d'activation de la peinture et des arts plastiques en général, en revanche le moyen d'activation de l'œuvre musicale est le concert ou l'écoute publique par le biais d'enregistrements sonores ou d'émissions radiophoniques, et non pas sa seule exécution (on peut tout-à-fait imaginer une œuvre *exécutée mais non activée*, il en existe beaucoup dans le domaine musical, particulièrement depuis que les studios d'enregistrements « personnels » ont fait leur apparition). L'exécution d'une œuvre musicale est le moyen de sa *réalisation* (ou de son actualisation) l'écoute publique celui de son *activation*. De ce fait, une œuvre musicale *« qui n'est pas placée dans les conditions de son fonctionnement »* n'est pas « *en puissance* » comme l'affirme Roger Pouivet mais elle n'est, selon nous, pas une œuvre musicale du tout (c'est une « non-œuvre »).

A ce stade il est maintenant important d'élaborer un peu plus la distinction que nous intuitionnons entre activation, actualisation, et exécution. Une affirmation de Roger Pouivet qui suit le passage critiqué plus haut nous servira de point de départ : *« On pourrait donc dire que l'activation est l'ensemble des processus grâce auquel une œuvre en puissance est actualisée. L'activation a dès lors une conséquence ontologique, l'actualisation de l'œuvre en puissance.* »[137]. Cette affirmation est critiquable, à notre sens, pour les raisons suivantes. Elle est basée sur une confusion entre activation et actualisation, confusion que nous avons déjà repérée dans le paragraphe précédent, mais qu'il faut maintenant approfondir afin de déterminer si cette prise de position n'est pas en définitive handicapante pour l'ensemble de la position immanentiste. De plus, elle reprend un concept goodmanien qui fonctionne, dans sa philosophie d'origine, sans référence à une problématique de potentialité et qui donc tourne en quelque sorte « à vide » dans sa nouvelle utilisation.

Prenons tout d'abord l'exemple d'un CD ou d'un fichier de musique enregistrée. Ceux-ci supportent des entités sonores dont on peut dire qu'elles ont été « réalisées » mais aussi qu'elles ont été « exécutées »[138]. Par contre rien ne nous indique à priori qu'elles puissent avoir été activées. Un musicien peut très bien avoir enregistré *et* exécuté une œuvre musicale que personne n'a pu écouter (les raisons pour lesquelles cette œuvre pourrait ne pas avoir été écoutée importent peu ici) de telle manière que son œuvre n'a pas pu entrer dans sa phase

[137] Op cit p.191

[138] Pour une fois, les références de ces exemples peuvent tout aussi bien être prises dans le contexte de la musique classique comme dans celui des musiques non-écrites ou extra-européennes, ce qui permet d'étendre le domaine d'application de cet argument.

d'activation et que du coup, si l'on suit Goodman mais aussi Pouivet qui s'inspire de lui sur ce point, celle-ci ne fonctionne pas comme oeuvre musicale. La conclusion que Goodman en tire, il me semble du moins, est qu'elle *n'est pas* une œuvre musicale (du moins tant qu'elle ne fonctionne pas comme telle). Mais Roger Pouivet en tirerait probablement une autre : ces musiques, en attente d'être activées[139], peuvent être considérées comme étant des œuvres « en puissance ». Comme nous l'avons évoqué dans les lignes précédentes, nous estimons qu'il n'en est rien : les CD ou les fichiers MP3 contiennent des informations codées qui permettront, dans certaines circonstances, de restituer les musiques qu'elles supportent sous une forme digitalisée. Mais en eux-mêmes, ils ne sont pas de la musique potentielle : ce sont de simples supports informatiques. La musique est ce qu'on entend quand on tend l'oreille vers un système de hauts parleurs ou qu'on assiste à un concert, elle n'est pas l'ensemble des combinaisons numériques qui ont permis de découper la musique jouée en « tranches de sons ».

La question se pose différemment pour la partition musicale, écrite en notation standard. Sur ce point aussi, comme on l'a vu plus haut, Roger Pouivet envisage les choses sur le plan d'une entité « en puissance » que l'exécution (interprétation) viendrait actualiser[140]. Cette manière de voir les choses est très satisfaisante pour l'esprit, et elle est d'ailleurs la plus unanimement partagée. Ceci ne veut toutefois pas dire qu'elle soit juste… Nous avons vu en effet qu'une partition était un objet réel doté de toutes les propriétés qui lui sont nécessaires pour fonctionner en tant qu'objet musical, sous la condition essentielle de faire l'objet d'une lecture compétente. Nous sommes donc ici dans le cas inverse de celui des fichiers MP3 : la partition musicale *est*, sous certaines conditions cognitives, de la musique. L'accès épistémologique aisé que permet la partition musicale standard, implique en effet que l'on puisse avoir, une fois les difficultés liées à la lecture musicale surmontées, un rendu sonore et structurel suffisant pour juger d'une part si une œuvre est exécutable (voir plus haut), et de l'autre, de pouvoir établir un jugement fiable sur son contenu. Tout ceci sans que soit rendu obligatoire le passage par une exécution instrumentale de l'œuvre en question[141]. La partition musicale standard n'est donc pas une musique en « puissance » mais, sous la condition d'être

[139] Il faut, au risque de rentrer un peu trop dans le détail, distinguer ce qui concerne l'activation technique d'une musique enregistrée (celle qui dépend des moyens mis en œuvre pour sa restitution), de l'activation au sens goodmanien (et c'est celle-ci qui nous importe ici) qui vise le fonctionnement de l'œuvre dans ses modalités d'exposition et de réception. Disons, pour faire court, qu'une musique peut être activée techniquement (parce que le lecteur de CD tourne) mais non activée dans l'autre sens (on imaginera par exemple que personne ne l'écoute et ne l'a jamais écoutée)

[140] Avant cette exécution, la partition ne peut être considérée, selon lui, comme une œuvre d'art. Cf op cit p.70

[141] Il faut à nouveau le rappeler : *toute lecture compétente d'une partition musicale est une exécution sonore* (mentalisée, comme le font les chefs d'orchestre qui entendent intérieurement l'œuvre qu'ils lisent) tout autant qu'une interprétation. Cf à ce sujet les chapitres consacrés à l'écriture musicale standard.

lue, elle est une musique réalisée (et donc actualisée) pouvant être « activée » (par un milieu de spécialistes à travers une « lecture compétente », certes, mais activée tout de même). Néanmoins, et afin que l'on ne se méprenne pas sur notre conception du rôle de la partition, il nous faut insister à nouveau sur le fait que, pour toute philosophie qui privilégie l'exécution et la musique « de l'ici et du maintenant » (position que nous soutiendrons tout au long de ce travail de thèse), la partition est simplement un « objet musical » disponible au même titre que d'autres (les enregistrements sonores, les exécutions en public etc…) sans que son statut ne lui accorde une quelconque prééminence sur ces autres entités[142].

Pour conclure sur ce point, nous dirons donc que nous contestons le fait qu'une œuvre musicale puisse être « en puissance » et qu'au contraire nous affirmons qu'une musique est toujours actualisée, c'est-à-dire toujours entièrement réalisée et probablement (nous le verrons par la suite) entièrement activée. La seule approche concernant la notion de « possible » en musique serait, comme nous allons le voir dans les lignes qui suivent, de remonter de l'œuvre en acte vers l'œuvre en puissance. Mais, en dehors de cette approche spécifique, un objet musical *est ou n'est pas* une œuvre musicale, et rien ne permet d'établir comme le propose la philosophie immanentiste que cet objet puisse évoluer progressivement d'un stade potentiel à un état actualisé. Mais, à dire vrai, et pour l'instant, rien ne permet non plus d'établir de manière certaine le contraire.

« Le possible et le réel »

Un texte d'Henri Bergson nous aidera peut-être à avancer plus efficacement dans notre questionnement et nous fournira certains fondements philosophiques dont nous avons besoin pour asseoir notre position : il s'agit du célèbre article intitulé *« Le possible et le réel »*.[143] Dans ce texte, Bergson examine les problématiques liées aux rapports qu'entretiennent le possible et la réel, à la fois au niveau de la conscience et du sujet, qu'au niveau de l'art ou du

---

[142] Ceci ne veut toutefois pas dire que tous les objets musicaux se valent, dans une indifférenciation de fonds : la partition met en jeu des processus sémiotiques d'un certain type, et, de ce fait, elle est un objet musical spécifique qui doit être différencié des autres objets en jeu dans l'appréhension générale de l'œuvre musicale perçue du point de vue de son exécution.

[143] Dans *La pensée et le mouvant* nouvelle édition PUF 2009 p.99. La partie du texte qui nous concerne (le possible dans le domaine artistique) s'étend de la page 109 à 113.

fonctionnement plus général des sociétés et de la nature elle-même. Nous nous intéresserons plus particulièrement au passage de cet article consacré aux rapports « possible/réel » dans le domaine artistique. L'une des thèses générales de Bergson sur cette question est qu'il y a, contrairement à ce qui est généralement admis, « plus » dans le possible que dans le réel, car *« le possible n'est que le réel avec, en plus, un acte de l'esprit qui en rejette l'image dans le passé une fois qu'il s'est produit.* »[144] Cette position est illustrée par une anecdote mettant en scène un journaliste interrogeant Bergson sur la façon dont il se représenterait « la grande œuvre dramatique de demain ». Bergson répond, à la grande surprise de son interlocuteur : *« Si je savais ce que serait la grande œuvre dramatique de demain, je la ferais.* » Le sens de cette réponse est, à notre sens, la suivante : dans le domaine des œuvres d'art (sans parler, comme Bergson le fera dans les pages suivantes, du réel lui-même) on ne peut se faire une « idée » d'une œuvre d'art. L'œuvre est une entité finie et tous les détails ont leur importance, de telle manière que l'idée qu'il faudrait s'en faire serait tellement précise qu'elle serait cette œuvre elle-même.[145] C'est ainsi que Bergson peut répondre à son interlocuteur, quelques lignes plus loin, que « la grande œuvre dramatique de demain » pourra être possible…demain. Ce n'est qu'une fois réalisée que celle-ci pourra avoir été possible.

C'est le sens de cette phrase étonnante : « *Au fur et à mesure que la réalité se crée, imprévisible et neuve, son image se réfléchit derrière elle dans le passé indéfini ; elle se trouve ainsi avoir été, de tout temps, possible ; mais c'est à ce moment précis qu'elle commence à l'avoir toujours été, et voilà pourquoi je disais que sa possibilité, qui ne précède pas sa réalité, l'aura précédée une fois la réalité apparue.*» [146] En somme, la possibilité d'une œuvre ne s'appréhende que du point de vue de sa réalité. Bien sûr il faut distinguer pour cela, comme le fait Bergson lui-même, le *possible* en tant que « faisabilité », du *possible* en tant que « préexistence d'une idée »[147]. Ainsi quand son interlocuteur lui pose une question impliquant une œuvre « possible », Bergson se demande s'il s'agit d'un possible qui serait le contraire d'un « non-possible ». Par exemple s'il y aurait des raisons particulières (et connues avant même la réalisation de l'œuvre) pour que celle-ci ne puisse pas se faire. En l'absence de telles conditions négatives, l'œuvre serait ainsi « possible »[148]. Bergson, bien sûr, admet que dans cette approche

---

[144] Op ci p.110

[145] C'est le sens des affirmations de la p.113 (op cit) concernant l'Hamlet de Shakespeare, qui visent à indiquer qu'il eût été impossible de penser la possibilité de cette œuvre, sans être Shakespeare lui-même.

[146] Op cit p.111

[147] Op cit p.113

[148] Nous avons abordé ce point au début de ce texte en évoquant les conditions d'*exécutabilité* d'une œuvre écrite. Nous avions vu que l'écriture musicale standard permettait de déterminer si une œuvre pouvait ou non

le possible puisse précéder l'œuvre réalisée, mais il est bien évident que ce n'est pas le sens qu'il privilégie. Il l'affirme d'ailleurs clairement dans cette remarque « *Au premier sens du mot, c'était un truisme de dire que la possibilité d'une chose précède sa réalité : vous entendiez simplement par-là que les obstacles, ayant été surmontés, étaient surmontables.* » Mais la note que Bergson lui-même[149] rédige à propos de cette dernière affirmation, va encore plus loin dans ce sens: « *Encore faut-il se demander dans certains cas si les obstacles ne sont pas* <u>*devenus*</u> *surmontables grâce à l'action créatrice qui les a surmontés : l'action, imprévisible en elle-même, aurait alors crée la ' surmontabilité'. Avant elle, les obstacles étaient insurmontables, et, sans elle, ils le seraient restés.* » Ce qui veut dire, en d'autres mots, que même les conditions de possibilité d'une œuvre (au sens « faible » de possible) sont difficiles à définir de façon certaines. On remarquera aussi qu'il y a dans cette note discrète toute une conception de l'œuvre d'art et la créativité artistique, conçue comme dépassant ces limites « insurmontables » qu'elle surmonte pourtant « aveuglément » au moment-même où elle s'élance dans son mouvement créateur. Le tout semblant assez proche de la définition du génie chez Kant *(« Un talent qui consiste à produire ce dont on ne saurait donner aucune règle déterminée »*) mais dans une configuration théorique qui en est toutefois fort éloignée puisque les préoccupations de Bergson sont principalement « évolutionnistes » et concernent la *« création continue d'imprévisible nouveauté »* (et non la problématique de « règles » *a priori* applicables dans le domaine de l'art).

Ainsi, pour Bergson, *le possible présuppose le réel* et penser le contraire, comme nous y invite « naturellement » notre esprit, procède d'une « illusion » de notre entendement[150]. Il y a de ce fait, et à condition de suivre Bergson dans sa thèse, impossibilité à penser un « possible » qui soit autre chose que du réel « potentialisé ». Pour arriver à penser un tel « possible » c'est-à-dire ce que serait une œuvre musicale à la fois conçue comme « possible » *et* comme particulier concret, il faudrait que cette œuvre ou cette partition musicale soit, comme dans l'exemple donné par Bergson au sujet de Shakespeare et d'Hamlet, totalement indiscernable de

---

être jouée, et donc si elle était ou non « possible », en ce sens particulier. Mais, comme l'affirme Bergson lui-même dans sa démonstration, c'est l'autre sens du couple « possible/réel », celui d'une idée préalable de l'œuvre avant sa complète réalisation, qui devra retenir notre attention.

[149] Note 1 p.113 op cit

[150] Ces références sont extraites des phrases suivantes (op cit p.111) : *« En jugeant d'ailleurs ainsi que le possible ne présuppose pas le réel, on admet que la réalisation ajoute quelque chose à la simple possibilité : le possible aura été là de tout temps, fantôme qui attend son heure ; il serait donc devenu réalité par l'addition de quelque chose, par je ne sais quelle transfusion de sang ou de vie (…) L'idée, immanente à la plupart des philosophies et naturelle à l'esprit humain, de possibles qui se réaliseraient par une acquisition d'existence est donc illusion pure.* »

son exécution : *qu'elle soit cette exécution elle-même en tant qu'actualisation*. En d'autres mots elle serait absolument la même œuvre mais sans l'existence (qui lui serait fournie par surcroit et de l'extérieur) ce qui semble une contradiction en soi. Ainsi un compositeur qui écrit une pièce musicale n'aura vraiment créé une œuvre que le jour de la *première* qui verra sa musique être diffusée auprès d'un public. Comme cette *première* est souvent une *dernière* (particulièrement dans le domaine de la musique contemporaine…) l'œuvre cesse d'exister aussitôt que d'avoir été entendue. Le monde est peuplé d'artistes qui créent mais ne sont pas lus, entendus ou vus. Il n'y malheureusement aucune œuvre ni artiste dans tout cela, que du « possible » qui est autant de « néant »…[151]

Pour mieux comprendre les raisons réelles de cette « impossibilité du possible », liée à certaines propriétés intrinsèques à l'œuvre musicale, une tentative de définition du rapport essentiel qu'entretiennent musique et exécution devient maintenant urgente.

[151] Une application aussi stricte du point de vue d'Etienne Gilson (évoqué plus loin dans ce chapitre) sur la néantisation de l'œuvre musicale dans l'intervalle de ses exécutions peut surprendre. Elle correspond pourtant à une réalité quasiment sociologique : un cinéaste qui ne fait pas (ou plus) de films n'est plus un cinéaste, un musicien qui n'est plus joué n'est plus un musicien. Il suffit simplement de discuter quelques minutes avec des artistes qui se trouvent dans cette situation pour se voir confirmer un tel point de vue. *Il n'y a pas d'art ni d'artistes possibles*…

Qu'est-ce qu'une musique exécutée ?

La problématique de l'exécution en musique

Nous avons maintenant suffisamment abordé et critiqué de positions philosophiques fondamentales (Nominalisme et Platonisme dans le chapitre précédent, Immanentisme dans celui-ci) tout en focalisant notre questionnement sur l'exécution en musique ainsi que la problématique des œuvres musicales non exécutées, pour qu'il soit enfin temps de proposer notre propre approche de celles-ci. Ce point de vue tient en une phrase : *il n'existe pas de musique non exécutée.*

Deux remarques liminaires doivent être faites à ce sujet : d'une part, les fois où notre point de vue a été exprimé, il l'a été de manière contrastive, sans fournir d'éléments tangibles qui puissent à la fois le fonder et en dégager l'originalité. D'autre part, il faut se souvenir que nous ne sommes pas les seuls à partager cette position ; au sein des thèses que nous avons commentées plus haut la théorie de l' « action type » de Currie, et le nominalisme de Goodman établissent elles-aussi, à partir de points de vue presque diamétralement opposés, le même constat. Le nominalisme goodmanien semblerait, à première vue, le plus proche de notre propre théorie. En réalité, il s'en situe très loin, déjà parce que Goodman cherche à réformer notre conception de la musique (alors que pour ce qui nous concerne nous cherchons, comme d'autres, à la décrire). De plus (et probablement pour les mêmes raisons) sa théorie de la musique est pauvre et très éloignée des usages professionnels en la matière. Qu'il s'agisse de son approche de la partition, de l'interprétation, de la composition, il n'y a rien là qui puisse permette à un musicien, fût-il classique, de s'y retrouver (sans parler de tous les autres domaines musicaux qu'il n'aborde jamais).

La voie proposée par Currie est très élégante et tentante mais, là encore, il s'agit d'une théorie réformiste influencée cette fois par les attendus platonistes de son auteur.

Pour finir l'immanentisme tel que présenté par Roger Pouivet nous est beaucoup plus proche : il tente de se tenir au plus près du sens commun et des usages du monde de la musique, et ne cherche pas à réformer notre approche de celle-ci mais à mieux la décrire et à l'améliorer. Mais à la question « *existe-t-il des œuvres musicales non exécutées ?* », l'immanentisme répond positivement, et ceci représente une grande différence avec notre propre approche.

Il va donc nous falloir, avec persévérance, commencer le travail d'affinement et de distinction de notre proposition théorique, ainsi que son inscription possible dans le cadre du fonctionnement de ce que nous appelons « *Pensée en Musique* » ; notre hypothèse étant que le jeu de ces seules entités, exécution et pensée en musique, suffira à construire (sans faire usage d'autres concepts) une approche philosophique de la musique renouvelée et dont nous caressons l'espoir qu'elle pourrait décrire toutes les formes de musique.

Sur ce dernier point, nous dirons que le domaine musical abordé par ces philosophes (qu'ils soient nominalistes, ou platonistes) reste fondamentalement orienté par le paradigme de la musique classique occidentale écrite[152]. Il est donc important de préciser ici que nous chercherons d'emblée à élargir celui-ci en se demandant non seulement ce qu'il en est des œuvres classiques et de leur rapport aux partitions, mais aussi ce qu'il en est des mélodies, des chansons, des thèmes musicaux etc… de telle manière que nous puissions, si possible, produire un modèle théorique capable d'englober toutes ces entités et de décrire correctement leur mode de fonctionnement.

Commençons donc, selon notre plan de marche progressif (et toujours dans notre projet de partir la pratique de la musique pour remonter vers son éventuelle théorie, et non le contraire) par la définition de l'élément le plus basique constitutif de la musique exécutée : l'objet musical.

Qu'est-ce qu'un objet musical ?

Dans notre approche théorique, *l'objet musical* est ce qui précède l'œuvre musicale. Il la précède à la fois dans un sens chronologique (il peut consister en une musique « en train de se faire » ou en train d'être composée) et dans un sens ontologique (il est semblable à l'œuvre musicale mais avec certaines propriétés en moins, que nous définirons dans quelque lignes) ; l'objet musical est en quelque sorte une « pré-œuvre musicale ». Sous cette forme, il est donc déjà de la musique (il n'est pas un simple objet sonore ou même un bruit) et donc une entité exécutée.

Mettons tout d'abord l'accent sur la *matérialité* de l'objet musical : ce dernier, qu'il s'agisse d'une très courte séquence monophonique de shakuhachi ou de la Tétralogie *in extenso*,

[152] Nous émettons une petite réserve pour Currie, et aussi pour l'immanentisme de Roger Pouivet qui, à notre sens, débordent tous les deux largement la seule problématique de la musique dite « classique » (cf *Philosophie du Rock* de Pouivet ed PUF). Mais pour ce qui concerne les textes auxquels nous nous référons dans ce chapitre, la musique classique est bien le medium prépondérant (de même Levinson, à qui il arrive d'écrire sur le jazz et qui connaît bien ce domaine musical, ne sort pas du paradigme de la musique classique dans son ouvrage majeur *L'art, la Musique, et l'Histoire*)

s'expose et se développe dans le temps et dans l'espace, sans réduction possible de ces données physiques ; de ce fait, et quelle que soit l'influence qu'ait pu jouer sur le sens commun la notation musicale classique, *un objet musical ne s'abstrait pas* ou ne se résume pas, il se rencontre exclusivement sous la forme d'un *particulier concret résonant et entièrement déterminé*. Il consiste donc en une *structure sonore étendue* (résonante et s'étendant dans le temps mais aussi dans l'espace)[153].

Le domaine d'extension de la notion d'objet musical est large. Ainsi, l'interprétation d'une œuvre musicale classique peut être considérée comme un objet musical (et même, dans certains cas, comme une œuvre musicale, sous réserve qu'elle puisse remplir les deux conditions et les deux critères que nous évoquerons dans les lignes suivantes). De même, mais de façon plus contre-intuitive, la lecture compétente d'une partition classique forme aussi un objet musical. Une des raisons en est que lire une partition correspond en tout point à jouer d'un instrument : lire de manière compétente, c'est jouer de la musique (comme nous le verrons, là encore, dans les prochains chapitres). Une improvisation musicale (qu'elle soit de jazz ou de n'importe quelle autre musicale) est un objet musical, de même qu'une chanson, voire même son thème musical (comme nous l'avons vu dans l'introduction de ce chapitre, nous n'avons aucune possibilité de connaître un thème musical autrement que dans une formulation musicale précise, qui est donc déjà de la musique et déjà une interprétation, même balbutiante).

L'objet musical pourra donc être appréhendé comme le premier niveau, le premier découpage possible dans le continuum sonore qui nous entoure. Ainsi, quand j'entends les petites cloches du mobile sonore se trouvant dans mon jardin émettre, activées par le vent, certaines mélodies non intentionnelles, je suis encore dans ce continuum sonore. Si maintenant je décide de m'inspirer de ces cloches pour les intégrer dans une quelconque pièce musicale, ou si j'enregistre les sons qu'elles produisent quand elles sont agitées par la brise, afin de les mixer dans une œuvre électroacoustique, je crée cette fois un « *objet musical* ».

[153] Le fait d'associer la musique avec la notion d'espace peut sembler paradoxal. C'est oublier un peu vite qu'une œuvre musicale possède naturellement une dimension spatiale : les amateurs de musique symphonique connaissent très bien ce phénomène, les violons sont à gauche, les contrebasses à droite (c'est souvent grâce à ce phénomène perceptif que l'on peut s'assurer qu'une chaine hifi n'est pas câblée de manière inversée). Pour des raisons qui apparaîtront par la suite, nous avons réservé l'étude approfondie de l'espace et du temps musical pour la dernière section (III) de cette thèse.

Affirmer qu'une œuvre d'art est un *objet* [154]d'une certaine sorte semble donc possible, quoique plus difficile à concevoir pour les œuvres musicales que pour d'autres types d'œuvres, comme la peinture par exemple. Ceci bien évidemment pour des raisons de caractéristiques physiques de l'oeuvre elle-même : la peinture par sa massivité, son poids, sa texture, a tout pour être admise immédiatement comme un « objet » ; la musique, elle, résiste fortement à cette caractérisation de par son caractère évanescent. Mais les œuvres d'art ne sont pas de simples objets « communs », comme on trouve partout dans la nature, ce sont des *artefacts*.

L'œuvre comme artefact

Qu'une œuvre d'art soit un artefact n'est pas une position partagée par tous les philosophes (les platonistes, comme on l'a vu dans le chapitre précédent, considèrent cette affirmation comme étant gravement erronée, dans la mesure où eux-mêmes appréhendent les œuvres d'art comme des types universels et éternels). La définition de l'œuvre d'art comme artefact se trouve chez Genette, qui la tient lui-même (en la modifiant quelque peu) d'Urmson[155]. Nous la trouvons aussi, encore plus élaborée, chez Roger Pouivet « *Une œuvre d'art est une substance artefactuelle dont le fonctionnement esthétique détermine la fonction spécifique.* »[156]. La raison pour laquelle nous croyons possible de s'appuyer solidement sur cette définition selon laquelle toute œuvre d'art est un artefact, est qu'il est difficile d'imaginer ce qu'elle pourrait être d'autre, sauf à affirmer qu'elle serait une entité préexistant à sa *découverte* en tant qu'œuvre d'art (c'est le point de vue platoniste) ou bien encore à affirmer que tout objet est de l'art, même les objets trouvés dans la nature[157] (ce qui revient à dire que « tout est art », position que l'on trouve, semble-t-il, dans beaucoup de thèses antiréalistes). Si l'objet musical est un artefact, cela sera donc bien en pleine conformité avec le sens premier de ce terme : produit par la main de l'homme (on se souvient à ce propos que « artefact » provient du latin « *artis facta* », que l'on peut traduire par « effet de l'art »)

---

[154] Bien sûr la notion d'objet est ici spécifique : le CD de *Electric Ladyland* qui est sur mon bureau a beau être un objet, il n'en est pas pour autant, en lui-même, un objet musical. La musique qu'il « contient », oui.

[155] La définition de Genette est la suivante (L'œuvre de l'art, tome 1 p.10) : *« Une œuvre d'art est un artefact à fonction esthétique* », celle d'Urmson : *« Je pense qu'une œuvre d'art peut être le plus utilement considérée comme un artefact visant avant tout la considération esthétique* »

[156] *Ontologie de l'œuvre d'art* op cit p.74

[157] Cette dernière position (« moderne » dans l'esprit) est finalement celle de nombreux philosophes, dont les principaux philosophes nominalistes (Goodman en tête), mais d'autres aussi, pour lesquels cette théorie est encore plus difficile à défendre.

Il convient toutefois de faire la distinction entre plusieurs types d'artefacts. Les objets musicaux, puisque c'est d'eux dont il est question ici, ne sont pas des objets artefactuels d'un type commun et utilitaires (mais si certains objets parmi ses derniers, peuvent entrer dans la composition d'un objet musical). Ce ne sont pas des ampoules qu'on allume ou qu'on éteint, des montres qui marchent ou ne marchent pas (tout en demeurant, dans l'intervalle où elles ne fonctionnent plus, des ampoules ou des montres). Les objets musicaux ne sont pas une sous-catégorie des objets artefactuels, qui en auraient toutes les propriétés, plus d'autres qui leur seraient spécifiques. Une fois coupé du contexte culturel dans lequel il fonctionne l'artefact à caractère artistique non seulement ne fonctionne plus, mais n'*est* plus.

L'œuvre musicale, quant à elle, est un objet musical doté de propriétés spécifiques que l'objet musical, lui, ne possède pas (si tous les objets musicaux ne sont pas des œuvres musicales, les œuvres musicales sont, elles, toujours des objets musicaux). Tout d'abord, l'œuvre musicale est toujours un objet public et totalement déterminé, alors que l'objet musical peut être privé et partiellement indéterminé. Cette indétermination peut avoir plusieurs causes : la plupart du temps l'objet musical est « une musique en train de se faire » (en train d'être composée par exemple) de telle manière qu'à tout moment il reste encore possible d'y apporter des modifications ou des retouches ; mais il est possible aussi que l'objet musical ne puisse prétendre devenir une œuvre musicale essentiellement parce qu'il ne peut satisfaire au moins l'une des deux conditions que nous allons évoquer dans les lignes qui suivent : la publicité et la persistance. Ceci nous permettra d'aboutir à cette première définition simple (mais incomplète) : *l'œuvre musicale est un objet musical qui est à la fois public et persistant*.[158]

Une rapide présentation synthétique pourra peut-être permettre de mieux se retrouver dans la suite de ce texte.

i)Avec l'oeuvre musicale nous quittons la sphère privée[159] de l'objet musical pour entrer dans la sphère publique (dite de « réception ») du « fonctionnement » au sens général d'une œuvre d'art.

ii)Deux conditions conjointes seront, comme nous l'avons vu, nécessaires pour qu'un objet musical accède au statut d'œuvre musicale[160] : publicité et persistance.

---

[158] La présence conjointe de ces deux conditions est nécessaire : un objet musical peut en effet être public mais pas persistant, ou l'inverse.

[159] Comme on l'a vu dans la note précédente, cette distinction est plutôt un indicateur global qu'un opérateur précis, en effet un objet musical peut quelque fois être public (une improvisation non enregistrée par exemple) et ne pas être pour autant une œuvre musicale.

[160] Ceci ne doit pas laisser penser qu'il s'agisse ici d'une problématique de valeur : un objet musical peut être bien supérieur sur le plan artistique à une œuvre musicale. De plus, comme on l'aura sûrement déjà anticipé,

Une définition *a minima* de l'œuvre musicale

Le minimum requis : la publicité[161]

Afin d'éclairer ce premier point, imaginons le cas d'un jeune musicien au talent prometteur qui annonce à son éditeur son intention de composer une œuvre musicale ayant telles et telles caractéristiques. On ne peut pas dire, bien sûr, que ce qu'il évoque soit une œuvre musicale « réalisée », tout au plus s'agit-il d'un projet qui pourra prendre différentes formes avant d'aboutir à une œuvre réelle. Dans ce sens, mais dans ce sens uniquement, nous pourrions alors parler d'une « œuvre possible ». Mais encore ne s'agit-il pas plutôt d'un abus de langage car on pourrait tout aussi bien trouver qu'il n'y a là aucune oeuvre du tout… Précisons maintenant notre propos et disons que le musicien en question serait John Cage lui-même ! Le problème se complexifie car si Cage avait décrit à son éditeur une œuvre qu'il allait composer et qui devrait s'appeler 4'33, cette œuvre consistant en une période de silence de cette durée, interprétée par un musicien face à un piano -dont il ne toucherait pas un instant le clavier- il aurait en quelque sorte tout dit sur l'œuvre en question. Rien de particulier n'a été en effet rajouté sur la partition éditée par la maison d'édition Peters à New York en 1952 sous le n° EP 6796.

Il paraît donc difficile de distinguer entre la présentation que Cage pourrait avoir fait à son éditeur de ce qui, précisément, est noté sur cette partition éditée en 1952 chez Peters… et il s'agirait bien là d'une « œuvre potentielle » au sens que Roger Pouivet donne à cette entité et qui pourrait correspondre à celui que nous lui donnons ici : un sens, disons, « performatif » c'est-à-dire une proposition qui désigne une action tout en l'effectuant dans le même temps. Pourtant, même dans ce « cas-limite », il semble y avoir une nuance à apporter : ce que Cage affirmait avant d'écrire sa partition était encore au stade du « possible », c'est-à-dire que cet

(puisque nous abordons la musique à partir d'un point de vue de la « production » et non de la « réception ») l'objet musical sera notre véritable sujet d'interrogation, probablement plus que l'œuvre musicale en elle-même dont nous proposons ici une définition par souci de cohérence avec notre axiome de base selon lequel toute musique est exécutée.

[161] Cette partie doit beaucoup au travail de Frédéric Pouillaude sur la danse dans son livre *Le désœuvrement chorégraphique. Etude sur la notion d'œuvre en danse* ed Vrin.

objet musical aurait pu être tout autre chose, voire ne pas exister du tout, comme c'est le lot de beaucoup de projets conçus par des artistes. Par contre, *le fait d'éditer* cette œuvre élimine la possibilité de revenir en arrière, on peut ainsi considérer que, une fois édité, cet objet musical est désormais définitivement réalisé. Si Cage avait décidé de modifier son œuvre publiée (en lui donnant une longueur de 5'40'' par exemple[162]) il se serait agi d'une *autre* œuvre, avec un principe de base identique : exécuter une pièce musicale qui consiste en un *tacet* continu. L'existence de la partition éditée semblerait donc suffire ici, de la même façon qu'un poème qui ne contiendrait qu'un mot, voire même qui ne donnerait à voir que des pages entièrement vierges, ne pourrait constituer une œuvre qu'une fois édité ou, au moins, présenté à un public sous une forme manuscrite. Mais cette condition, nécessaire, est-elle pour autant suffisante ? Nous avons vu plus haut, dans notre tentative de définition de l'objet musical, qu'une œuvre non exécutée -mais existant sous la forme de partition- pouvait être considérée comme un objet musical sous la condition (nécessaire) d'une lecture compétente qui en permettrait l'appréhension musicale totale.

Mais l'œuvre 4'33'' de John Cage n'est justement pas écrite dans un langage musical standard, et consiste plutôt en un certain nombre de phrases écrites en langage naturel (ici l'anglais) qui forment un texte suffisamment vague pour induire une multitude d'exécutions possibles (toutes satisfaisant au réquisit de base du tacet de 4'33''). Comment adapter, dans ce cas, notre critère de la lecture compétente ? Le « minimum requis » ne nécessite-t-il pas à ce moment d'être relevé à un niveau plus élevé que celui toléré pour une œuvre écrite en notation standard (disons une œuvre de musique classique par exemple que l'on viendrait de découvrir) ? Ne faut-il pas dans le cas de 4'33'' (et dans le cas de toutes les musiques écrites en partitions non notationnelles comme les diagrammes, les recommandations écrites etc…) que l'étape de la lecture compétente soit supprimée afin d'aller directement à l'exécution pour qu'enfin l'on puisse parler d'œuvre musicale.

Voici quelques éléments de réponse à ces questions : le fait de jouer cette œuvre en public a indéniablement joué un rôle important dans la réalisation de l'œuvre en l'activant (4'33'' fut créée au Maverick Concert Hall de Woodstock le 29 aout 1952 par le pianiste habituel de Cage, David Tudor). Depuis cette représentation, et celles qui suivirent, beaucoup de personnes ont pris connaissance de cette œuvre sans toutefois toujours l' « entendre ». La

[162] En réalité la partition de 4'33'' présente quelques informations de la main de Cage lui-même et, entre autres, le fait que la durée de cette œuvre est finalement sans importance, tout comme l'instrument utilisé (alors que c'est le piano qui est désigné nommément sur la couverture avec le titre 4'33''). Nous maintenons toutefois notre position sur le sujet : l'œuvre en question est bien 4'33'' et elle est « exécutée » au piano, au moins dans sa « création » que nous rappelons un peu plus haut, et la partition en fixe définitivement les caractéristiques.

question que l'on peut se poser ici est donc de savoir si cette « activation » publique a été nécessaire à sa définition en tant qu'œuvre. Cela nous semble être une évidence tant l'œuvre en question semble comme appauvrie tant que l'on ne le relie pas à son exécution publique. Dans le cas de 4'33'' (et, pourrait-on dire, *particulièrement* dans ce cas) l'exécution publique apporte en effet une dimension et une épaisseur essentielles à l'œuvre (réactions du public, « bruits de la vie » internes ou externes au concert) que la seule partition ne peut fournir. Ces éléments, liés au contexte dans lequel cette œuvre est jouée, ajoutent quelque chose de précieux et de vivant à l'œuvre qui, sans eux, resterait une idée désincarnée. Le seul cas que l'on puisse imaginer correspondre à notre définition de la lecture musicale compétente serait une lecture de la partition de 4'33'' dans les conditions du concert, c'est-à-dire où on ne cherche pas à « comprendre » ou à gloser sur ce qui est écrit ici en langage naturel, mais où on « exécute » l'œuvre en restant 4'33'' en silence devant la partition (Cage n'aurait peut-être pas détesté que son œuvre puisse ainsi devenir une sorte de méditation bouddhiste à durée limitée…).

Ce que met donc en jeu ici l'édition des œuvres musicales, à savoir la mise à disposition d'une œuvre pour un public (fût-il symbolique), c'est au sens fort du terme, la *publication* des œuvres en question (dans le sens de les « rendre publiques »). C'est la partition imprimée qui, assurant l'édition des œuvres classiques en permet la publication ; c'est l'enregistrement qui autorise la « publication » des œuvres musicales de masse (et probablement de toutes les autres, œuvres classiques comprises). Ce dernier point est très important car la question de la publication (par impression ou enregistrement) dépasse la simple notion de publicité : une œuvre peut être ou avoir été publique sans être publiée (elle reste, dans notre vocabulaire, un objet musical et non une œuvre musicale). Si nous prenons l'exemple désormais paradigmatique du Köln Concert de Keith Jarrett : ces musiques, en grand partie improvisées, qui ont fait l'objet d'un concert à l'Opéra de Cologne le 24 janvier 1975 (auquel quelques centaines de happy few ont eu le bonheur d'assister), ont été enregistrées puis publiées par l'éditeur musical ECM. C'est précisément cette publication qui est à l'origine du fonctionnement et de l'activation phénoménale de ce disque (qui est le disque de jazz le plus vendu de tous les temps) connu par nombre de mélomanes n'ayant pas ailleurs jamais écouté de jazz de leur vie. Ce premier point sous-tend et anticipe donc le second (ainsi que les deux critères que nous aborderons ensuite de la finitude de l'œuvre et de son activation). La mise à disposition d'une œuvre auprès d'un public, sa « publicité » au sens propre du terme, n'est en effet qu'un des deux éléments entrant dans la détermination de cette combinatoire subtile qu'est l'œuvre d'art réalisée. Examinons maintenant le second.

Intermittence et réitération

On n'insistera jamais assez sur le fait, qui semble pourtant un terrible lieu commun, que la musique baigne dans une impermanence de fonds. L'invention et l'utilisation planétaire de l'enregistrement sonore tend quelque fois à nous le faire oublier, mais la musique est art qui est par essence volatile, instantané, et destiné, sans le secours de certaines techniques adaptées, à la disparition pure et simple. Pour tenter de pallier à cette impermanence, mais sans jamais la « résoudre » tout-à-fait, les musiciens ont mis au point des systèmes de conservation qui ont assuré à leurs objets musicaux une forme de pérennité salvatrice.

Considérons donc maintenant le fait que, si l'œuvre musicale peut être partiellement définie en tant qu'œuvre à compter du moment où elle présente une forme de publication minimale, cette publication n'est rendue possible que parce que cette œuvre dure, de toutes les façons possibles dont puisse s'organiser cette duration dans le temps (on notera que cette affirmation peut être renversée : c'est aussi, en grande partie du moins, parce qu'une manière de rendre permanente une œuvre a été trouvée que la publication est possible, d'où la raison pour laquelle, ces deux conditions sont liées). Même les œuvres les plus conceptuelles (qui jouent souvent sur leur évanescence) sont, d'une manière ou d'une autre, rattrapées (plus ou moins volontairement) par une forme de persistance : le land-art le plus volatile est photographié et archivé, la performance musicale la plus instantanée est enregistrée et reproduite, le happening le plus improvisé est la plupart du temps filmé etc… [163]

La façon dont les musiques persistent repose sur le fait (d'autant plus difficile à concevoir) que leur mode d'existence est paradoxalement intermittent (ce en quoi leur mode de fonctionnement est différent de celui des peintures par exemple)[164]. Persister pour une œuvre musicale veut donc dire être susceptible de réitération, mais qu'en est-il des périodes, souvent étendues, qui encadrent ces réitérations ?

---

[163] Sans compter l'activation « seconde » : tout ce qui est dit, écrit, échangé à propos des œuvres en question. Ainsi 4'33'' de John Cage est une œuvre infiniment plus citée et discutée qu'écoutée ou exécutée à proprement parler.

[164] Cette position est largement partagée, mais pas forcément tout à fait juste. Nous verrons plus tard ce qu'il faut penser de cette affirmation qui est globalement justifiée mais sous condition d'un certain mode spécifique d'appréhension de l'œuvre d'art.

Examinons à ce propos l'affirmation de Roger Pouivet que nous avions laissé de côté au début de ce texte et qui défendait l'idée selon laquelle « *l'existence de l'œuvre n'est pas intermittente car il appartient au mode de fonctionnement des œuvres musicales qu'elles puissent n'être pas actuellement exécutées, tout en continuant à pouvoir l'être. Si une ampoule est éteinte, on ne dira pas que son existence est intermittente ! A tout moment il est possible de s'en servir en tournant le commutateur. Elle est disponible comme ampoule.*»[165] Malgré l'impression de « simplicité » générée par cette affirmation, la persistance d'une œuvre musicale n'est pas pour autant une notion simple à appréhender, et encore moins quand il s'agit de la musique (de fait elle est aussi complexe à comprendre pour tous les autres arts, mais de manière souvent plus détournée)[166]. Même s'il nous semble que l'on puisse parler des œuvres musicales en termes d'objets, on ne doit pas pour autant considérer que la persistance de la musique va de soi, au même titre que celle, par exemple, des meubles de mon bureau quand je ne suis plus présent pour m'assurer de la continuité de leur existence. Concernant ces derniers, et sauf à être des antiréalistes « extrémistes », nous sommes en effet naturellement enclins à penser que ces objets continuent d'exister en notre absence. Il n'en va sûrement pas de même pour les œuvres d'art et surtout pour les œuvres musicales[167]. Ces dernières sont en effet loin d'être en tous points des objets utilitaires ou des pièces d'ameublement (même s'il ne faut pas pour autant leur enlever leur caractéristique d'objet concret) : elles sont des objets certes mais en relation avec un monde musical qui les fait exister, tout aussi bien qu'elles font exister ce monde musical. Ce double lien relationnel essentiel a comme conséquence que la persistance d'une œuvre musicale est en quelque sorte menacée deux fois : une première fois par le fait que la musique est un art volatile et que seuls l'écriture ou l'enregistrement peuvent lui assurer une survie dans le temps, une deuxième fois quand l'œuvre musicale cesse d'exister pour quelqu'un. Quand l'œuvre musicale cesse résonner, rien ne nous permet en effet d'être certains, sauf par la force trompeuse de l'habitude, qu'elle s'élèvera à nouveau.

C'est ce qu'affirme Etienne Gilson dans ce passage célèbre[168] :

---

[165] Op cit p.69

[166] Le principe de leur persistance n'est en fait évident pour aucun art. Curieusement ceci semble admis de manière générale pour la peinture, alors que rien ne permet de penser qu'une peinture en tant qu'objet persiste mieux dans le temps qu'une musique (écrite, enregistrée ou correctement mémorisée).

[167] C'est le point de vue, souvent évoqué, d'Etienne Gilson dans *Peinture et réalité* ed Vrin p.27. On notera toutefois que, pour la peinture au moins, Gilson vise l'existence esthétique de l'œuvre (et non son existence artistique qui, de son point de vue, est pérennisée dès la création de l'œuvre jusqu'à sa destruction). Pour la musique (et la poésie) Gilson évoque l'idée d'un mode d'existence discontinu : *« De toute manière, il est normal qu'entre deux de ses exécutions une œuvre musicale cesse d'exister* » op ci p.17. Voir les lignes suivantes de ce chapitre pour notre position sur le sujet.

[168] *Peinture et réalité*, op cit p.17

«Une sonate, une symphonie, un opéra ne subsistent que le temps de leur exécution. Dès que la masse orchestrale et les chœurs qu'elle soutient ont fait entendre le dernier accord de la Neuvième symphonie avec chœurs, le chef-d'œuvre de Beethoven rentre dans le néant dont son exécution vient de le faire sortir. Rien n'en reste, sauf la partition, un souvenir reconnaissant et l'espoir de réentendre la même œuvre ou, plutôt, une nouvelle interprétation de la même œuvre. Mais quelle qu'en soit la probabilité, on n'est jamais absolument certain qu'il y en aura encore une. »

Peut-on toutefois affirmer, comme le pense Gilson, que l'œuvre musicale « rentre dans le néant » une fois le concert terminé? Ce dernier évoque, un peu en passant, « la partition et le souvenir reconnaissant » : ces deux éléments ne sont-ils pas suffisamment solides pour assurer une base substantielle permettant la persistance de l'œuvre entre ses exécutions ? De plus, l'enregistrement des œuvres musicales (que Gilson n'évoque pas dans son livre[169], comme beaucoup de philosophes de son époque) ne peut-il pas garantir un niveau supplémentaire de conservation des œuvres (ou de leurs interprétations, si l'on tient à séparer les deux niveaux, ce que nous ne faisons pas)[170] ? Essayons d'approfondir plus avant ces points.

i)Le rôle (et la problématique) de la partition ont été évoqués sommairement dans le chapitre précédent et dans celui-ci (ils le seront tout au long de notre thèse) il n'est donc pas utile d'y revenir dans ces chapitres introductifs. Il suffira de rappeler que le rôle de la partition est souvent méconnu par les philosophes qui l'abordent et qui, pour faire court, lui attribuent soit un rôle ancillaire consistant en un ensemble de prescriptions en vue de l'exécution, soit -à travers une sacralisation très fréquente dans les textes contemporains sur la musique- un rôle essentiel qui éteindrait tous les autres modes de fonctionnement de l'œuvre musicale (et par là-même toutes les « autres » musiques). La partition est simplement, selon nous du moins, un objet musical concret qui permet de soutenir ontologiquement l'existence de l'œuvre musicale pendant sa période de latence dans l'entre-deux de l'exécution. Pourtant, une fois exécutée, l'œuvre n'en retourne pas pour autant dans un royaume situé au-delà du temps et de l'espace

[169] Il est à noter que, bien que *Peinture et réalité* soit, comme son nom l'indique consacré à la peinture, Gilson y parle beaucoup de musique, de façon approfondie bien que pas toujours compétente.

[170] Les questions de l'enregistrement, de même que celle du rapport entre l'exécution et l'œuvre musicale (lien essentiel, contrairement à ce qu'en pensent généralement les philosophes de l'art, et Gilson en particulier) seront abordées plus explicitement dans la suite de notre thèse. Leur élucidation est essentielle pour la compréhension de nos hypothèses générales et en particulier de ce qu'est « penser en musique ».

(comme l'affirment les philosophes platoniciens mais aussi, plus curieusement, Sartre dans l'Imaginaire[171]), mais rentre bien dans le « néant » comme l'affirme Gilson. Ce point, très contre-intuitif, demande une explication[172] : une des propriétés les plus essentielles de la musique est qu'elle doit être jouée et donc, pour pouvoir être réitérée et parvenir à une forme de permanence, sans cesse « re-jouée ». Il faut penser ici tout autant au jeu instrumental ou la performance vocale qu'au fait, moins évident, de faire « rejouer » le CD que l'on écoute ou le fichier MP3 qui vient de se terminer. La partition, écrite en notation musicale standard[173], n'échappe pas à cette caractéristique ; une musique ne pouvant ni être abstraite, ni être résumée, ni être dite avec d'autres mots ou sons que ceux qui la constituent, sa partition doit toujours être relue pour qu'à nouveau il soit possible de l'appréhender (l'écouter intérieurement). On ne lit pas (de façon compétente, il s'entend) la Cinquième symphonie de Beethoven en trois minutes, même si, par ailleurs, on lit très bien la musique. Car lire cette partition en quelques minutes (ce qui pourrait être envisageable en solfiant le thème principal rapidement et en diagonale) n'équivaut pas du tout à lire « la » cinquième symphonie et donc, dans cette lecture tronquée on n'appréhende pas l'œuvre en soi, mais un vague succédané (qui est tout sauf une œuvre musicale). Une partition de musique classique, même si elle donne l'impression d'exister physiquement en tant qu'œuvre (en rapport avec l'impression tenace que cette partition d'orchestre que j'ai sur ma table *est* la Cinquième Symphonie) n'existe que quand elle est jouée ou lue de manière compétente ; en dehors de ces situations particulières, elle ne « fonctionne » pas en tant qu'objet musical et n'existe donc pas (nous parlons ici de la partition sur le plan musical et philosophique bien sûr, et pas en tant que cet objet concret, reposant sur mon bureau et constitué de deux cent feuillets noircis de signes)[174].

ii)L'enregistrement pour sa part, sur lequel nous reviendrons plus tard dans ce texte, ne doit être ni sous-estimé ni idéalisé. Une véritable étude approfondie de cette technique qui est devenue au cours des années essentielle dans le monde de la musique moderne (y compris pour les oeuvres de musique classique), est nécessaire pour comprendre et définir sa juste place dans l'économie de la musique. Il semble toutefois, et avant même cette étude plus approfondie, que

[171] J-P Sartre, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard 1940 passim

[172] D'une certaine manière, tout notre thèse est une tentative d'explication de ce point (et d'autres, connexes) Autant dire que nous aurons l'occasion d'y revenir à de nombreuses reprises et, nous l'espérons, avec des réponses philosophiques plus affinées au fur et à mesure que les chapitres d'égrèneront et que nos principales hypothèses et problématiques auront été exposées.

[173] « Ecriture musicale standard » est une convention (relativement admise de nos jours) pour indiquer que l'on parle du système de notation classique occidental. Cf notre chapitre sur la notation qui reprend, en les approfondissant toutes ces données.

[174] Pour ne pas surcharger ce chapitre d'exposition des thèmes, nous renvoyons sur ce point, et une nouvelle fois, aux chapitres ultérieurs qui fourniront une argumentation plus élaborée sur ces problèmes.

l'enregistrement peut efficacement assurer la survivance et la réitération de l'œuvre musicale entre ses exécutions. On notera néanmoins, pour y revenir longuement plus tard, que l'enregistrement ne résout pas la question de l'impermanence ontologique de la musique, mais, qu'au contraire, il la magnifie. On retiendra aussi que l'enregistrement, perçu sous l'angle de la survivance de l'œuvre, présente l'indéniable avantage sur la partition de ne pas nécessiter de lecture compétente.[175]

iii)Voyons, pour finir, ce qu'il en est de ce que Gilson appelle « *le souvenir ému* » du concert. Ce point, qui paraît mineur, ne l'est peut-être pas tant que cela. Peut-on considérer que, si la partition venait à manquer, l'enregistrement aussi (voire même, pourquoi pas, la capacité des instrumentistes à restituer l'œuvre), le « souvenir ému », c'est-à-dire la persistance de l'émotion d'un public fournirait une base suffisante à la stabilité ontologique de l'œuvre musicale dans l'entre-deux d'une nouvelle exécution, voire même à la fin de toute exécution sans possibilité d'en imaginer une nouvelle ?

On peut ainsi se demander ce qu'il en serait d'une improvisation d'un soir (comme toutes les vraies improvisations…) dont ne subsisterait aucune trace ni aucun enregistrement. Peut-on dire qu'elle n'existe pas à proprement parler ? Peut-on considérer que la présence, même clairsemée d'un public, lui donne un début d'existence en tant qu'œuvre en lui assurant une certaine persistance (même très limitée) ? Prenons comme exemple un cas un peu moins évoqué que les sempiternelles improvisations de jazz : on sait que Beethoven a été un improvisateur de génie. Comment le sait-on ? Parce que de nombreuses personnes ont pu assister à ces improvisations et surtout (c'est essentiel) en ont parlé et l'ont écrit. En réalité la pratique de l'improvisation était fort courante à cette époque, et tout compositeur ou presque savait improviser, Beethoven lui-même certes, mais aussi beaucoup de ces contemporains. Pourtant seul le talent d'improvisateur de Beethoven a persisté à travers le temps au même titre que sa musique écrite[176]. Peut-on pour autant considérer qu'il existerait une forme minimale de

---

[175] Si cette remarque peut paraître saugrenue au premier abord, c'est probablement parce qu'on a oublié qu'il y a quelques dizaines d'années tout au plus, on lisait et chantait en chœur les partitions des chansons à la mode, vendues dans la rue par des vendeurs de musique ou mêmes des compositeurs, de la même façon qu'on vendait les quotidiens à la criée. On ne peut certes pas dire que les personnes qui se réunissaient pour chanter possédaient une lecture « compétente » mais d'une part il s'agissait la plupart du temps d'œuvres très faciles (ne présentant souvent qu'une mélodie simple avec ses accords) et d'autre part la personne qui vendait les partitions les chantait en même temps que son public (cf à ce sujet le style jazz dit de « *Tin pan alley* », surnom de la rue dans laquelle des compositeurs de jazz jouaient et vendaient leurs partitions).

[176] Il aurait été possible de prendre le cas de Bach ou de Mozart sans modifier l'argumentation, car leurs talents d'improvisateurs étaient extrêmement réputés.

persistance de la musique, en-deçà de toute réitération[177] et de toute survie au-delà d'une performance ponctuelle ? Il semble qu'il ne soit guère possible d'affirmer une telle chose car il est difficile d'imaginer que la connaissance d'un évènement musical par « procuration » vaille autant sur le plan ontologique que la présence d'une œuvre perceptible « en chair et en os », enregistrée ou écrite, ceci nous paraissant en parfaite adéquation avec le fameux « principe d'acquaintance » (on notera toutefois que ce principe, pourtant frappé au coin du bon sens, a pour autant suscité de vigoureuses critiques)[178]. Cette éventuelle persistance de « seconde main » des objets musicaux ne garantit pas, selon nous, le « minimum requis » nécessaire pour que l'on puisse parler d'œuvre musicale à leur égard. Les musiques qui n'ont jamais été entendues, celles qui ne survivent plus dans aucune mémoire, de même que celles au sujet desquelles ne subsiste aucune trace proprement musicale (et pas seulement descriptive par le biais de l'écriture, comme dans l'exemple cité plus haut) *n'existent pas* à proprement parler. On entre en contact avec une musique toujours par le biais d'une exécution. Ce point qui paraît si évident quand on évoque la peinture le sera aussi, comme nous le verrons dans les chapitres suivants, pour les œuvres musicales.

Résumons maintenant les propriétés de ce que nous avons nommé : « *critères a minima* » de constitution de l'œuvre musicale. Rappelons que ces critères sont ceux que doit satisfaire un « objet musical » pour pouvoir être qualifié d' « œuvre musicale ». Il s'agit de la publicité et de la persistance, tous deux constituant des propriétés extrinsèques à l'objet musical lui-même, puisque liées pour l'une à un contexte dans lequel cette œuvre fonctionne (et son mode de fonctionnement lui-même) et pour l'autre aux différents systèmes qui ont été inventés au cours de l'histoire pour en permettre la réitération plus ou moins parfaite.

Une fois ces caractéristiques rappelées, passons maintenant à une notion qui est directement en lien avec une telle approche, et que nous appelons « la réalisation » en musique.

[177] Bien qu'il y ait toujours des éléments réitérables dans une improvisation musicale (même parmi les plus « free »). Cf plus loin, les chapitres consacrés à l'improvisation et à celui concernant la fonction et l'identité de l'enregistrement.
[178] Comme celles de Malcom Budd : « *The Acquaintance Principle* » BJA n.43.

L'œuvre réalisée

Qu'est-ce que la réalisation ?

Qu'est-ce qu'une œuvre réalisée ? Bien que ce point constitue l'un des points centraux de notre thèse et que, de ce fait, nous le traiterons à de multiples reprises tout au long notre travail, nous allons tenter d'en exposer rapidement la structure (et les difficultés inhérentes) dans les lignes qui suivent. Commençons par imaginer une expérience de pensée quelque peu douloureuse… Un malin génie aurait réussi à détruire toutes les partitions et les enregistrements de la plupart des œuvres musicales tous genres confondus. Dans sa grande méchanceté, il aurait ainsi réduit à néant et fait disparaître, entre autres mauvaises actions, toute trace de la Cinquième Symphonie de Beethoven, de Sgt Peppers de Beatles, de Kind of Blue de Miles Davis et du Köln Concert de Keith Jarrett.[179] De ces œuvres, donc, il ne reste, par hypothèse, plus rien en dehors du souvenir dans l'esprit de millions de mélomanes et de milliers de professionnels de la musique. Peut-on imaginer que ces œuvres pourraient à nouveau être ramenées à la lumière ?

Comme on pouvait s'en douter les choses se passent d'autant de plus en plus difficilement au fur et à mesure qu'on parcourt le chemin qui relie une œuvre totalement écrite comme la Cinquième à une œuvre totalement improvisée comme le Köln Concert. La réécriture intégrale de la partition de la Cinquième est raisonnablement envisageable sur la base de la mémorisation faite par les nombreux chefs d'orchestre qui connaissent cette œuvre par cœur (quant aux détails de certains pupitres, il suffit de les valider avec les instrumentistes concernés). La reconstitution de cette partition permettra de la reprise des interprétations de la Cinquième Symphonie ni plus ni moins qu'il était d'usage de le faire avant l'intervention du malin génie (qui sur ce point aura donc raté son coup)… Sgt Peppers débouchera sur plusieurs « objets musicaux » : une partition (plus « mince » que celle de la Cinquième, mais une partition tout de même) et un certain nombre de « reprises » à partir du souvenir que nous avons de l'œuvre en question. Puis pour Miles Davis (et encore plus pour Keith Jarrett) l'impossibilité de reconstituer l'« objet musical » sera patent, avec peut-être une petite différence qu'il est important ici de souligner. Kind of Blue contient des pièces musicales qui ont fait l'objet de

[179] Ce qui démontre bien au passage sa méchanceté absolue. Car il aurait pu tout aussi bien ne détruire toute trace que des œuvres de Justin Bieber et de Chantal Goya, ce qui aurait été un bien pour l'humanité. CQFD…

nombreuses « reprises » par des musiciens de jazz, tandis que Köln Concert est, et restera, un particulier concret du même type qu'une œuvre d'art à exemplaire unique comme peut l'être une peinture.[180]

On peut toutefois constater que, même dans les cas les plus extrêmes, quelque chose des musiques précédentes subsiste. Essayons d'imaginer maintenant une nouvelle attaque néfaste du malin génie qui, mécontent du résultat de ses précédentes malversations, décide de supprimer tout instrument et toute possibilité de jouer de la musique. Cette fois le but du malin est atteint : plus aucune œuvre musicale ne subsiste et la musique en tant qu'art est éradiquée de la terre (les seuls philosophes qui pourraient croire encore à une rédemption possible de la musique dans un tel cas seraient des philosophes mentalistes comme Croce ou Colligwood qui mettaient en avant la préséance des œuvres produites dans l'esprit des compositeurs, mais leurs théories et leurs arguments ont été depuis longtemps mis en miettes par leurs nombreux contradicteurs). Il faut donc maintenant mettre en avant deux critères complémentaires à ceux déjà évoqués (publicité et persistance) afin de montrer que la *réalisation* d'une œuvre musicale passe obligatoirement par son exécution concrète, *in situ*, et au moindre détail près (comme on le conçoit, beaucoup plus facilement d'ailleurs, pour une œuvre picturale).

i) On ne peut parler d'œuvre réalisée à proprement parler que lorsque toutes les décisions musicales et artistiques[181] liées à cette œuvre, ont été prises et assumées sans possibilité de raturer ou de repartir en arrière, ne serait-ce que sur le plus petit des détails qui composent l'œuvre en question. C'est la partition (imprimée et éditée) ou l'enregistrement (édité lui aussi) qui assurent cette base, ce « minimum requis » que nous évoquions plus haut, autorisant l'usage du qualificatif d'œuvre musicale pour ce qui n'est sans cela qu'un objet musical ordinaire. L'œuvre musicale est un objet musical fini et exécuté pour lequel tous les détails importent sans qu'aucun de ces derniers, quel qu'il soit, ne puisse apparaître comme étant plus essentiel qu'un autre.

ii) Le deuxième point est qu'une œuvre musicale est réalisée quand elle « fonctionne comme » une œuvre, c'est-à-dire qu'elle s'articule dans un contexte plus vaste qu'elle-même (historique, social, esthétique etc…). C'est l'inscription dans ce contexte qui la fonde et la constitue en tant qu'œuvre d'art. Comme l'affirme Roger Pouivet dans sa définition de l'œuvre

[180] C'est la raison pour laquelle nous l'avons classé en bout de chaîne, en le différenciant d'œuvres comme Kind of Blue. Il n'existe aucune « reprise » de Köln Concert (même si beaucoup de pianistes essayent de jouer dans ce style, ce qui est tout à fait différent).
[181] Voir chapitre sur la « *décision musicale*»

d'art (et donc de l'œuvre musicale) que nous avons déjà évoquée quelques lignes plus haut: « *Une œuvre d'art est une substance artefactuelle dont le fonctionnement esthétique détermine la fonction spécifique.* »[182] L'intérêt de cette définition est de pointer le fait que la nature objectale de l'œuvre musicale n'empêche toutefois pas que son identité puisse être liée à des problématiques de fonctionnement, donc d'activation.

Ces points qui viennent compléter les deux critères évoquée plus haut (persistance et publicité) permettent d'une part d'asseoir ce que nous appelons la « *réalisation* » (et, en reprenant le terme employé par Goodman, son « *activation* »[183]) et de l'autre (en se plaçant du point de vue de la réception cette fois) de fournir un ensemble de symptômes indiquant de façon assez certaine qu'on est bien en présence d'une œuvre musicale (et non d'un objet musical ou d'une non-œuvre). Abordons les maintenant en détail.

i) Absence de repentir et finitude de l'œuvre

-L'absence de repentir est en lien avec le sujet principal de ce chapitre, à savoir la potentialité dans l'œuvre d'art (et dans l'œuvre musicale, en particulier). Il est inutile de revenir ici sur ce que nous avons déjà développé plus haut à savoir que, pour nous, une œuvre musicale est une entité entièrement « actualisée » qui n'existe que dans l'exécution. Il ne peut s'y glisser aucune forme de potentialité et si tel devait être le cas, il faudrait que l'entité potentielle visée eût au détail près la même configuration que l'œuvre actualisée elle-même : autant dire qu'elle serait cette œuvre-là et non une autre, même tout-à-fait similaire. Comme nous l'avons vu au début de ce chapitre (mais aussi dans le précédent) : il n'existe donc pas, de notre point de vue du moins, d'œuvres musicales non exécutées. La parfaite réalisation d'une œuvre musicale inclut son exécution. Le point nouveau (mais tout de même profondément lié à la critique que nous faisons de la potentialité en art) est l'absence de *repentir* : on sait qu'on se trouve en présence d'une œuvre d'art quand toutes les « décisions musicales » ont été prises et que

---

[182] *Ontologie de l'œuvre d'art* op cit p.74

[183] A cette nuance près que, comme nous le verrons par la suite, nous ne considérons pas qu'il soit possible de séparer l'activation de la réalisation comme le fait Goodman (voir chapitre précédent) et c'est la raison pour laquelle nous appelons une œuvre « réalisée » une œuvre qui est (aussi) activée. L'autre différence est que nous abordons l'œuvre du point de vue de la production (et Goodman du point de vue de la réception). Sous cet angle on pourrait dire que notre *réalisation* correspond en partie à l'*activation* de Goodman mais appréhendée du point de vue de la production. Pour finir, et comme nous l'avions déjà évoqué dans l'introduction de cette thèse, notre proposons une approche de l'œuvre musicale « vue de dos » (c'est-à-dire, vue de la production et au moment où elle entre dans sa phase de réception)

quelque chose (que cette « chose » soit une partition, un enregistrement ou même un concert[184]) a figé le processus qui, sans cette intervention, pourrait être infini[185]. Cette position doit être appréciée à la lumière de l' « esthétique de la production » qui est la nôtre ; elle n'est toutefois pas incompatible, comme nous allons le voir, avec des thèses plus « ouvertes » qui appréhendent l'œuvre du point de vue de la réception.

La finitude de l'œuvre repose sur la notion d'objet, un objet finalement très particulier, comme nous l'avons vu, que serait l'œuvre musicale. Mais peut-on vraiment dire qu'une œuvre musicale soit un « objet fini », alors que tous les points de vue « autorisés » actuels nous assurent du contraire : à savoir que les œuvres d'art et l'œuvre musicale en particulier sont tout sauf finies?

Deux positions (pour faire court) sont possibles sur ce point : l'une, désormais majoritaire, qui appréhende l'œuvre comme une entité « ouverte », et l'autre, moins « moderniste » -et qui sera la nôtre ici-appréhendant l'œuvre d'art comme une entité finie. Dans le premier groupe on trouve de nombreux philosophes aussi variés qu'Umberto Eco[186], Roman Ingarden[187], l'Ecole de Constance[188] et presque tous les « modernes »[189] ; dans le second des philosophes (en moins grand nombre et plus disparates) que sont, par exemple, Nelson Goodman (au moins sur son approche nominaliste de l'œuvre d'art comme particulier concret[190]), Alain Badiou[191], Roger Pouivet ou d'autres encore. Pour les premiers on aura compris que l'œuvre d'art est « ouverte » au sens où sa dépendance au regard et à l'interprétation d'un public est essentielle et, de ce fait, son identité est liée au contexte de sa réception. Pour les seconds, l'œuvre est finie : cette vision est forcément celle de philosophes « réalistes » au moins dans le domaine artistique. L'œuvre est une entité concrète, présentant un ensemble immense (mais fini) de particularités, sans lesquelles celle-ci n'est plus l'œuvre en question mais une autre. Cependant on peut rapidement s'apercevoir que ces deux points de

---

[184] Ou même la position automatique des curseurs d'une console lors d'un mixage, juste avant l'enregistrement du « master ».

[185] Debussy, quelques minutes avant le début de ses concerts, passait souvent de musicien en musicien pour corriger quelques derniers détails sur les partitions de ses nouvelles œuvres. Dans ce cas c'est le concert qui arrête le processus de « correction infinie » (processus souvent destructeur qui est bien connu dans tous les arts, et par tous les artistes…)

[186] *L'œuvre ouverte*. Ed Points Essais 1979

[187] *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale* ? Ed Christian Bourgois 1989.

[188] Qui, comme nous l'évoquions dans le chapitre introductif de cette thèse, a développé depuis plusieurs décennies une philosophie de l'art basée sur la « *réception* ». Cf en particulier Wolfang Iser et Hans Robert Jauss *Pour une esthétique de la réception* ; ed Tel Gallimard)

[189] En particulier tous les philosophes français (et étrangers) influencés, de près ou de loin par le déconstructivisme derridien.

[190] Et aussi sur ses symptômes de l'esthétique qui sont, entre autres, la saturation syntaxique et sémantique.

[191] Alain Badiou *Petit manuel d'inesthétique* , ed Seuil.

vue qui semblent contradictoires à première vue, ne le sont pas. Une œuvre peut être dite finie à certains égards (particulièrement en ce qui concerne l'importance des détails dont elle est constituée) et ouverte à certains autres, cette fois en ce qui relève du rôle actif de ce que certains philosophes appellent sa « réception ».

Néanmoins une position philosophique qui soutient qu'une œuvre d'art est un objet, qui plus est où chaque détail compte, s'expose à de solides objections. L'une d'elles, qui n'est pas la moindre, consiste à se demander ce qu'il advient de l'identité d'une œuvre d'art si celle-ci vient à perdre l'un de ses fameux détails dont on affirme, par ailleurs, qu'ils sont nécessaires à sa constitution en tant qu'œuvre. Son identité se modifie-t-elle d'autant, vient-elle même à la perdre purement et simplement? Qu'en est-il d'une peinture qui s'altère avec le temps, de telle manière qu'une partie, même microscopique, n'en soit plus visible, qu'en sera-t-il pour une œuvre classique dont la partition est recopiée avec des fautes et dont l'original est perdu[192], pour une œuvre de jazz mal enregistrée, voire même issue d'une mauvaise copie d'un mauvais enregistrement etc… ?[193]

Il nous semble qu'il ne faut pas s'inquiéter plus avant de cette difficulté ; si elle semble difficile à résoudre c'est sans doute parce que le problème en est mal posé. En effet, il ne faut pas perdre de vue un constat essentiel au sujet de l'art : toutes les œuvres d'art, quelles qu'elles soient, sont périssables. Cette constatation nous interpelle par sa banalité, mais c'est pourtant elle qui va nous permettre de répondre à l'objection visée plus haut. Appréhender une œuvre dans ses moindres détails ne veut surtout pas dire que nous devrions nous fixer comme règle de n'accepter que des œuvres qui n'ont subi aucune altération. Le nombre de candidats convenant à un critère aussi contraignant serait probablement proche de zéro. Au contraire, appréhender une œuvre au détail près, consiste à la prendre dans l'état où elle est au moment où nous la percevons de telle manière que l'effet qu'elle produit en assurant son fonctionnement corresponde très exactement à cet état précis de l'œuvre. Bien que les exemples abondent plutôt dans le domaine de la peinture, on peut retrouver ce phénomène dans certaines œuvres musicales « mal » enregistrées mais qu'on ne connait que sous cet état : les premiers Beatles (et autres groupes) des années 60, certaines improvisations mythiques de jazz saisies à la volée

[192] Cas de figure extrêmement courant pour toute la musique baroque et une partie de la musique classique.
[193] Ce point a été traité, à de multiples reprises, par Etienne Gilson dans son livre : particulièrement pour ce qui relève de la question des techniques et des attendus de la restauration des œuvres picturales. *Op cit passim*.

dans une boite bruyante etc…ce point ne peut donc pas constituer une difficulté pour une approche de l'œuvre musicale prenant en compte son détail[194]

ii) Le fonctionnement de l'œuvre et son activation

Ce deuxième point (une œuvre musicale est « réalisée » quand elle *fonctionne* dans un contexte musical et dans une forme d'activation qui participent à son identité) est d'inspiration goodmanienne, mais se rapproche surtout de la définition que donne Roger Pouivet de l'œuvre d'art. Cette dernière, tout en s'inspirant elle-aussi des idées de Goodman, instille une certaine dose de réalisme qui amende la position du philosophe américain consistant à ramener l'art tout entier à une problématique de symbolisation. Une œuvre « fonctionne » comme une œuvre d'art au même moment où (et sans doute parce que) elle « est » une œuvre d'art, de telle façon que puisse être évoquée l'idée d'une « quasi-nature » de l'œuvre d'art. Il n'y a d'œuvre d'art que pour un public qui la reçoit comme tel, qui la comprend, qui l'apprécie etc… et sans ce lien essentiel il n'y a pas d'œuvre du tout. Bien sûr, l'ampoule ou le tournevis, en tant qu'artefacts, n'existent eux aussi que pour un groupe humain qui s'éclaire et qui visse. Mais il ne viendrait à l'idée de personne de dire qu'il faudrait « comprendre » une ampoule, ou en tirer des émotions, pour la constituer en tant qu'ampoule. Ceci est pourtant le cas de ce type d'objet bien particulier qu'est l'œuvre d'art : il n'y a d'œuvre d'art que pour un public qui la comprend et qui a certaines intentions vis-à-vis d'elles. Du coup, il semble difficile de soutenir que l'œuvre d'art appartienne à l'ensemble des objets artefactuels sans autres conditions : l'œuvre d'art (et l'œuvre musicale qui nous occupe ici) sont des particuliers concrets, objets d'un genre spécifique qui ne partagent pas toutes les caractéristiques des artefacts et probablement pas le fait de pouvoir être considérés comme des« quasi-substances ».

Pour Goodman, comme on l'a vu, c'est la fonction la plus souvent mise en avant (« la fonction usuelle et standard » comme il le dit lui-même) qui définit une certaine identité « substantielle » de l'œuvre (bien que Goodman n'eût certainement pas apprécié qu'on utilise ce terme pour désigner l'une de ses positions philosophiques). Pour Pouivet, au contraire, on retrouve l'idée d'une substance préalable qui implique, ou accompagne, la fonction : si j'utilise mon exemplaire de l'Ulysse de Joyce pour caler une armoire (ou de la partition de la cinquième

[194] Nous pensons qu'il y a une possibilité de de mettre en œuvre (ce que nous ne manquerons pas de faire dans cette thèse une véritable *philosophie du détail* en musique (et en art en général, cf le livre de Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* , ed Flammarion 1998)

symphonie de Beethoven-pour rester dans notre domaine) ces exemplaires de l'œuvre n'en perdent pas pour autant leur identité d'œuvre d'art[195] alors qu'ils sont utilisés pour une autre fonction que celles qu'ils exercent habituellement. Si cela peut être le cas, c'est parce que l'œuvre possède une forme substantielle, artefactuelle certes (qui ne tient donc pas sa cause d'elle-même mais de son « créateur », l'artiste[196]), mais une substance tout de même. Contrairement à la doctrine goodmanienne en la matière, l'œuvre d'art ne peut donc pas être considérée comme une entité dont l'identité dépendrait totalement de sa fonction (ce point a été vu, et critiqué, plus haut) mais comme une substance en soi dont le *« fonctionnement esthétique détermine la fonction spécifique* ». Mais la qualification de l'œuvre d'art comme « quasi-substance » (ou substance artefactuelle) apporte-t-elle réellement quelque chose en vue d'une détermination de l'identité minimale d'une œuvre et, ce que peut être la « réalisation » en art ?

Tout d'abord, est-ce que le fait d'utiliser la notion de *substance* (même par « analogie ») pour définir une œuvre d'art ne complique pas le problème plutôt qu'elle ne le facilite ? Dans le tableau, au demeurant très éclairant, proposé par Pouivet dans son livre *« Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?* »[197], la substance est située au-dessous du niveau de l'objet et se divise elle-même entre substance artificielle (dans laquelle on trouve justement les artefacts) et substance naturelle (comprenant les « choses » et les « organismes »). Ne pourrait-on pas, en mettant entre parenthèses l'étage de la substance (au moins pour les œuvres d'art, bien sûr) ne s'en tenir qu'à l'objet concret (et une distinction « objet concret »/« objet abstrait ») qui serait à notre sens suffisante, au moins pour la définition « a minima » dont nous avons besoin ? Ne vaudrait-il pas mieux mettre plutôt l'accent sur l'*exécution* et son rôle essentiel, quoique généralement sous-estimé, dans la constitution d'une œuvre musicale et son identité sur un plan ontologique ? Nous avons, à de multiples reprises au cours de ce chapitre et du précédent, mis en avant le fait que l'exécution était constitutive de l'œuvre musicale et non pas une simple dimension dérivée et facultative. Notre définition « a minima » doit donc tenir compte de cette affirmation autant sinon plus que le fait, à mon sens moins directement essentiel, que l'œuvre musicale (ou œuvre d'art en général) puisse être une quasi-substance. C'est l'exécution qui ancre l'œuvre musicale dans notre monde et c'est par elle (et uniquement par elle) que nous appréhendons les œuvres musicales, quelles qu'elles soient.

---

[195] On se souvient de l'exemple goodmanien, devenu canonique, du Rembrandt qui sert à boucher une fenêtre.
[196] Ce qui explique, et Pouivet défend ce point avec beaucoup de cohérence, qu'elle ne soit une substance que par « analogie ».
[197] Op cit p.105

Plutôt qu'une définition trop contraignante[198], l'idée sera donc pour nous de se référer à un ensemble de critères, les plus généraux possibles, en-dessous desquels il ne serait plus possible de parler d'œuvre musicale, mais simplement d'objet sonore « neutre » (à caractère artistique et esthétique). Ces critères seraient pour nous : *être un artefact public et persistant sous la forme d'un objet musical concret exécuté (cad s'étendant dans l'espace et dans le temps) tout en fonctionnant esthétiquement dans un contexte (un monde) artistique spécifique*. Ces critères reprennent en les rapprochant de la définition de Pouivet, les deux points évoqués plus haut lors de notre commentaire critique de la thèse de Pouillaude : persistance de l'œuvre et publicité. Mais ce ne sera qu'au terme de cette « exposition des thèmes » soit après le prochain chapitre intitulé « Variation » et le suivant « Pensée en musique, premières approches » que nous serons en mesure de mieux appréhender ce qu'il en est de cet artefact si particulier qu'est l'œuvre musicale : ni une substance, ni un évènement, ni une entité totalement matérielle (encore moins une entité « abstraite ») mais un objet concret pleinement accessible par le biais d'un certain mode de pensée spécifique et compétente : la « *pensée en musique* ».

Conclusion

Pendant que nous écrivons les dernières lignes de ce chapitre, Keith Jarret égrène lui aussi les notes de fin de « *I'm through with love* » (dernier opus du disque). Qu'a-t-on appris de nouveau depuis les premières notes de « I loves you Porgy » qui introduisaient ces lignes ?

Nous avions émis l'idée, conforme au sens commun et aux pratiques les plus courantes, qu'une œuvre musicale pouvait être identifiée (qu'il s'agisse d'une interprétation ou d'une improvisation autour d'un thème[199]) de la même manière que je pouvais reconnaître mon ami Pierre que je n'avais pas revu depuis les temps bénis de nos premières années d'école. Pour cela, nous avions admis que je ne possédais pas de « concept de Pierre » qui me permette de le

[198] On peut opposer le fait, évidemment, qu'une définition ne sera jamais « trop contraignante ». Mais la question de savoir si notre « définition a minima » est une vraie définition ou non est sans importance ici, car le but recherché dans ce chapitre est de mettre en avant des critères les plus larges possibles (presque plutôt des symptômes au sens goodmanien) en dessous desquels il n'est pas envisageable de parler d'œuvre musicale.

[199] Comme nous le verrons plus loin, il y a moins de différences qu'il n'y paraît entre interprétation et improvisation.

reconnaître malgré les effets du temps sur son visage, de même que je ne possède aucun concept de « I loves you Porgy » m'assurant de pouvoir identifier à coup sûr cette œuvre dans l'interprétation de Keith Jarrett (mais aussi dans les innombrables autres versions de ce thème).

Je reconnais Pierre comme je reconnais I Loves Porgy par Keith Jarrett (c'est-à-dire que je suis *à la fois* capable de reconnaître la mélodie *et* la version de Keith Jarrett si jamais je la réentends) : ce Pierre en chair et en os, tel qu'il se présente à moi-même en ce 20 janvier 2012 comme s'est présentée à moi « I loves you Porgy » dans la subtile interprétation de Keith Jarrett alors que je travaillais sur les premières lignes de ce chapitre. Et si je peux reconnaître « I Loves Porgy » de la même manière que je peux reconnaître Pierre, ou encore la peluche qui était le mienne quand j'étais enfant, et ce malgré les outrages du temps passé, c'est que, d'une certaine manière, « I Loves you Porgy par Keith Jarret » est lui aussi un « particulier concret». Mais un *particulier* d'une certaine sorte, qui est certes un artefact et se distingue de ce fait des objets dits naturels, mais d'autre part, comme nous l'avons vu, reste différent des artefacts « utilitaires » car il dépend plus fortement que ces derniers de l'ensemble du système de croyances dans lequel il s'inscrit.

"*I loves Porgy par Keith Jarrett*" est donc un objet concret unique formant une oeuvre musicale en soi car, comme nous l'avons vu plus haut, une œuvre musicale est un objet musical qui satisfait aux deux critères supplémentaires que sont la publicité et la persistance. L'objet musical intitulé « *I loves Porgy par Keith Jarrett* » satisfaisant à ces deux conditions est donc bien une oeuvre musicale. Mais le mystère subsiste à travers le fait que d'autres entités nommées « *I Loves Porgy* » existent dans le même temps. La partition de *I loves Porgy* est aussi (quand elle est lue et, de ce fait, interprétée) un objet musical, voire une œuvre musicale, en soi. Mais encore, « *I loves you Porgy* » par Nina Simone ou Billy Holiday sont aussi des œuvres musicales en soi, dont chaque détail est essentiel, contrairement à cette affirmation goodmanienne selon laquelle une œuvre musicale serait composée de propriétés constitutives et de propriétés contingentes (les fameux détails). Même, finalement, la mélodie principale de « *I Loves Porgy* »[200] est un objet musical fini et concret. La difficulté qui nous attend sera donc d'arriver à comprendre comment sont reliées entre elles ces œuvres spécifiques qui ont toutes pour nom « *I Loves you Porgy* » sans opter pour autant ni pour le nominalisme qui y verrait plutôt une collection de particuliers concrets partageant, en toute indépendance, certaines

[200] Dont il faut bien reconnaître, comme on l'a vu plus haut, que nous n'avons jamais connaissance que par une exécution, et donc une interprétation, quelles qu'elles soient.

propriétés spécifiques, ni considérer pour autant que ces œuvres ne seraient que des « instanciations » du type abstrait « *I loves you Porgy* » (type que personne n'entendra jamais). Mais il ne s'agira pas non plus d'affirmer, comme nous avons pu le constater dans ce chapitre à travers notre lecture critique de l'approche immanentiste, que le thème « *I loves you Porgy* » serait une entité concrète mais potentielle que ses diverses interprétations viendraient actualiser.

Peut-être que l'une des raisons qui explique les difficultés et impasses théoriques auxquelles mènent, de notre point de vue du moins, les approches qui viennent d'être citées, réside dans le fait que le problème est d'une certaine façon mal posé. En effet il y a lieu de se demander (ce que nous ne faisons ici qu'effleurer et que nous reprendrons plus tard dans ce texte)[201] si le fait de rechercher obstinément un plan d'unité « supérieur » dans le divers de ces particuliers concrets que sont les œuvres et les objets musicaux, n'est pas un projet condamné d'avance. Plus clairement, on est peut-être en droit de s'interroger sur l'obligation de faire systématiquement appel à des entités extérieures aux objets musicaux eux-mêmes en visant soit au-dessus de ceux-ci (le platonisme) soit juste avant à travers une approche des œuvres comme possibles (l'immanentisme) soit juste après en appréhendant les particuliers concrets que sont les œuvres musicales comme des ensemble liés par des « airs de famille » (nominalisme). Est-ce que cette obligation, en d'autres mots, ne finit pas par déboucher à coup sûr sur une impasse théorique sans retour.

En revanche, nous pensons qu'il existe une autre voie, explorée dans ce travail de thèse, qui affirme qu'il est possible de focaliser intensément l'approche philosophique sur l'exécution musicale (en mettant en quelque sorte les autres entités visées plus haut entre parenthèses au profit de la pratique musicale) et de n'appréhender tout phénomène musical que de ce point de vue et de lui seul, de telle manière que l'approche de la musique s'en trouve changée et la conception philosophique qui se construit dans le cadre de cette approche aussi. On voit donc que le chemin à parcourir est étroit, mais ceci ne devra pas nous décourager pour autant. Il ne s'agira pas pour nous d'affirmer que les objets musicaux possibles n'existent pas. Notre but ne sera pas non plus de se lancer dans une réflexion polémique sur les « mondes possibles » et sur la nature réelle (ou non) des « *possibilia* ». Nous cherchons « simplement » à montrer que,

[201] Ce sera chose faite dans la section III de la présente thèse. Soucieux de garder à notre travail son « mouvement » originaire nous avons en effet souhaité conserver les circonvolutions (et quelques fois les « errances ») qui l'émaillent ici et là, fidèle en cela à notre propre conception de la création musicale telle qu'exposée, précisément, dans la section III.

dans le domaine artistique, *tout objet possible est d'abord actuel*. Sa possibilité ne peut être appréhendée (au mieux) que du point de vue de son actualité (en suivant sur ce point la démonstration bergsonienne) : ainsi, pour donner un exemple simple sur lequel nous reviendrons, les célèbres carnets de notes de Beethoven ne peuvent être appréhendés et « compris » qu'à partir de ses œuvres finalisées et non l'inverse ; ils ne représentent des œuvres possibles que du point de vue des œuvres réelles.[202]

Pour évoquer les choses d'une manière plus abstraite, il serait possible de dire que le rapport reliant deux entités (disons A et B figurant par exemple le thème et son interprétation, ou la partition et son exécution etc…) *serait lui-même concret*. A et B sont des objets concrets et leur rapport est concret : A n'est pas un type ou une essence (ou une entité potentielle) tandis que B serait l'instanciation de B ou même sa réalisation. De même le rapport qui existe entre A et B n'est pas bijectif, il est à sens unique. Mais ce sens, à l'envers de l'évidence, est celui qui remonte de B vers A (de l'exécution vers la partition, par exemple) et non celui qui va de A vers B : A est produit « en vue de B » et non le contraire. Ce rapport spécifique et le type de fonctionnement dont il procède sont précisément l'objet de notre prochain chapitre qui s'intitule *« variation »*.

[202] Nous approfondirons ce point plus loin dans le chapitre suivant intitulé « Variation », mais disons déjà en quelques mots qu'il y a dans les carnets de Beethoven quantité de thèmes et d'idées musicales qui n'ont jamais été exploitées. Les raisons de cette non-exploitation, alors que de l'avis général certains de ces thèmes étaient aussi bons que ceux qui ont été conservés, réside non pas dans les carnets mais dans les œuvres elles-mêmes.

VARIER

Il est rare de commencer un chapitre par un aveu d'échec programmé mais, comme nous allons le constater dans les lignes qui suivent, il est difficile, voire impossible, d'établir une définition réellement satisfaisante de la variation musicale. En effet, une fois que l'on a dit qu'elle est un composé de stabilité et de changement, on a à la fois tout dit et rien dit. Il en est de même, à notre sens, quand on a conclu sur son fonctionnement métaphorique, comme le fait Nelson Goodman[203]. En effet, une fois toutes ces approches posées, la nature réelle du rapport entre le stable et le mouvant reste pour autant impossible à déterminer, tout autant que l'identité de cet invariant lui-même. De même une compréhension plus approfondie de ce qui se produit lorsque l'on a réellement « compris » une variation musicale, et pour quelles raisons on l'a comprise (en un sens que nous définirons plus loin) reste manquante. Pourtant, comme nous le verrons dans la dernière section de ce chapitre, cet échec à fournir une définition réelle de la variation (au sens d'une information permettant *a priori* de dire si l'on est en présence d'une variation ou pas) sera riche d'enseignements pour l'avancée de notre travail.

Dans un premier temps nous verrons qu'il est possible (et même nécessaire) de réévaluer les rapports entre le « thème » et ses « variations » en allant dans certains cas jusqu'à inverser le rapport hiérarchique qui les lie. Dans un deuxième temps, nous verrons que cette nouvelle approche entre variations et thème souffre encore d'une certaine superficialité. Il existe en effet une autre approche possible, jouant sur des éléments situés plus en profondeur dans l'épaisseur de l'œuvre musicale, une approche que nous qualifierons de « matricielle ». En guise d'illustration de cette affirmation, nous procèderons à l'analyse de quelques grandes figures de la variation musicale, et tenterons d'y faire jouer nos propres thèses.

Ces points seront étudiés dans trois grandes sections du chapitre : la première intitulée « *Première approche de la variation* » établira un état de la question sur la problématique de la variation, incluant un détour plus approfondi par l'esthétique de Nelson Goodman et son appréhension très personnelle de la variation en art. La seconde section, « *La variation en*

[203] Voir notre analyse de cette position dans le présent chapitre

action », s'intéressera à la question du rôle de la variation au cœur de la pratique musicale. Quant à la troisième elle opérera un retour vers la philosophie à travers ce que nous nommerons, en référence à Henri Bergson, « *La variation et la création d'imprévisible nouveauté* ». C'est dans cette dernière section que, enrichis par notre première approche théorique de la variation mais aussi, et surtout, par une évaluation de celle-ci au cœur de son action, nous pourrons établir un certain nombre de considérations sur la nature de la variation, considérations qui ouvriront la voie au chapitre suivant qui donne son titre à notre thèse : *« La pensée-en -musique* ».

Avant de commencer cette étude de la variation il est nécessaire de rappeler un des principes qui a été le nôtre depuis les premières lignes de cette thèse et qui participe à sa structure la plus profonde: *en musique tout est exécution*. La variation n'échappe pas à ce principe fondamental : elle n'est pas une idée abstraite (la Beauté, la Justice…) mais représente l'action de varier dans un contexte musical spécifique. Il n'y a donc pas de « fonds théorique » de la variation qui serait indépendant de son exercice et se tiendrait en « réserve » de l'exécution. Avec la variation nous sommes toujours d'emblée dans le *faire* musical. Rappelons-nous, à ce sujet, qu'en musique le sens n'est pas indépendant de l'exposition, pour ainsi dire, matérielle ou concrète de l'œuvre : il lui est même totalement lié. En d'autres mots il n'y a pas, en musique, de sens préexistant qui vienne s'incarner de l'extérieur dans l'exécution : *l'exécution est le sens*. Suivant ce principe, la variation est intimement liée à l'exécution au point que c'est toujours à partir du jeu (musical) qu'émerge la variation. En musique, *jouer c'est varier* (que ce « jeu » implique l'interprétation, la composition, ou l'improvisation, voire même en un sens plus spécifique l'écoute musicale compétente)

Première approche de la variation

André Boucourechliev fait, quasi en passant, une remarque lumineuse à propos du thème musical beethovenien. Il y a, écrit-il, deux types de thèmes musicaux (tous deux présents chez ce compositeur) : des thèmes qui forment des « *individualités musicales* » et qui s'affirment tels quels dans le développement temporel de l'œuvre, et des thèmes que l'auteur appelle « *champs d'action* » qui irradient dans l'œuvre et la structurent de l'intérieur. La Neuvième symphonie est un exemple du premier type, la Cinquième du second.

La même distinction peut, selon nous, être utilisée quand on aborde la problématique de la variation : il existe tout à la fois une approche restreinte en phase avec son utilisation musicale pure (correspondant aux « individualités musicales » citées plus haut) tout autant qu'une appréhension plus générale, musicale mais aussi philosophique, en lien avec les bases mêmes de la création musicale mais aussi de son écoute. Cette dernière conception ouvre la voie à une forme de variation « créatrice » et proliférante qui peut correspondre à ce que Boucourechliev nomme « champ d'action ».

Commençons par l'acception la plus restreinte. La *variation* désigne en musique une forme musicale précise : le thème et ses variations (on parle quelquefois aussi d'un « thème varié »). Elle concerne des configurations musicales souvent assez élémentaires (même si elles sont quelquefois utilisées par les compositeurs les plus talentueux) : le thème est tout d'abord exposé, puis laisse sa place à des variations élaborées autour de lui-même à partir d'un principe de variation souvent unique, permettant d'assurer à l'œuvre une certaine forme d'*unité* auditive. Ainsi, pour ce qui est de la musique baroque et classique, la passacaille et la chaconne varient en répétant obstinément à la basse le thème musical de référence. De même, la forme sonate qui supplante et remplace la forme à variations, joue sur le contraste dynamique entre ses deux thèmes et leur propre développement. Toutefois le principe de base reste toujours le même, tout en se sophistiquant peu à peu (on pensera par exemple à la chaconne de la *Quatrième Symphonie* de Brahms ou les *Variations* op 31 de Schönberg). Webern et le dodécaphonisme viennois feront une utilisation massive du principe de la variation, de même que les musiciens contemporains issus de cette mouvance artistique et l'appréciant, comme Pierre Boulez ou Karlheinz Stockhausen pour ne citer qu'eux.

Voyons maintenant la deuxième approche possible de la variation, qui retiendra toute notre attention. Notons tout d'abord que le mot de *variation*, appréhendé en ce sens, désigne autant le procédé que son résultat. « Varier » c'est obtenir un résultat musical basé sur le principe de la variation mais c'est aussi, et surtout, mettre en œuvre un principe fondamental dont il y aura lieu de se demander s'il ne régit pas le fonctionnement de la pratique musicale dans son ensemble.

Rappelons tout d'abord qu'une variation musicale peut être appréhendée comme un mixe d'identité et de différence. La preuve en creux en est donnée par le fonctionnement de la musique dite sérielle qui, basée exclusivement sur un refus militant de la répétition, supprime mécaniquement toute forme de variation. A force de tout vouloir varier, on finit en effet par ne plus rien varier du tout et c'est le règle de fonctionnement qui prend alors le dessus (dans son triste et glacial rendu musical) : égrener toute les notes des douze demi-tons (la série complète) avant d'en reprendre une autre, différente. Comme l'écrit Christian Accaoui dans l'article *Variation* de l'Encyclopédie « Eléments d'esthétique musicale » : «*Varier c'est changer au moins une des propriétés de l'évènement musical premier (ne rien modifier serait le répéter) mais pas toutes (car toutes les modifier ce ne serait plus le varier)*[204] ». Cette affirmation est reprise par Pierre Boulez à de nombreuses reprises, et particulièrement dans ces lignes extraites de *« Thème, variations et forme »* [205] :

> « *Toute œuvre, mais spécialement toute œuvre musicale, vit sous le double signe de l'analogie et de la différence ; sans quoi, et parce qu'elle se déroule dans le temps, irréversible, notre perception ne saurait l'appréhender. C'est grâce à l'analogie qu'elle peut se repérer dans la progression de l'œuvre, c'est grâce à la différence que cette progression peut s'accomplir. Toute forme musicale dépend absolument du rapport dialectique qu'entretiennent analogie et différence ; c'est sur ces caractéristiques que se fonde l'articulation formelle.* »

[204] Article « Variation » dans *Eléments d'esthétique musicale* sous la direction de Christian Accaoui Ed Acte sud p. 723
[205] *Leçons de Musique*. p.239 ed Bourgois

La variation en musique : l'inversion du rapport thème/variation

Une pièce musicale, et la musique d'une manière générale, semblent donc foncièrement tributaires d'un processus de variation qui les détermine. Pour pouvoir se représenter une musique qui ne varierait absolument pas, il faudrait arriver à concevoir une pièce musicale éternelle composée des mêmes notes se déroulant à l'infini, car le seul fait de commencer ou de finir une œuvre musicale pourrait déjà être appréhendé comme une variation. En rapport avec cette remarque, il semble raisonnablement possible d'estimer que toute musique est originellement un processus de « variation » au lieu d'être, comme on l'affirme quelquefois, une forme de répétition qui évoluerait dans le temps par le biais de la variation. Comme nous le verrons plus tard, nous pensons que ce que nous appelons et ressentons comme une répétition, en musique du moins, n'existe pas à strictement parler : tout répétition musicale est une « variation quasi-immobile ».

Même un cas-limite comme l'œuvre pour orgue de John Cage, intitulée « *organ²/ASLSP* » et censée durer 639 ans, est basée sur un lent processus de variation alors que l'impression donnée par cette œuvre est plutôt celle d'une immobilité totale. *4'33''* du même John Cage (qui est décidément un spécialiste des « cas-limite ») est, elle aussi, basée sur une forme de variation. En effet, si le « thème » en est toujours le même - soit un tacet de *4'33''*- chaque exécution est différente car prenant en compte les réactions du public, les bruits divers internes et externes etc… Même les compositeurs qui sont désormais classés sous la rubrique « musique répétitive » sont finalement plus profondément engagés dans un travail de variation musicale plutôt que de « répétition du même », tout en prenant en compte que cette variation est tellement lente qu'on la perçoit à peine, voire pas du tout (ce qui ne l'empêche pas de participer activement au processus musical présent dans ces pièces)[206].

Ainsi le processus de variation dépasse la simple « recette » compositionnelle pour investir le rôle fondamental de « « moteur interne » de la création. C'est ce qu'affirme Christian Accaoui, dans l'article cité plus haut concernant la « variation » : « *La variation ainsi définie est le principe de la logique compositionnelle occidentale (la notation permettant de la développer et de la raffiner à l'extrême)* [207] »

---

[206] Cf le livre de Johan Girard *Répétitions* Ed .Presses Sorbonne nouvelle qui nous a beaucoup servi pour tout ce qui concerne les remarques faites dans ce chapitre au sujet de la musique répétitive et du couple répétition/variation en musique.

[207] Op cit p.724

En résumé, on ne peut pas composer une œuvre musicale (et l'écouter en la comprenant) en faisant l'économie de son développement, et donc de son processus interne de variation, comme on peut, par exemple, peindre une estampe zen d'un trait de pinceau ou regarder un tableau d'un seul coup d'œil[208]. Il n'existe pas de musique « ponctuelle » et même la musique zen la plus austère varie dans le temps. Tout ceci est bien connu, et nous avons déjà commencé à aborder ce thème dans le paragraphe précédent. Mais ce qui est le plus intéressant reste à venir : comme nous l'avons évoqué plus haut la variation est, avec raison, appréhendée comme une dualité, un jeu, entre un point fixe et un processus de variation. Dans cette configuration c'est la plupart du temps le thème musical qui forme le point invariant, et les variations qui, comme leur nom l'indique, assurent le processus de variation. Cette formulation peut laisser penser (et elle est quasiment toujours admise comme telle) que dans la dualité que forment le thème et ses variations, c'est le thème qui assure le rôle primordial tandis que les variations en forment la suite contingente.

Nous allons essayer de montrer que, au contraire, dans le rapport qui l'unit au thème c'est la variation qui importe au moins autant, sinon plus, que le thème lui-même. Il est nécessaire d'insister sur ce point, malgré son aspect contre-intuitif : on a en effet rarement l'habitude de considérer la variation (comme produit) sur le même pied que ce qui la motive et la cause, le thème. Les musiciens le font sans doute plus volontiers que les commentateurs non « pratiquants », ainsi Pierre Boulez qui met ainsi l'accent sur ce point essentiel quelques lignes après l'extrait cité plus haut :

> « *En d'autres termes, le thème peut-il exister, être présent au monde du compositeur, sans les développements potentiels ? Nous voyons, dans des œuvres ou des esquisses, des thèmes abandonnées par les compositeurs alors qu'ils ne nous paraissent pas moins riches que ceux qu'ils ont exploités. N'est-ce pas, dans certains cas, à cause de leur manque de malléabilité, de leur inadéquation à l'objet à réaliser ? Il semble, en effet, qu'un thème en soi n'existe pas, qu'il n'existe qu'en fonction d'un certain développement.»* [209]

[208] On pourrait se demander (d'autres l'on fait, Daniel Arasse en particulier) si on peut réellement regarder un tableau d'un coup d'œil sans que s'y mêle la notion de « temps » du regard. Mais ceci n'est pas le sujet de ce chapitre.

[209] Op Cit p.241

Nous pensons qu'il faut aller encore plus loin que ne le fait Boulez dans cet extrait, et tenter de renverser le lien de causalité existant entre le thème et ses variations : c'est parce qu'il y a variation qu'il y a thème et non l'inverse. La variation serait donc ainsi la « cause » du thème. Mais pourquoi ? Plusieurs raisons sont à évoquer ici qui complètent l'argument souligné par Boulez selon lequel les compositeurs « testent » leurs thèmes en fonction de leur « variabilité », en ne conservant que ceux qui ont la faculté d'être développés.

Premièrement, la musique est un art qui se développe nécessairement dans le temps ; c'est une banalité de le remarquer mais ce qui importe ici est le mot « nécessaire » : il n'existe pas de musique ponctuelle ou instantanée, et cette absence est liée à la nature même de la musique. En effet, aucune musique ne peut être subsumée dans une idée, fût-elle musicale. Même si la légende veut que Mozart affirmait pouvoir entendre l'intégralité de chacune de ses oeuvres en un « instant », ce point n'est guère acceptable sur un plan musical (tout au plus peut-on envisager cette déclaration sur un mode symbolique comme dans la formule volontairement provocante de Racine qui annonçait que, sa tragédie étant finie, il n'avait plus qu'à l'écrire). La musique en effet ne résume pas, ne se paraphrase pas, et, d'une manière générale, ne s'idéalise pas. Faire de la musique, en écouter, passe nécessairement par le fait de « prendre le temps » de le faire. Et encore faut-il prendre le temps exact nécessaire à cette pratique de jeu ou d'écoute : ni trop long ni trop court, la juste longueur[210]. Aussi la simple exposition du thème ne saurait fonctionner comme une « idée générale » de l'œuvre, au sens où on pourrait tout aussi bien se passer du « reste », mais comme une première inscription sonore qui permette au processus de variation de se mettre en œuvre. Comme nous le verrons dans la section suivante de ce chapitre, intitulée « La variation en action », la variation n'est pas une donnée facultative de l'œuvre dont on pourrait à loisir se passer : la variation *est* l'œuvre, car c'est elle qui constitue le processus musical lui-même et assure le tissu réel de l'œuvre.

Une autre manière d'argumenter notre intuition selon laquelle ce sont les variations qui créent le thème pourrait être de l'aborder en termes aristotéliciens. Perçue dans cette lumière, la variation pourrait être désignée comme la *cause finale* du thème, ce en vue de quoi ce dernier est élaboré. Mais aussi comme la *cause formelle* de l'œuvre musicale, ce qui permet de la

[210] Bien sûr on peut réécouter en boucle une œuvre pour en approfondir certains détails qui nous aurons échappé lors d'une première écoute : mais le temps d'une écoute complète est lui incompressible. De même on peut décider d'écouter un fragment d'œuvre (mais le résultat sera toujours qu'on en aura entendu qu'un fragment)

définir, de l'identifier par rapport à une autre œuvre ou à une autre idée musicale.[211] Cette approche double de la variation permet de comprendre à la fois la raison pour laquelle, comme le rappelait Boulez, certains thèmes sont abandonnés en cours de route par leurs compositeurs (en raison de l'absence de variabilité) mais aussi, plus profondément, pourquoi cet abandon a lieu. Cette dernière raison est que, sans variation, une musique n'existe pas. Elle est la raison ultime pour laquelle cette œuvre est bien cette œuvre-ci et non une autre, même si plusieurs œuvres peuvent se ressembler par ailleurs (cf le problème du plagiat évoqué en note). Mais la variation est aussi la raison ultime pour laquelle quelque chose comme des « œuvres musicales » existent dans notre monde. Sans processus de variation la musique n'est qu'une juxtaposition de bruits ou d'objets sonores. Ce point s'éclaircira quand nous aborderons la question de l'intention dans la problématique de la variation : une variation musicale est forcément intentionnelle.

Cette intuition selon laquelle toute œuvre musicale n'existe que comme aboutissement d'un processus de variation est sans doute plus facilement supportée quand on se réfère à des œuvres longues plutôt qu'à des musiques très courtes où tout est donné immédiatement (comme dans le cas de musiques publicitaires par exemple). Toutefois il n'existe aucune différence de statut entre les deux : le processus variationnel est simplement plus facilement repérable dans le cas des musiques longues et structurées que dans les pièces courtes et sans développements ou presque. Il n'en reste pas moins qu'une musique très courte, qui repose sur une exposition d'un thème lui-même très bref, est forcément tributaire d'un processus de variation même si ce dernier concerne moins (ou pas du tout) le développement du thème en question mais simplement la manière dont il est exposé et exécuté. Il faut simplement prendre en compte, comme nous le verrons plus précisément dans la dernière section du chapitre, qu'une variation ne concerne pas forcément le seul processus de développement mais aussi le contexte, ce que nous appellerons la « situation musicale » dans laquelle elle émerge. Sur ce dernier point, la musique publicitaire que nous évoquions il y a quelques lignes, est un parfait exemple de la contextualisation de la variation : tout se joue en effet dans ce domaine, et afin d'assurer le système de dénotation/connotation propre à ce media, dans le jeu permettant, par allusion ou citation de ramener un contexte musical dans un autre par un processus spécifique variation. Ainsi en est-il de l'utilisation des musiques plus anciennes (celles des années soixante-dix en

[211] L'exemple que l'on pourrait citer ici est celui du plagiat musical. Pour qu'il y ait réellement plagiat entre deux œuvres il faut non seulement que les thèmes soient très proches l'un de l'autre mais que les contextes et les manières dont ils ont été développés (« variés ») soient eux aussi identiques. Voir la dernière section de ce chapitre pour ce point.

particulier mais aussi certaines œuvres classiques emblématiques), soit telles qu'enregistrées à l'époque soit le plus souvent sur la base d'une réorchestration ad hoc. Ce procédé de variation sur une musique donnée (elle-même issue d'un processus de variation spécifique) est une forme authentique de variation, tout autant que la variation plus purement compositionnelle telle que nous l'évoquions au début de cette section. Il sera utile de s'en souvenir quand nous évoquerons la question de la nouveauté musicale à la fin de ce chapitre.

Ces points évoqués, avançons de nouveau dans cette « première approche de la variation » afin de mettre en lumière une autre approche possible de cette dernière. Un détour par un texte désormais célèbre de Nelson Goodman, dans lequel le philosophe nominaliste aborde lui-même la question de la variation en art et en musique en particulier, nous sera sans aucun doute très utile.

Réflexions[212] sur « Variations sur la variation » de Nelson Goodman[213]

La question centrale de cet article de Nelson Goodman est la suivante : nous devons avant tout nous inquiéter, nous enjoint l'auteur, des circonstances dans lesquelles un passage musical peut fonctionner comme variation par rapport à un autre, plutôt que de rechercher ce que serait la « nature » d'une variation. En d'autres mots nous devons nous demander « quand y a-t-il variation ? » plutôt que « qu'est-ce qu'une variation ? ». Ce questionnement, comme l'écrit Goodman lui-même, reprend presque mot pour mot une problématique plus générale, déjà exposée dans « Manière de Faire des Mondes » qui mettait alors en exergue la question « *Quand y a-t-il art ?*» aux dépens de la question « *Qu'est-ce que l'art ?* ». La dualité de ce questionnement (et sa propre hiérarchie) se traduit dans l'article par une double approche en terme de « référence » et de « forme », ce qui en langage goodmanien vise d'une part la question des conditions « formelles » de la variation, c'est-à-dire des conditions musicales d'identité ou de différence entre deux passages pour que l'un puisse constituer une variation de l'autre ; et, d'autre part, les conditions « référentielles » permettant à un passage de *fonctionner* comme variation. Comme on peut le constater rapidement à la lecture de l'article, la condition formelle n'est pas celle qui intéresse Goodman (comme il le dit lui-même : « *j'ai examiné avec un certain*

[212] Il s'agit bien de « réflexions » et non d'un commentaire : nous nous sommes focalisés sur les questions plus proprement musicales et avons mis de côté celles concernant la peinture ainsi que les commentaires sur les œuvres de Picasso.
[213] Nelson Goodman et CZ Elgin, *Reconceptions en philosophie*, trad J-P Cometti et R. Pouivet, Paris PUF. IV

détail la condition fonctionnelle, mais j'ai vite expédié la condition formelle, en promettant de revenir à la condition musicale requise entre variation et thème. [214]») suivant en cela les principes visés plus haut sur l'urgence de la question « quand » par rapport à la question « qu'est-ce ».

Mais ce « retour » annoncé aux conditions formelles est plutôt décevant (une dizaine de lignes au plus) et trouve sa conclusion (« *on résout ces considérations…* »[215]) dans l'idée que la condition formelle est finalement une codification de ce qui distingue, dans la pratique courante, ce que les musiciens acceptent comme variation, et ce qu'ils n'acceptent pas, voire même ce qu'ils désignent comme thème, quand l'identité dans un rapport donné du thème et de la variation n'émerge pas de manière évidente. L'exemple donné par Goodman est celui des « Variations on America » de Charles Ives dans lequel le thème arrive à la fin et où en définitive : « *Dans ce cas, le titre et la familiarité de la chanson America, indique sans possibilité d'erreur quel passage est le thème.* »

Les conditions référentielles sont, comme on pouvait s'en douter, bien plus denses. La seule condition formelle, qu'un passage puisse ressembler ou différer d'un autre, ne suffit en effet pas pour que ce passage puisse fonctionner comme variation par rapport à l'autre. Pour que la variation puisse s'exercer il faut que le passage identifié comme variation exemplifie les caractéristiques du thème (du moins celles qui sont « éligibles » en remplissant les conditions du premier niveau formel de variation). Mais parler simplement d'exemplification ne suffit pas non plus car, dans la mesure où une variation met en œuvre autant une différence qu'une identité avec le thème « varié », il faut que l'exemplification puisse porter à la fois sur les caractéristiques partagées mais aussi sur les caractéristiques contrastantes du thème en question. Exemplifier une caractéristique partagée est, comme Goodman l'indique, plus facile à envisager qu'une exemplification de caractéristiques contrastantes car, dans ce cas, il faut arriver à comprendre comment un passage musical agissant en tant que variation peut exemplifier des caractéristiques que, précisément, il n'a pas.

Un retour sur les éléments fondamentaux de la notation chez Goodman s'impose avant de tenter de répondre (avec Goodman) à cette question. On se souvient que, chez ce philosophe,

---

[214] Op cit trad p.73
[215] Op cit bas de la p.73

dénotation et exemplification constituent les deux formes fondamentales de la référence. La dénotation, pour faire court, va du label vers l'instance (le label rouge dénote des objets rouges) et l'exemplification remonte de l'instance (ou plutôt de l'échantillon) vers le label (un objet rouge exemplifie le label rouge). Comme le rappelle Goodman[216] l'échantillon n'exemplifie pas toutes ses propriétés : ainsi un échantillon de tissu (un exemple courant chez Goodman[217]) exemplifie sa couleur ou sa matière mais pas (ou très rarement) sa forme ou sa taille. L'exemplification de la variation consiste, selon Goodman, à ouvrir un chemin (*a route*) entre un passage musical donné et une « caractéristique » (qui serait comme une propriété plus saillante qu'une autre qui évoque le thème : une structure rythmique de trois croches une noire pour le thème de la Cinquième symphonie de Beethoven par exemple[218]). Mais pour fonctionner réellement il faut que ce chemin soit double, que l'*exemplification* qui va du passage musical à la caractéristique soit accompagnée dans le même temps par une *dénotation* qui va, elle de la caractéristique au thème. C'est ce Goodman explique dans l'extrait suivant :

> « *Qu'il réfère aux caractéristiques musicales qu'il doit partager avec le thème ne suffit cependant pas pour qu'un passage fonctionne comme une variation sur un thème ; la variation doit référer au thème via la caractéristique. Quand la variation exemplifie la caractéristique qui à son tour dénote le thème, on obtient une voie de référence qui va de la variation au thème.* [219]»

Revenons maintenant à la problématique de l'exemplification de caractéristiques contrastantes. Goodman résout cette difficulté en introduisant ce qu'il appelle l'exemplification *métaphorique* (qui s'oppose à l'exemplification *littérale* reliant une variation et des caractéristiques communes). L'exemplification contrastive peut se comprendre sur la base de l'exemple que donne Goodman : quand on parle d'un géant en l'appelant « minuscule», on utilise ce terme de manière métaphorique et non littérale. Il en est de même pour les variations de caractéristiques contrastantes, elle réfèrent au thème métaphoriquement (Goodman évoque aussi, en note, les cas où la métaphore est encore plus impliquée, comme dans le cas où une variation gaie réfère à un thème triste).

---

[216] Op cit p.70

[217] Et même courant dans la tradition analytique, puisque les textes de Wittgenstein sont peuplés de références au métier de tailleur et à la réalisation de costumes sur mesure…

[218] L'exemple n'est pas donné par Goodman, mais par moi.

[219] Op cit p.71

Pour nous résumer nous avons donc, pour décrire la variation et la façon dont elle réfère au thème, un double jeu de distinctions : une première, que nous avons abordée quelques lignes plus haut, qui sépare les conditions formelles des conditions fonctionnelles ou référentielles, et une seconde qui vient d'être appréhendée et qui distingue, dans le cadre du fonctionnement de la variation (donc dans le cadre « référentiel ») l'exemplification littérale de l'exemplification métaphorique[220]. L'ensemble de ces distinctions permettant, selon Goodman, d'identifier, entre plusieurs passages musicaux, ceux qui fonctionnent en tant que variation.

On se peut se demander, au passage, ce qui motive Goodman dans l'insistance qu'il met à identifier des critères de fonctionnement de la variation dans les arts, ce qui n'est pas forcément un sujet philosophique très courant. En effet les philosophes « généralistes » qui s'intéressent à la musique ne sont pas très nombreux (beaucoup moins en tout cas que ceux qui s'intéressent aux arts plastiques) mais, parmi ceux-ci, rares sont ceux capables de consacrer un texte entier au phénomène de la « variation ». Concernant l'intérêt philosophique de Goodman pour la musique (dans son fonctionnement « classique » uniquement) on peut dire, sans risque de se tromper, que c'est la question de l'existence (selon lui, du moins) d'un langage notationnel qui le fascine dans cette pratique artistique. Mais pour ce qui concerne la variation, la réponse semble moins claire. Que recèle la variation qui pousse ce penseur rigoureux à y consacrer autant de temps ? Est-ce que, négativement, la variation ne viendrait pas plutôt gêner, pour une raison qui nous échappe encore, la production parfaite d'un modèle théorique de l'art (et dans un domaine symboliquement important pour Goodman qui est celui de la musique) conforme à la vision constructiviste du monde qui est la sienne? Est-ce qu'il n'y aurait pas dans la variation quelque chose qui échapperait à la grille d'analyse mise en œuvre dans le système goodmanien ?

Voyons maintenant, afin d'amorcer une réponse à cette dernière question, quel type de « variation » il nous est possible de construire à partir de ce texte et des réflexions qu'il nous a inspirées.

[220] Op cit p.72 et haut de la p.73

Résonances à partir de Nelson Goodman

Essayons tout d'abord d'évaluer si la grille d'analyse proposée par Goodman est adaptée pour permettre un repérage sans risque d'erreur de toute forme de variation, en d'autre mots s'il ne manquerait pas un niveau autre que celui du plan formel et du plan référentiel, qui ferait défaut dans le repérage de certaines occurrences de variation. Prenons l'exemple d'une œuvre comme le Boléro de Ravel : cette musique est basée sur la répétition d'un thème (en réalité de deux thèmes, comme nous allons le voir dans les lignes qui viennent) qui progresse d'un pianissimo initial vers un fortissimo final sans que, pendant les quinze minutes que dure l'œuvre, une quelconque « variation » ne soit introduite par Ravel pour briser la possible monotonie de la répétition du thème[221]. Pourtant si cette œuvre est écoutable (et, si l'on en juge par sa popularité immense, elle est plus qu'écoutable) c'est parce que quelque chose d'autre vient se glisser dans la répétition monotone des même notes et des mêmes rythmes. Ce « quelque chose » qui repose sur l'utilisation particulièrement habile de l'orchestration, du choix des timbres (et des nuances), est une forme subtile de *variation*.

On nous répondra peut-être que l'emploi du terme variation dans le cas du Boléro constitue un contre-sens. Il faut cependant garder à l'esprit que le développement de l'œuvre, ce qui en fournit la matière vitale, n'existe que parce que le thème est varié dans sa répétition même. L'utilisation progressive, et judicieuse, des divers instruments de l'orchestre, l'épaississement caractéristique de la masse orchestrale jusqu'à l'explosion finale, structurent l'œuvre tout autant sinon plus que la simple et stricte juxtaposition syntaxique du thème indéfiniment répété. De même le jeu des nuances, de ce sforzando régulier et interminable, insufflent une transformation à la matière sonore et à son ossature syntaxique. Le Boléro est donc bien un cas de variation inscrite paradoxalement dans la répétition de l'identique. La question qui nous ramène à Goodman est de fait celle-ci : est-ce que sa conception de la variation pourrait permettre d'identifier le Boléro comme étant un genre de variation ? Il semble que cela ne puisse être le cas. L'approche de Goodman est en effet basée sur une approche sémiotique et symbolique de la musique[222], vision qui, dans l'exemple qui nous

[221] Hormis bien sûr la modulation en mi majeur qui se place toute à la fin de l'œuvre (au moment où on ne l'attend plus…)

[222] Cf notre chapitre sur la notation musicale chez Goodman : « *Théorie de la notation musicale dans Langages de l'art* ».

occupe ici, n'est d'aucune utilité. Si, en effet, on s'en tient à la syntaxe du Boléro, les « phrases » musicales qui le composent sont identiques de bout en bout. Comme on l'a vu, c'est la variation de l'orchestration et des nuances qui fait progresser l'œuvre du début vers sa fin. L'approche goodmanienne n'y percevrait donc, dans son approche formelle, qu'une immense « répétition du même » et à aucun moment la notion de variation ne pourrait être évoquée au sujet de cette œuvre. Le résultat serait le même sur le plan référentiel ou fonctionnel qui, selon Goodman, permet d'identifier de façon plus certaine une variation (que la variation « ressemble » au thème n'étant en effet pas une condition suffisante) par l'exemplification des caractéristiques du thème qu'elle met en avant. La variation propre au Boléro n'exemplifie aucune des caractéristiques du thème : elle ne se distingue d'aucune façon du thème d'ailleurs sauf à faire varier des caractéristiques musicales qui, pour Goodman ne sont pas « notationnelles » et ne peuvent donc fonder une analyse rigoureuse du rapport thème-variation.

Même le rapport qui lie le thème et le contre sujet de l'œuvre[223] ne pourrait pas être analysé en terme de variation d'un thème donné, et pourtant ces deux thèmes qui s'égrènent tour à tour dans l'œuvre considérée, sont très proches l'un de l'autre sur le plan de la structure syntaxique (le deuxième étant toutefois plus mélancolique et « mineur » que le premier exposé en do majeur sans aucune altération), mais le second n'est pas une variation du premier. En effet ces deux thèmes sont tous les deux constitutifs de l'œuvre elle-même (au point qu'on peut, si l'on n'y prête pas attention, penser qu'il n'y a qu'un seul thème répété sans fin). Ils se répètent tous deux de manière régulière sans aucune modification, chacun revenant inexorablement à la suite de l'autre, après une double exposition dont la progression est assurée par une variation orchestrale, timbrale et de nuance. S'il y a variation, comme on l'a vu plus haut, c'est dans la « répétition variée » de l'identique, soit la cellule AB (en notant toutefois que chaque partie constituant de la cellule thème, A et B, ont une forme de variation orchestrale spécifique) et pas dans le rapport qui lie le thème (A) à une autre séquence (B) qui en serait la variation. Du coup, on peut sans doute penser qu'un « musicologue goodmanien » interprèterait le contre-sujet B comme une variation du thème sujet A, ce qu'il n'est pas.

[223] Il y a deux thèmes dans le Boléro (on l'oublie quelquefois) un premier qui forme le sujet (exposé sur seize mesures) et un second qui forme le contre-sujet (sans toutefois qu'il en soit hiérarchiquement dépendant) exposé lui aussi sur seize mesures. Chaque thème est exposé deux fois de suite, une ritournelle (r) s'insérant entre chaque exposition des thèmes, sous une forme en boucle du type ArArBrBrArA etc…

Ainsi, il apparaît clairement qu'en s'appuyant sur une approche uniquement sémiotique, il est impossible d'appréhender une œuvre comme le Boléro en tant que variation (puisque il s'agit justement de cellules identiques qui se répètent). De même, au niveau *fonctionnel* ou *référentiel* cette fois, nous avons constaté que cette grille d'approche reste également dans l'impossibilité d'identifier le caractère de variation du Boléro. En effet, dans la mesure où celui-ci implique ce que Goodman appelle l'*exemplification contrastive*, il apparaît que le Boléro ne peut être là encore appréhendé en tant que variation. On ne pourrait en effet établir de lien d'exemplification contrastive satisfaisant entre, disons une cellule ArB qui se situerait à la troisième minute de l'œuvre, et cette « même » cellule ArB située cette fois à la quinzième minute. Ainsi, que ce soit au niveau formel (ou les cellules de type ArB seraient repérées comme identiques et immobiles et non sujettes à variation) ou au niveau référentiel, où, comme on vient de le voir, il n'existe aucune approche possible en terme d'exemplification contrastive de la variation par rapport au thème (parce que, justement, le Boléro ne fonctionne pas sur cette base), il reste impossible d'attribuer à cette œuvre le qualificatif de « variation » alors qu'il le mérite pleinement, au moins dans sa définition musicale. On voit donc que sur ces deux points précis (répétition « variée » d'une même cellule et différence non variationnelle entre les deux motifs du thème) tous deux constitutifs de l'œuvre visée, l'approche goodmanienne (trop « sémiotico-centrée »[224]) manque l'essentiel.

Toutefois, un exemple ne faisant pas une théorie, nous devons maintenant tenter de comprendre de manière plus générale pourquoi cette approche en tant que variation reste impossible pour une philosophie de type nominaliste en général et goodmanienne en particulier. Revenons une nouvelle fois sur l'approche goodmanienne de la variation. Jacques Morizot a décrit dans son « Eloge de la construction »[225], le programme de Nelson Goodman comme une « construction à trois étages ». Le premier étage élabore une théorie de la notationnalité qui permet de comprendre « sous quelles conditions des marques quelconques sont susceptibles de former des caractères et des classes de correspondance » (il correspond grosso modo au niveau « formel » de Goodman dans son approche de la variation, c'est pour faire court le niveau syntaxique). Le deuxième étage insiste lui sur le fonctionnement sémantique en terme d'exemplification (par exemple un échantillon exemplifie certaines de ses propriétés, mais pas toutes). Cet étage correspond à celui du niveau référentiel dans le texte sur la variation. Le

[224] Il ne s'agit ici que d'une réflexion portant sur l'approche musicale, bien entendu, et non d'une critique générale de la philosophie goodmanienne.
[225] Dans Roger Pouivet (dir.), *Lire Goodman*, Combas, Editions de l'Eclat, 1992 p.27.

troisième étage, enfin, concerne le fonctionnement esthétique des œuvres singulières. Dans le texte de Goodman, il semblerait que ce dernier et troisième niveau corresponde à l'analyse des Ménines et des cinquante-quatre « variations » qu'en a fait Picasso, tandis que le deuxième niveau représente celui de la recherche plus générale qui précède ce passage et porte sur les conditions d'attribution de la propriété d'être, ou non, une variation pour un passage musical donné[226]. A mon sens ce troisième niveau est absent de l'approche goodmanienne de la variation (dans la mesure où l'étude des variations de Picasso est plus une exemplification « transesthétique » qu'un véritable troisième niveau visant l'œuvre dans son fonctionnement intrinsèque[227]) comme si les deux premiers niveaux à eux seuls et de manière disjonctive, suffisaient.

Cette « autosuffisance » présumée des deux premiers niveaux d'analyse est, à mon sens, la faiblesse de l'approche « référentielle » en termes d'identification de la variation musicale. Certes, l'approche référentielle est probablement déjà un pas supplémentaire vers une analyse correcte, au moins si on la compare à l'approche « formelle » qui, pour ce qui la concerne, reste située à un niveau trop basique pour pouvoir réellement donner des résultats intéressants, surtout dans les cas les plus subtils et les plus indécidables (et on sait qu'ils sont très fréquents dans la « vraie musique »…). Nous avons vu que le niveau « référentiel » ou « fonctionnel » repose chez Goodman sur ce qu'il nomme *l'exemplification contrastive*. Cette formule, censée expliquer le fonctionnement métaphorique de la variation est à mon sens la partie la plus faible de l'argumentation du texte (elle repose, incidemment, sur un seul exemple, celui du géant que l'on peut qualifier de minuscule). En gros Goodman reprend, dans ses propres termes, une problématique qui est bien connue des compositeurs et des musiciens en général (voire, probablement, de tous les mélomanes eux-mêmes) : chercher à identifier une variation comme un passage musical ressemblant au thème et à la fois ne lui ressemblant pas, ne suffit pas. Comme Goodman l'établit lui-même, il faut surtout pouvoir comprendre comment une variation peut fonctionner comme variation alors que, précisément, elle *diffère* du thème et que sa faculté de variation s'inscrit justement dans cette différence spécifique. Mais, dans ce cas

[226] On notera cependant que, bien que l'essentiel du texte de Goodman porte plutôt sur la variation en musique en tant que paradigme, c'est tout de même vers la peinture qu'il revient quand il s'agit de prendre un exemple (ceci n'étant par ailleurs pas un fait isolé dans la philosophie de l'art de cet auteur). Comme si il fallait d'abord tester les concepts dans le domaine musical pour les exporter ensuite (au moment d'arriver au « troisième niveau ») vers la peinture. Il y aurait alors lieu de se demander si ce transfert est si transparent qu'il le prétend.

[227] Jacques Morizot décrit ce troisième niveau de la manière suivante : *«Le troisième niveau aborde l'interprétation des œuvres singulières, en fonction de leurs coordonnées intentionnelles relatives à leur contenu intrinsèque, aux usages sociaux, aux pratiques traditionnelles ou novatrices de déchiffrement, etc.* » op cit p.27

précis, les critères proposés par Goodman sont de peu d'utilité (qu'il s'agisse de l'identité orthographique ou de l'exemplification « figurée » ou « métaphorique »[228]) et quelque chose vient à manquer quant à la réponse à la question « quand peut-on être sûrs qu'il y a '*variation*' dans une œuvre singulière donnée ? » ?

En d'autres mots qu'est-ce que la variation implique dans notre compréhension de la musique (dans la façon dont elle est jouée –interprétée, composée ou improvisée) qui nous échappe pour l'instant ? Quel type de pensée mobilise-t-elle qui soit autre chose que la pensée quantitative et « digitale » qui apparaît en filigrane dans le texte de Goodman et dans sa philosophie en général ? Comprendre profondément ce qu'est une variation, c'est plus généralement (pour le musicien comme pour le mélomane) comprendre comment une œuvre fonctionne, comment elle est composée. Cela peut être aussi savoir l'écouter (en la « comprenant ») : ainsi en est-il de la manière dont il faut savoir écouter une improvisation de jazz sur un standard donné. D'une façon générale, comme nous le verrons, savoir entendre une variation, c'est mobiliser ce que nous appelons l'activité de « penser en musique »… Les lignes qui suivent, consacrées à la question de la compréhension de la musique et de ses « qualités », nous engageront encore un peu plus dans cette voie.

La variation et le « monde de la qualité »[229]

Afin de poursuivre le questionnement engagé dans le paragraphe précédent essayons maintenant de définir quel est le sens du mot « entendre» dans l'expression « entendre (un passage musical) *comme* une variation ». Ceci a bien sûr à voir avec ce Wittgenstein nommait *l'entendre-comme*, c'est-à-dire la capacité qu'un auditeur a (ou n'a pas) *d'entendre une musique en la comprenant.* Ici, pour nous, la question sera plus précise : que veut-on dire par quand on affirme « entendre une variation en comprenant qu'il s'agit d'une variation ?»

La compréhension de ce qu'est (ou de « quand a lieu » pour paraphraser Goodman) une variation, demande autre chose en effet qu'une grille d'analyse d'un système symbolique, la plus fine soit-elle. Déterminer par exemple, dans le cas de deux morceaux de musique dont l'un semble une variation de l'autre, ce qui procède réellement de la variation musicale au regard

[228] On notera au passage que ces critères sont en définitive faussement explicatifs, ils peuvent au mieux donner un début d'explication cohérente au fait que, une fois que l'on a identifié une variation, on puisse se demander sur quoi elle repose, mais ils ne constituent pas une technique fiable pour déterminer à coup sûr quand il y a variation (ce qui était pourtant le projet de Goodman dans ce texte)

[229] Je reprends ici l'expression qu'utilise Etienne Gilson dans son livre *Peinture et Réalité* op cit p.153

de ce qui n'est qu'un plagiat plus ou moins volontaire, nécessite une approche dont la mécanisation est bannie. Une approche mécaniste (basée sur un logiciel informatique par exemple) ne saura pas distinguer un plagiat d'une variation, il lui manquera une saisie humaine et compétente : quelque chose comme l'*intention* dans la variation, et de la compréhension de son fonctionnement dans un contexte musical donné (nous y reviendrons dans quelques lignes)

Revenons à Wittgenstein à nouveau, cette fois par le biais de Roger Scruton et de son article « Wittgenstein et la compréhension musicale »[230]. Scruton tente de mettre en lumière la différence fondamentale qui existe entre « *entendre en comprenant ce qu'on entend, et simplement entendre* ». L'exemple (imaginaire) qu'il donne illustre de manière convaincante ce point de vue : si nous écoutons un morceau de musique sérielle (dans laquelle, faut-il le rappeler, l'un des principes générateurs est que toute la série des douze demi-tons doit être épuisée avant que la série ne soit à nouveau reprise), il est possible que nous puissions reconnaitre que « *toutes les notes de la série ont été épuisées sauf une –sol dièse, par exemple. Je sais alors que le sol dièse doit suivre.* » Mais, comme l'affirme Scruton tout aussitôt, ce n'est pas pour autant que je peux prétendre avoir compris le passage musical en question. En somme je peux très bien disposer de cette connaissance (que le sol dièse venait à manquer dans l'exposition de la série) sans avoir entendu cette musique en la comprenant, tout aussi bien que le passage en question peut m'être intelligible sans que j'aie connaissance du fait que le sol dièse soit la note manquante. Ceci illustre de façon convaincante, à notre sens, la problématique de *l'entendre-comme* dans le domaine de la variation musicale.

Dans la même veine, Jean Philippe Narboux, dans le commentaire qu'il fait sur l'article de Scruton cité plus haut, écrit :

> *« Peut-on écouter un thème comme une variation d'un autre parce qu'il exemplifie une variation sur cet autre thème, comme si la teneur même du thème consistait à faire varier l'autre, à l'entendre ainsi, et comme si c'était d'abord à la structure de la musique elle-même que l'entendre-comme était assignable, ou bien le thème n'exemplifie-t-il cette variation que pour autant qu'on peut l'écouter ainsi ? »*

[230] Roger Scruton dans « *Wittgenstein et la musique* » Rue Descartes n° 39, 2003/1, Wittgenstein et le paradigme de l'art.

C'est probablement aussi ce que cherche à appréhender Johan Girard quand il affirme, dans son livre consacré à la musique répétitive américaine[231], que « *au-delà du critère formel (ressemblance, ou partage de caractéristiques) et du critère fonctionnel (exemplification littérale et contrastive des caractéristiques partagées), sans doute faut-il envisager un critère* perceptuel*, supposant que la variation renvoie (sans nécessairement « faire référence ») au thème.*[232] » Mais comment comprendre cette notion de « critère perceptuel » qui, dans l'esprit de l'auteur cherche à combler une difficulté de l'approche goodmanienne (dont Girard donne une excellente lecture quelques lignes avant cette citation). Nous avons nous-mêmes envisagé, sans savoir encore comment l'exprimer, que la voie sémantique privilégiée par Goodman aux dépens de toutes les autres pouvait manquer sa cible particulièrement en ce qui concerne la variation (ce qui, compte tenu de l'importance du processus de variation dans la musique, finit par devenir un véritable manquement de la réalité musicale elle-même). Nous avions en effet remarqué à travers l'analyse du Boléro de Ravel comme « variation » (mais bien d'autres exemples auraient pu servir de support à cette démonstration) que l'approche goodmanienne, à force de se vouloir dégagée de toute subjectivité (au moins celle de l'auditeur), pouvait finir par interpréter un évènement musical au rebours de ce qu'il est vraiment. Il n'y a, à notre sens, rien d'étonnant à cela. Saisir ce qu'est une variation demande en effet une forme de pensée qui allie la perception de la forme, des grandes lignes (ce que les musiciens appellent la « grande forme ») et, concomitamment, une appréciation des détails les plus fins, de l'infiniment petit en termes de nuances, de notes, de timbres, de ce que nous pourrions appeler, pour faire court, les « *différences qualitatives* ».

Pour dire les choses autrement, avec la variation nous sortons du mécanique pour (r)entrer dans l'humain ou, en d'autres mots, on s'évade du quantitatif pour pénétrer dans le « *monde de la qualité* ». En bref, si une machine peut lire une partition, voire même, en fonction des données qui lui ont été fournies, en produire une interprétation instrumentale correcte, aucune machine ne peut déterminer à coup sûr où et quand a lieu une variation. Pourquoi cela ?

-Tout d'abord parce que ce sont finalement les « différences » les plus infimes entre les entités et leurs expositions et réexpositions plutôt que ces entités seules qui doivent une réelle importance dans la compréhension de tout processus musical, surtout quand il met en œuvre

[231] *Répétitions* Johan Girard Ed Presses Sorbonne Nouvelle. Nous reviendrons sur certaines des thèses contenues dans cet ouvrage dans une autre partie de chapitre.
[232] Johan Girard. Op cit p.152

(comme c'est finalement toujours le cas en musique) un processus de variation. En effet, compte tenu de l'émergence de tous les évènements sonores dans un contexte musical qui leur donne un sens, il faut être capable de saisir les différences (quelquefois à peine sensibles) qui séparent les évènements en question mais surtout leurs différentes apparitions. Ainsi quand Beethoven réintroduit du second thème de la Sonate opus 109, il le fait avec quelques subtiles différences qui permettent de considérer cette reprise du thème comme une variation.

Ecoutons à nouveau André Boucourechliev sur le sujet délicat de la répétition/variation :

> *« Plus nuancée et subtiles sont les répétitions non textuelles. Tout se passe comme si elles prenaient elles-mêmes en charge cette modification qu'engendre le passage du temps ; le compositeur s'évertuera alors à rédiger la modification, à transcrire en signes explicites les blessures dont le texte aura été marqué dans sa traversée du temps. Moments précieux que Beethoven, encore lui, a su créer, par exemple dans le retour de la seconde idée de la sonate op 109 qui est* presque *comme son apparition première ; ou dans la reprise au terme de six variations, du thème, dans le final de cette même œuvre. »*[233]

Mais peut-être nous est-il permis d'aller encore plus loin : la répétition d'un même motif ou d'un passage musical serait en soi une variation, dans la mesure où cette réexposition, pour fonctionner musicalement doit d'abord fonctionner comme variation (la plupart du temps en jouant sur les nuances, mais aussi, comme on a pu le voir pour le Boléro, en faisant se succéder différents timbres). *En musique, répéter c'est, forcément, varier*.

-D'autre part, la variation sous-entend une pensée (en musique) qui la crée intentionnellement. Pas de variation sans pensée en musique. Il semble qu'il ne puisse y avoir variation que s'il y a une « *intention* de variation », une variation accidentelle n'étant pas une variation à proprement parler. Cette intention de produire une variation de la part du compositeur est sans aucun doute doublée d'une intention parallèle, chez l'auditeur cette fois, d'entendre tel ou tel extrait musical comme une variation. On nous dira qu'il est tout à fait possible d'imaginer un logiciel musical pouvant produire des variations sur un thème musical donné, et donc de se passer de toute intervention humaine et, probablement aussi, de notre « monde de la qualité ». Mais il faut garder à l'esprit que ce logiciel doit avoir reçu

[233] *Le Langage musical*. A. Boucourechliev . Op cit p.55

préalablement les informations qui lui permettent de fonctionner et de produire des variations. Ces informations doivent nécessairement être apportées par un compositeur « en chair et en os », donc par un esprit humain, et qu'il y a bien eu une « intention » à la base du processus de variation visé ici. Mais sans doute cette réponse un peu triviale repose-t-elle encore sur une vision trop « mécaniste » de la variation : en somme il suffirait de connaître la règle qui préside à la production de variation et de l'appliquer correctement, ce qui est bien loin on s'en doute, de la véritable pratique compositionnelle. Or, comme nous le verrons *toute variation est unique*. Une autre réponse, plus affinée, s'impose donc. Encoder un logiciel de telle manière qu'il produise, en suivant un certain nombre de règles précises, des variations sur un thème donné, ne peut à l'évidence déboucher au mieux que sur ce que les musiciens appellent un « thème varié » et ne permet pas d'accéder à une strate plus fondamentale de la variation, que nous aborderons plus tard dans ce chapitre. Cette strate correspond à un niveau plus profond et plus essentiel de la composition musicale dans lequel la notion de contexte joue un rôle primordial. Ce point essentiel sera abordé dans la dernière section de ce chapitre sous la forme de ce que nous appellerons la « matrice » musicale. Pour l'instant revenons quelque peu en arrière afin de résumer les éléments développés dans les lignes précédentes.

Comprendre une musique d'une manière générale, et une variation en particulier, nécessite un type de compréhension spécifique qui nous transporte du monde quantitatif de la science vers le monde qualitatif de la pensée sensible. Entendons bien qu'il ne s'agit pas là de faire ressurgir les anciennes « connaissances sensibles » et autres connaissances esthétiques que le dix-huitième siècle (et avec lui les deux siècles suivants) crut bon d'opposer à la rationalité scientifique. Quoiqu'il en soit avec cette pensée « qualitative » ou analogique (pour nous « pensée en musique ») nous sommes bien dans le domaine du « comprendre » et non dans celui, plus flou, d'une quelconque sensibilité plus fine que ne le serait l'esprit de géométrie. Comprendre la musique, c'est quoiqu'il en soit, mettre en œuvre une forme d'intelligence, et, surtout, une forme de pensée qui n'a rien à envier aux formes de pensées rationnelles ou logiques. Pour dire les choses en d'autres mots, en musique nous sommes résolument en « mode analogique » même si, comme partout, le digital prend le pas sur ce dernier[234].

[234] On notera que ce n'est pas parce que le digital a fait son entrée partout dans le domaine musical, entre autres dans les techniques d'enregistrement, mais aussi dans la lutherie, les logiciels de composition d'écriture, que pour autant la musique (et surtout la compréhension qui lui est liée) ne sont pas foncièrement analogiques.

Afin de tenter d'éclairer ce point de vue complexe, essayons nous maintenant à l'étude de quatre cas de figures paradigmatiques de la notion de variation : tout d'abord la Cinquième Symphonie de Beethoven, puis les variations Goldberg de Bach ainsi que les variations Diabelli de Beethoven, et enfin les diverses versions de la chanson « My Favourite Things », jouées, « composées » et enregistrées par John Coltrane.

La variation en action

« Variation » dans le premier mouvement de la Vème Symphonie de Beethoven

On sera peut-être surpris du fait que nous n'abordions pas immédiatement la variation musicale à travers ses grandes figures tutélaires que sont, par exemple, les *Variations Goldberg* de Bach, ou les *Variations Diabelli* de Beethoven. La raison en est que la variation à l'œuvre dans la Cinquième Symphonie n'est précisément pas une variation au sens traditionnel du terme, mais un processus compositionnel extrêmement actif et complexe qui nous renseigne sur la nature profonde de la variation comme processus créatif (et non plus comme un « procédé » musical parmi d'autres). On verra, cependant, que les variations Goldberg et Diabelli sont, elles aussi, des variations d'un genre particulier qui transcende la notion basique de variation musicale telle que définie plus haut.

Examinons donc maintenant ce type spécifique de variation musicale à l'œuvre dans le premier mouvement de la Cinquième. Ce dernier est construit, ou « irrigué » devrait-on dire, à partir d'un thème qui est désormais universel (le célèbre « sol mib »). Soit une figure rythmique de trois brèves et une longue, sous-tendant une formule mélodique extrêmement simple elle-aussi. Pourtant, malgré cette simplicité et probablement grâce à elle, le premier mouvement, voire la symphonie toute entière, est « fibrée »[235] de part en part par cette formule et ses

[235] Le terme est d'André Boucourechliev de qui beaucoup des réflexions de ce paragraphe sont inspirées. Voir en particulier son ouvrage de référence sur Beethoven : *Beethoven,* ed du Seuil et son *Essai sur Beethoven* Ed

développements musicaux. Les quelques extraits musicaux qu'analyse André Boucourechliev dans son livre « Essai sur Beethoven »[236] permettent de comprendre comment cette « cellule » que constitue le thème du premier mouvement de la Cinquième va s'étendre à tous les mouvements de cette symphonie et fonctionner à l'échelle de l'œuvre entière comme son principe unificateur[237].

On sait que Beethoven a écrit quatorze versions de son célèbre thème (pourtant parfait synonyme de l'inspiration la plus immédiate) pendant une période qui s'est étendue sur huit ans[238]. On sait aussi qu'il a longuement muri son choix quant à ce thème et que la « version » qui a survécu est tout sauf une « révélation ». On peut toutefois se demander ce qui a présidé à un tel choix. Il semble, et beaucoup de commentateurs sont d'accord sur ce point, que Beethoven ait eu en vue dès le départ la question du développement de son thème principal en rapport avec sa capacité de variation. C'est la variabilité (Boulez dit quelquefois la « ductilité ») de cette version du thème qui a conduit Beethoven à le conserver. Ce point est essentiel pour nous et va concourir à affiner notre appréhension de la notion de « variation ». D'une certaine manière un thème en soi, ou une mélodie ce qui revient ici au même, n'est rien. C'est son développement qui en assure l'identité réelle, ce sont les innombrables virtualités d'expansion qu'il recèle en lui[239], qui en feront le thème que l'on connaît. Ainsi « le-thème-de-la-cinquième-symphonie » (en tant qu'objet musical) est autre chose que ces quatre notes devenues universelles, même si celles-ci fonctionnent comme un « signal » qui, à peine joué sur un piano, nous font dire « Ah, la Cinquième Symphonie !...». Cette autre chose c'est l'ensemble de toutes les occurrences de cette structure sonore (à la fois mélodiques mais aussi, et surtout, rythmiques comme on va le voir).

Acte Sud 1991. Nous nous sommes aussi servis (et nous servirons de nouveau dans les chapitres qui suivent) de son ouvrage théorique intitulé *Le langage musical* Ed Fayard

[236] André Boucourechliev, *Essai sur Beethoven*, ed Actes Sud 1991 p. 76 et 77

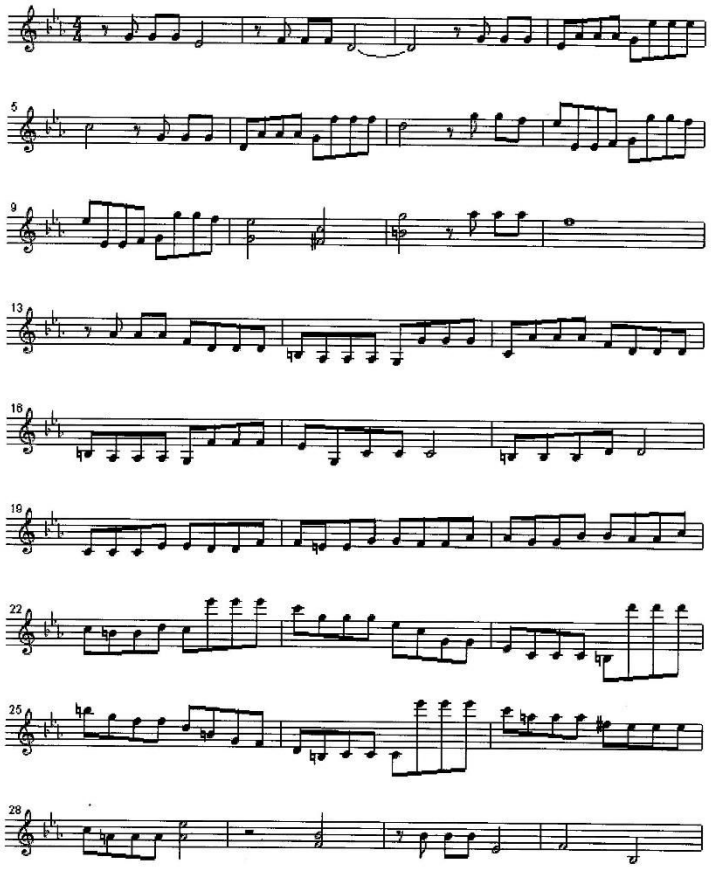
[237] Nous avons inséré, à titre d'exemple, une version simplifiée des premières mesures de cette symphonie, de façon à mettre en valeur pour un lecteur non initié le retour de la structure de trois croches tout au long de ces mesures, tout autant que dans la symphonie toute entière.

[238] Ces remarques, et certaines qui suivent, sont tirées des commentaires faits par Leonard Bernstein sur la Symphonie N°5 dans le disque *Sony Classical* dans lequel il interprète cette célèbre œuvre musicale. Les commentaires en question se nomment *« Leonard Bernstein talks about Beethoven first movement of the Fifth Symphony* ». Ils permettent, en suivant la voix (en français) de Bernstein, d'entendre les diverses pistes (abandonnées par Beethoven) dans le développement de son thème, développements que Bernstein a orchestrés et fait jouer par l'orchestre symphonique. Ce travail est absolument saisissant car il nous permet de remonter le temps et de nous retrouver en quelque sorte dans le creuset bouillonnant de la création, au temps initial où Beethoven hésitait encore sur la conduite à suivre vis-à-vis du développement de son œuvre.

[239] Comme nous le verrons plus loin, cette expression peut avoir un caractère trompeur.

Extrait de la 5ème Symphonie

Beethoven



En retour, le thème préside à ce développement, tout en même temps qu'il est façonné par lui. Ce double mouvement est parfaitement décrit par Boucourechliev :

> *« Il y a une inversion à faire entre sujet et développement, développement et sujet. Si un sujet est élaboré en vue de sa mise en œuvre (voire testé sur un long parcours, comme le montrent les esquisses beethoveniennes pour presque n'importe quelle composition), dans le même temps il est <u>déterminé</u> par cette mise en œuvre qui façonne les traits de ses mille apparitions concrètes.* [240]*»*

Boucourechliev résume par ailleurs cette constatation en une formule resserrée et lumineuse : « *L'œuvre crée le thème* »[241].

---

[240] *Essai sur Beethoven* Op cit p.74

[241] *Beethoven* op cit ed Seuil p.62

Il apparaît donc nécessaire, comme nous l'avions pressenti plus haut, de procéder à une réévaluation du rôle que nous attribuons généralement au thème comme cellule de base venant « bourgeonner » et produire ses variations comme autant de branches articulées autour d'un tronc principal. Ceci bien que, comme nous allons le voir, il y ait sans aucun doute une forme de fonctionnement cellulaire qui dirige la composition, la structure, et finisse par lui fournir son unité immanente. Mais il s'agit là d'une unité qui ne transparaît réellement qu'à la fin du processus, comme « unité immanente » et non comme une cellule de départ qui, projectivement, contiendrait un certain nombre de possibles que le compositeur aurait pour tâche de mettre en œuvre. Toutefois, cette vision inductive si classique en analyse musicale (et dans la perception que nous avons généralement de la musique, que nous soyons simples amateurs ou quelquefois professionnels) qui va du général du thème au particulier de la variation, est finalement très peu adaptée pour expliciter le rapport si dense qui s'installe entre thème et variation. Nous allons pouvoir en juger en quelque sorte sur pièces, en abordant maintenant, comme annoncé plus haut, des œuvres plus proprement variationnelles.

Variations Goldberg, Variations Diabelli, My favourite things

Pourquoi avoir regroupé ces deux exemples canoniques du « genre variation », avec un autre, plus moderne, auquel on ne penserait pas au premier chef ? Tout d'abord notre but est ici d'attirer l'attention sur des propriétés de la variation qui s'exercent bien au-delà des frontières restreintes de la musique classique (et du sens particulier que le mot « variation » possède dans ce contexte). D'autre part, comme nous allons le voir, un élément commun relie ces trois exemples : le thème y est traité non pas comme une base référentielle ou un « sujet générateur » mais comme un « programme » propice à l'élaboration de multiples variations qui, chacune, sont finalement musicalement plus importantes que le thème de départ lui-même.[242]

1°Variations Goldberg et Diabelli

Les variations Goldberg comprennent trente variations (auxquelles il faut ajouter l'Aria d'introduction – et de conclusion- qui « semble » faire fonction de thème générateur). Ces

[242] Cf sur ce sujet, à nouveau, André Boucourechliev : *Le langage musical* op cit p.101. Une grande partie des remarques de ce paragraphe sont tirées de ce livre de référence.

trente variations sont groupées en trois ensembles de dix. Comme l'écrit André Boucourechliev à propos de ces variations: *« Frappante est leur autonomie, leur rigueur, la désinvolture aussi avec laquelle elles nient une parenté figurative avec l'Aria.* [243]».

L'unité des Variations Goldberg ne repose en effet aucunement sur une exemplification (de quelque type qu'elle soit) du thème initial : comme nous le disions plus haut, l'Aria « semble» faire fonction de cellule génératrice mais ne l'est pas en réalité. Le « programme » harmonique de ces variations consiste en deux volets de seize mesures chacun, allant de la tonique (sol) à la dominante (ré) puis de la tonique à la dominante. La force unificatrice de cette cadence en deux phases est suffisamment forte pour permettre « *au système qu'elle régit d'intégrer sans contradiction tout objet musical réel ou inventé qui possèderait une structure conforme au programme.* [244]» A tel point que la dernière variation, intitulée *Quolibet* n'est rien d'autre qu'une chanson populaire célèbre à l'époque, qui s'intitule *Ich bin so lang nicht bey Dir gewest*. Le magnifique Aria de départ est donc loin, et il devient clair que le principe unificateur de l'œuvre ne repose en aucun cas sur une variation du thème introductif (variation qui aurait été dans ce cas plutôt définie comme un « thème varié », formule très populaire à l'époque).

Les Variations Diabelli de Beethoven amènent encore plus loin ce principe. L'éditeur viennois Diabelli avait proposé, au cours de l'année 1820, une valse de sa composition à plusieurs compositeurs (dont, entre autres, Schubert et Liszt) afin que chacun en écrive une variation. Beethoven qui, au début ne se montra guère intéressé par le projet, finit par s'y mettre tardivement (en 1823) mais activement, de telle manière qu'il finira par créer une de ses œuvres maitresses pour piano contenant non pas une mais trente-trois variations sur ce thème de valse assez banal. Là encore, comme nous l'avons noté pour les variations Goldberg dans les lignes précédentes, le « thème » de la valse est rapidement mis de côté pour laisser libre champ à l'imagination du compositeur. Ceci est particulièrement marqué dans la première de ces variations qui non seulement s'éloigne du thème mais l'écrase sans pitié, sous une forme assez ironique, en le transformant en une marche à quatre temps (bien éloignée des trois temps sages de la valse de départ). Curieusement, et ce n'est pas la seule des analogies qui relie ces deux œuvres à des décennies de distance, les Variations Golberg comme les Variations Diabelli sont construites autour du même principe générateur de deux fois seize mesure allant de la tonique à la dominante et retour. Cette structure très générale permet aux deux compositeurs de sortir de ce que nous appelions le « thème varié » quelques lignes plus haut, pour entrer dans un

[243] *Le Langage musical* op cit p.101
[244] Ib idem p.101

véritable processus compositionnel qui donnera naissance dans les deux cas à des œuvres majeures du répertoire musical. Parallèlement, le système va s'avérer suffisamment compréhensif pour pouvoir intégrer des « objets musicaux » éloignés du thème de référence (la XXIIème variation Diabelli contient par exemple un extrait de l'air de Leporello dans *Don Giovanni* de Mozart « *Notte giorno faticar* »). Ceci nous amène à considérer, comme l'exprime très bien André Boucourechliev[245], que les Variations Diabelli peuvent être considérées comme:

> *« Trente-trois constellations de l'imagination dont aucune ne peut être dite plus ou moins ressemblante, plus ou moins proche d'un modèle initial ; on pourrait les penser non en ligne droite, à la suite les unes des autres, mais comme en un cercle de métamorphoses… »*

2°My favourite things

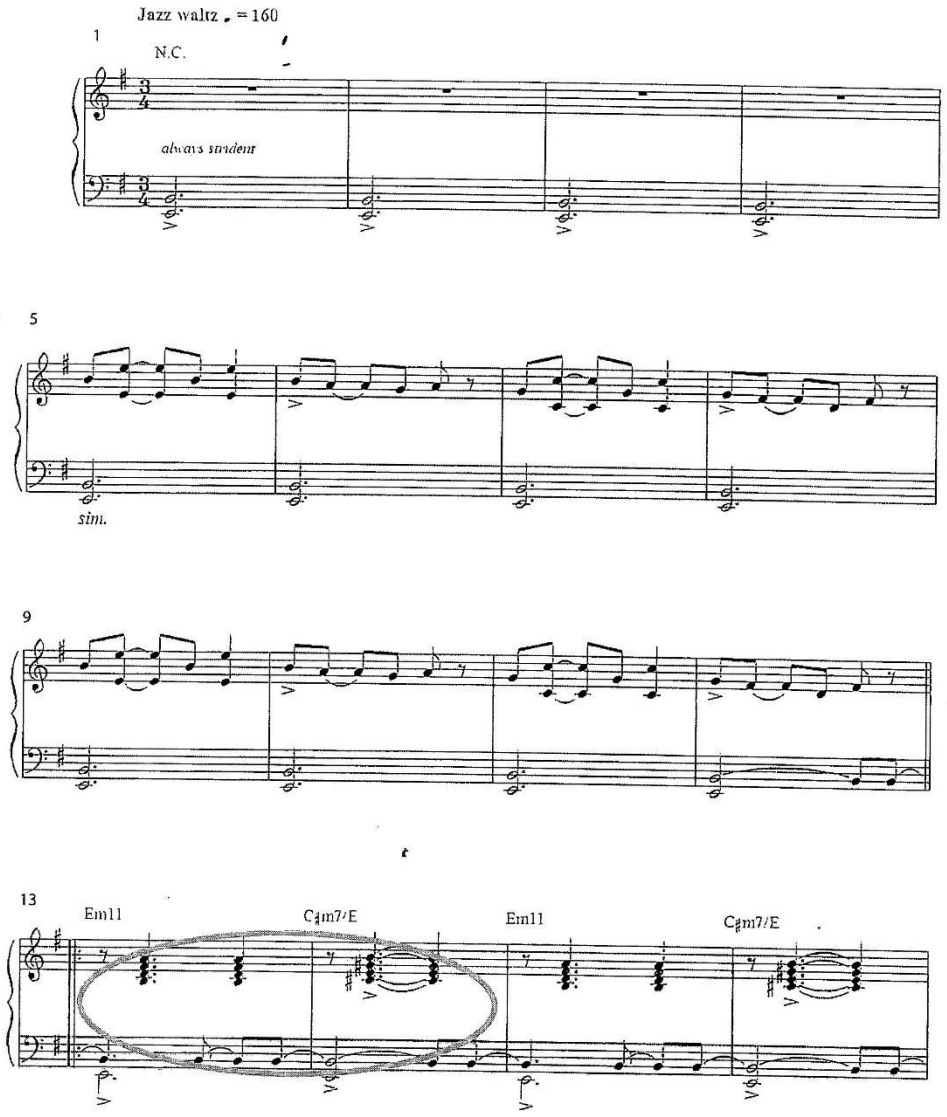
Cette image d'un cercle de métamorphoses nous servira de lien avec notre troisième exemple, pris dans le domaine du jazz cette fois : les différentes versions données par John Coltrane de « My Favorite Things ». Le thème de cette valse est tiré d'une célèbre comédie musicale de Broadway intitulée « The Sound of Music », créée dans les années cinquante par Richard Rodgers et Oscar Hammerstein. Il a été enregistré une première fois par Coltrane en 1960 pour rapidement devenir pour lui un « objet musical » récurent auquel il s'est réattaqué de très nombreuses fois (il existe dix-huit enregistrements de cette musique par Coltrane, sans compter, bien sûr, les performances en concert n'ayant jamais été enregistrées). Pendant les sept dernières années de sa vie (soit de 1960, première date d'enregistrement, à 1967 date de sa mort) Coltrane va reprendre avec acharnement ce thème pour l'amener progressivement vers des univers musicaux de plus en plus « free » et déstructurés, depuis la version célèbre (et déjà beaucoup plus « libre ») du concert de Newport en 1965 jusqu'à la version ultime de cinquante-sept minutes (!) enregistrée à Tokyo en 1967 quelques mois avant sa mort.

On notera tout d'abord que la grille harmonique qu'utilise Coltrane contient plusieurs différences notables avec la structure basique (différence dans le nombre de mesures, dans les harmonies, et même dans la mesure rythmique qui introduit un 6/8 au lieu du 3/4 de la version originale telle que chantée par Julie Andrews dans le film « The Sound of Music »).

[245] *Beethoven*, ed Seuil p.107.

My Favourite Things

Words by Oscar Hammerstein II
Music by Richard Rodgers



© Copyright 1959 & 1960 Richard Rodgers & The Estate of Oscar Hammerstein II.
Williamson Music Company owner of publication & allied rights for all countries of the WesternHemisphere & Japan.
Williamson Music Limited for all countries of the Eastern Hemisphere (except Japan).
All Rights Reserved. International Copyright Secured.

Authorized for use by *GASPARINI*

Il est aussi remarquable que les « versions » de Coltrane n'utilisent, de manière répétitive, que le thème principal, en laissant le plus souvent de côté les « ponts » musicaux qui existent dans la version originale, et qui avaient probablement pour fonction de rompre la répétition de la mélodie. Alors que Coltrane, au contraire, va mettre en œuvre cette répétition dans un but musical visant à créer un effet quasi-hypnotique. Mais ce qui est le plus frappant, et qui constitue le lien le plus fort avec les exemples classiques qui ont été les nôtres quelques lignes plus haut, c'est l'utilisation d'un thème musical de référence que Coltrane va déconstruire et amener progressivement vers des sphères musicales pour lesquelles il n'avait manifestement pas été conçu primordialement, de la même façon que Beethoven l'a fait avec la valse de Diabelli[246].

On notera par exemple la présence d'une cellule rythmique fondamentale qui transparaît dans tout le morceau (et dans toutes ses versions) au point que sa seule écoute pourrait permettre de reconnaître à coup sûr My Favourite Things alors que le thème n'en aurait pas été exposé. Cette cellule, qui n'est pas le thème lui-même, apparaît de façon évidente dans les mesures 13 et 14 de la version pour piano que nous avons insérée en illustration de nos propos (entourée par un cercle) ; mais en réalité les premières mesures 4 à 12, qui forment l'introduction de l'œuvre –telle que Coltrane la joue dans toutes les versions enregistrées - sont déjà construites sur cette cellule rythmique ternaire : croche-noire, croche-noire. Cette cellule est le véritable cœur de My Favourite Things, du moins en tant que fil conducteur des différentes versions de Coltrane. Nous devons nous garder toutefois d'assimiler cette cellule basique à une sorte d'Idée que Coltrane viendrait « habiller » de manières différentes en fonction de son humeur musicale. Cette matrice est le « cœur rayonnant » de My Favourite Things. Ce cœur n'est pas une « idée » dût-elle être une « idée musicale », c'est plutôt un « programme » qui flotte entre le rêve et la réalité, entre l'inconscient et le conscient. Il n'est pas convoqué par Coltrane, il s'invite et se convoque lui-même.

En résonance avec cette dernière considération, on peut se demander pourquoi Coltrane a cherché pendant de si longues années, et à tant de reprises, à rejouer ce thème et à réimproviser une fois encore sur lui, comme un alchimiste repartant une nouvelle fois à la recherche de la pierre philosophale ? Est-ce pour « résoudre » enfin le mystère qui résiderait dans cette mélodie comme un mathématicien finit, au soir de sa vie, par expliciter l'équation qui l'a obsédé durant toute celle-ci? Est-ce pour mettre enfin la main que la précieux contenu (sans doute

[246] Doit-on rajouter que « *My favourite things* » est, pour nous du moins, un thème largement supérieur, par sa composition, sa rythmique subtile et par la « fraîcheur » qu'il dégage, à celui de la valse de Diabelli qui est une œuvre clairement médiocre. Le seul point qui relie les deux musiques est que ce sont toute deux des valses…

illusoire) qui serait contenu au cœur de cette chanson et que toutes ses improvisations ne feraient qu'approcher, toujours plus près ? Est-ce dans ce but qu'il lui fallait toujours et encore recommencer jusqu'à ce qu'un mort prématurée vienne clore sa quête ?...

Pourquoi faut-il finalement *toujours* recommencer en musique… ? Et cela même si quelque enregistreur a pu saisir au vol la performance d'une soirée spécifique (mais non celle de la nuit suivante…) performance que les mélomanes réécouteront un jour sans discontinuer. Ce dernier point, qui est celui de la question de la réitération en musique, nous amène à évoquer maintenant la répétition musicale et son lien avec la variation, dernier volet de notre survol de la « *variation en action* ».

Le couple Variation/répétition au cœur de la « musique répétitive »

La musique dite « répétitive »[247]est un parfait exemple de structure musicale apparemment construite sur la pure répétition de cellules musicales identiques mais dans laquelle se glisse une forme subtile de variation, tellement lente et discrète qu'elle en devient quasiment irrepérable.

Prenons, afin de fonder philosophiquement nos remarques, le cas d'une musique fictive qui serait construite sur une pure répétition de la même cellule musicale *ad libitum* (à la différence des musiques répétitives qui tolèrent, et nécessitent, un glissement progressif dans la répétition de leurs cellules de base). Peut-on dire que, même si cette musique nous donne l'illusion d'une pure répétition, celle-ci puisse fonctionner sous la forme d'une répétition du même motif sans qu'aucune structure de variation/différence ne vienne s'y introduire ?
Johan Girard dans son livre « Répétitions »[248], déjà cité plus haut, aborde cette question de la manière suivante :

---

[247] Particulièrement les œuvres créées dans les années soixante, qu'elles soient celles de La Monte Young, de Terry Riley, de Philip Glass ou de Steve Reich pour ne citer que les têtes de files de cette école musicale désormais célèbre.

[248] *Répétitions* Ed Presses Sorbonne Nouvelle. La plupart des considérations de ce paragraphe consacré à la répétition en musique sont tirées et inspirées de cet ouvrage très approfondi sur la musique répétitive américaine.

« Sans doute la répétition n'est-elle pas non plus réflexive : A ne se répète pas lui-même. Soit un son dont on dit qu'il se 'répète'. La formule n'est-elle pas égarante ? Si les sons appartiennent à la catégorie ontologique des évènements, peut-on seulement considérer qu'un évènement se répète ?

Il semblerait donc qu'il y ait bien une forme de variation qui s'exerce dans cette musique dite « répétitive », même dans ses formes les plus strictes et les plus engagées dans le « programme » répétitif. A en croire Michel Imberty cité par Johan Girard lui-même :

« toutes les formes de répétition musicale, notamment dans les musiques où elle apparaît comme la plus rigoureuse-on pense au cas-limite de l'œuvre de Steve Reich-, montrent qu'elle dépasse toujours la simple reproduction à l'identique, simplement parce que la qualité de l'instant nouveau, du présent répété, s'ajoute à une répétition antérieure, et la répétition, par le seul fait qu'elle est répétition et non séquence initiale nouvelle, induit ainsi déjà la variation. *Ce passage de la répétition à la variation est sensible dans les formes de musique où le rôle de l'exécutant est essentiel : la variation tient parfois à une infime modification du tempo, à une accentuation plus marquée, à une façon subtilement différente de faire attendre ou de précipiter les successions répétitives. »*[249]

Cette remarque de Michel Imberty met en avant à la fois le caractère unique de chaque évènement musical fût-il répété à l'identique, mais aussi, et surtout, l'attention aux plus infimes détails d'exécution qui doit être la nôtre dans le cadre de la perception de la variation en musique. Car c'est en eux que résidera la clef de notre problème et sa résolution.

Il y aurait ainsi deux manières de considérer les choses : soit de poser que la variation est (n'est qu'une) modification d'une répétition linéaire ; soit de poser, à l'inverse, que la répétition n'est qu'un cas d'espèce de la variation. Ce qui, dans ce dernier cas, reviendrait à dire que tout est variation (en musique du moins, et sans préjuger d'autres domaines d'application) et que la répétition n'est qu'une forme de variation immobile. Plus généralement, on peut donc envisager le fait que la musique soit originellement un processus de variation (et que la répétition du même ne puisse se comprendre que sur ce fonds) à rebours de la thèse inverse, la

[249] Imberty, in Nattiez : *Musiques, une encyclopédie pour le XXIème siècle*, T.2, p.392

plus souvent avancée : la musique comme répétition du même. C'est cette position que nous soutiendrons dans les lignes qui suivent.

Répétition pure et reprise

Il n'existe, à notre sens, aucune répétition pure en musique, toute répétition étant toujours traversée par une forme de variation. La musique a toutefois une manière spécifique de se répéter : la réitération, qu'il faut distinguer de la duplication stricte. Ainsi deux séquences musicales qui se répètent ne seront jamais strictement équivalentes. Le *da capo*, signe de reprise si employé dans la musique classique et romantique[250], relance toujours les dés une nouvelle fois et, à chacune de ces fois, la partie jouée (même si elle syntaxiquement identique à celle qu'elle *re*joue) est qualitativement différente.

De même, dans le domaine de la musique écrite, la même œuvre peut (et doit) être interprétée de nombreuses fois et chacune de ces fois est différente d'une autre. On nous dira sans doute que ceci n'a rien de spécifique à la musique : les voitures qui sortent d'une même chaine de montage sont toutes des entités différentes (même très légèrement) tout en étant issues du même modèle, donc, vu sous cet angle, elles sont toutes la *même* voiture. Mais la problématique qui est la nôtre ici n'est pas celle du type et des exemplaires mais celui de l'exécution qui se déroule sur un seul plan (contrairement à la dualité type/exemplaire) : celui de la musique en train de se faire. Peu importe donc ici que l'exécution en question soit celle d'une partition classique, d'une œuvre contemporaine laissant une grande liberté à l'interprète, ou d'une nouvelle version d'un standard de jazz ; l'important est *ce* qui est joué (et non pas d'où provient ce qui est joué). Sur ce plan, la répétition musicale (qu'elle soit celle d'une simple figure rythmique ou celle d'une œuvre toute entière) *est toujours une réitération*. Pensons par exemple aux séquences répétitives présentes dans la musique rock (un *riff* de guitare par exemple) qui produisent ce que les musiciens appellent le *groove* et qui permet de donner cette énergie incomparable aux œuvres rock : il ne s'agit pas d'une répétition pure (« nue ») mais

[250] Bernard Sève émet une intéressante suggestion au sujet de l'utilisation pléthorique de la reprise et du *da capo* dans la musique classique. Il écrit : *« Il existe aujourd'hui une grande liberté de fait quant à l'exécution de ces reprises : certains pianistes respectent scrupuleusement ces reprises en concert, d'autres s'en dispensent : trait d'une époque, la nôtre, où réécouter est facile. Ces reprises, qui nous ennuient parfois, devaient être précieuses aux époques où elles étaient la plus sûre, parfois la seule, possibilité de réécoute. » L'altération musicale* Bernard Sève, P.67 Ed du Seuil.

d'une réitération qui porte en elle-même, à chaque reprise, sa propre différence[251]. Cette « différence » doit être comprise, en termes musicaux, comme une *variation*.

On nous dira sans doute que l'enregistrement (et sa faculté de « geler » une fois pour toutes une performance musicale en la rendant disponible à tout moment, identique à elle-même) semble entrer en contradiction avec l'affirmation précédente. Qu'en est-il exactement ? Sans doute une certaine confusion provient-elle du fait que nous ne parlons pas de la même chose dans chacun des deux cas : la réitération musicale n'est pas la duplication propre à l'enregistrement. Du moins si l'on s'en tient au seul rôle duplicateur de l'enregistrement : mais il faut se souvenir celui-ci met une œuvre une autre fonction, véritablement créatrice.[252] On constatera en effet que de nombreuses œuvres musicales (pour ne pas ne pas dire l'écrasante majorité sur un strict plan numérique) sont désormais directement issues d'un processus créatif dans lequel l'enregistrement joue un rôle décisif, et l'interprétation (au sens qu'il continue d'avoir dans le monde musical classique) une fonction subalterne. Le processus de variation dans lequel nous misions de si grands espoirs s'arrêterait donc aux portes de la duplication enregistrée ?

Revenons quelques instants sur nos pas. Beaucoup d'œuvres musicales modernes, dont la plupart de celles issues des arts de masse comme le rock, bénéficient d'une réception publique qui procède directement de l'enregistrement. Une chanson est enregistrée puis diffusée sans que la question de l'exécution publique se repose, dans le sens où l'*entretien* de la musique en question est assuré par l'enregistrement (ce qui n'est pas le cas de systèmes musicaux plus anciens ou pour la plupart des musiques extra-européennes). Ce phénomène donne l'impression que la musique produite sous ce mode est un objet figé dans lequel le processus de variation, que nous imaginions universel musicalement, n'a plus sa place. Sans doute cette impression provient-elle d'une interprétation trop superficielle de ce qu'est réellement une œuvre rock[253].

Ce que nous prenons pour un objet figé est en réalité l'aboutissement d'un processus de composition, d'interprétation mais aussi (et presque surtout) de mixage des différentes pistes enregistrées qui forment l'œuvre en devenir. C'est à ce stade qu'intervient un élément crucial pour notre démonstration (et pour l'œuvre aussi) : le moment où l'ingénieur du son, sur avis du

[251] Il suffirait pour s'en convaincre de pouvoir comparer (ce qui est désormais une expérience très simple à réaliser) une ligne de guitare jouée par un guitariste avec la même figure et le même son jouée cette fois par un séquenceur. Dans le premier cas le *groove* est là, dans l'autre non.

[252] Ces points qui sont simplement survolés ici, pour les besoins de la démonstration en cours, seront approfondis dans le chapitre ultérieur intitulé « Enregistrement »

[253] Ici encore, le thème de l'œuvre (rock en particulier) n'est que survolé et sera approfondi. Nous n'avons conservé ici que les éléments nécessaires à la discussion des points en cours.

producteur et, bien sûr, des musiciens concernés, valide un mixage parmi d'autres possibles. Ce mixage validé produit aussitôt ce que les musiciens (et les maisons de disques) appellent un *master*. Ce master est donc issu d'une des possibilités musicales choisie parmi toutes celles qui étaient offertes. On nous répondra probablement que ceci est propre à tous les modes de production artistique : les artistes passent le plus clair de leur temps à choisir et à valider des options artistiques au profit d'autres qui sont irrémédiablement abandonnées[254]. Mais c'est manquer là un point essentiel : la musique (celle dont nous parlons dans ces lignes) diffère d'autres productions artistiques, comme la peinture par exemple, car dans le premier cas il est possible de *revenir* sur un mixage. Cette pratique, qui était extrêmement minoritaire au début des années cinquante, s'est amplifiée de manière importante, en proposant des remixages intégrant au départ de simples changements de coloration sonore pour finir de nos jours aux célèbres « remix » qui forment un mode de production artistique à eux seuls, mobilisant techniciens et musiciens spécialisés dans ce genre.

On voit donc que la question de la variation ne peut être aussi facilement évacuée dans le domaine de la musique pop rock (enregistrée) qu'on aurait pu le penser. Quand George Martin remixe certains titres des Beatles ou que, de façon plus étonnante, un « nouveau » morceau des Beatles (« Free as a bird ») est créé intégrant la voix de John Lennon, décédé plusieurs années auparavant, on rentre dans un domaine où la variation musicale a de nouveau son droit de séjour. Nous devons conclure que l'œuvre rock uniquement basée sur un travail d'enregistrement n'est pas figée (musicalement parlant) comme pourrait l'être une peinture, elle n'a simplement pas besoin, comme la plupart des autres modes de production musicale, d'être entretenue instrumentalement (ou par le biais d'une partition écrite) pour se survivre ; l'enregistrement (au sens cette fois de la duplication) assurant cette fonction de soutien pérenne.

On voit donc que l'enregistrement peut se passer de la réitération instrumentale mais il ne la remplace pas pour autant. En effet lorsque les musiciens souhaitent jouer leurs œuvres sur scène, la question de l'exécution et l'interprétation revient subrepticement par la fenêtre. Sauf à imaginer un play-back intégral (possible mais, à notre connaissance, inusité dans le rock du moins) qui réduirait les musiciens en question à des pantins décoratifs, cette musique va de nouveau avoir besoin, lors de sa « reprise live », de puiser aux sources profondes qui structurent et règlent le fonctionnement de la musique en général : préséance de l'exécution sur la

[254] Cf notre chapitre « La décision musicale » qui aborde ce phénomène en détails.

planification, mise en œuvre de tous les processus variatifs, fonctionnement d'une forme de pensée spécifique que nous nommons « pensée en musique »[255]

Ceci nous amène à affirmer que ce que nommons la *reprise*, en tant que capacité de la musique à se survivre à elle-même, est l'un des piliers principaux qui forment l'architecture de la musique, conçue du point de vue de sa pratique. Comme les jongleurs qui lancent et relancent leurs balles ou mieux (et pour rester dans l'univers du cirque) comme ces angoissants équilibristes qui font tourner plusieurs assiettes au bout d'une pique, dans un mouvement répétitif et sans fin, les musiciens sont condamnés à reprendre leurs musiques toujours et encore…

Il y a dans l'utilisation que les musiciens font du mot « *reprise* » un double sens. Le premier de ces usages est le plus évident : on effectue la reprise d'une œuvre à partir du début (« da capo »), on reprend une ritournelle, on reprend l'œuvre à partir du refrain ou à telle mesure etc… Mais il existe un second usage très répandu lui aussi : on reprend une œuvre au sens de lui apporter une nouvelle interprétation, on effectue la reprise d'une chanson, on reprend un opéra, on reprend même telle « production » de tel opéra etc…Cependant, on peut vite s'apercevoir que ces deux sens n'ont font en réalité qu'un : il y est toujours question de réitération, de relancer une fois de plus le processus musical, de rejouer les dés. En musique, comme nous avons commencé à le voir plus haut, la reproduction pure n'existe pas, seul existe la réitération, la *reprise*.

Ceci nous amène maintenant à nous interroger sur le rôle que joue cette réitération dans le processus de création d'objets musicaux nouveaux.

[255] Cf chapitre suivant

La variation et la « création d'imprévisible nouveauté »

Nous allons analyser dans cette section le rapport qu'entretient la variation avec la création de nouveauté. D'une manière générale le problème pourrait se poser en ces termes : est-ce que la variation exploite des éléments (virtuels) qui étaient contenus dans le thème et qui n'auraient pas été encore perçus par le compositeur qui, du coup, les « découvre» ? Ou bien, en essayant de nous dégager de la problématique de la potentialité dont on a vu dans le chapitre précédent qu'elle ne convenait pas au domaine musical, la variation produirait une véritable et « imprévisible » nouveauté (pour parler en langage bergsonien) dont personne ne pourrait à l'avance deviner les potentialités. Dans cette seconde idée, ce n'est que rétrospectivement que le thème paraît contenir les variations, comme impliquées en lui, alors que si l'on se place dans le mouvement de la création musicale et non plus dans celui d'un « mouvement rétrograde » qui se retourne sur l'œuvre (ou sur l'interprétation ou l'improvisation, ce qui revient ici au même), la nouveauté jaillit par le biais d'un processus de variation qui balaye l'œuvre au plus profond d'elle-même. Ce point pourra, peut-être, nous amener à reconsidérer la notion même de *nouveauté* en musique.

La « situation musicale » : le rôle du contexte dans l'approche de la variation

Essayons tout d'abord d'élargir notre approche de la variation pour l'appréhender dans son contexte d'apparition, état que nous pourrions nommer « la variation en *situation* ». Comment définir, cependant, une « situation musicale » ? L'idée serait de dire qu'un thème musical, une phrase musicale ne peuvent être appréciées et comprises qu' « en situation ». Ce point est relativement simple à démontrer : le phénomène de la reprise que nous évoquions plus haut l'illustre très bien. Le fait de reprendre un élément musical d'une œuvre A pour l'insérer dans un contexte B qui n'est pas le sien modifie immédiatement le résultat de la structure ainsi obtenue (ainsi probablement que le regard que nous portons désormais à l'œuvre de départ A…). Il en de même pour la variation : celle-ci se présente toujours en *situation* dans un contexte déterminé. D'où la nécessité pour la percevoir ou la produire, d'une appréhension

« qualitative » capable de jauger les différences les plus fines et les contextes dans lesquels ces dernières émergent.

Saisir ce qu'est un contexte musical (ou l'entendre si l'on préfère) entre dans le domaine de compétence de la pensée en musique, possibilité qui s'exerce particulièrement, mais pas exclusivement, dans l'appréhension que nous faisons de la variation, soit en tant que musicien quand nous composons, interprétons ou improvisons, soit plus généralement en tant qu'auditeur quand nous écoutons une musique « en la comprenant ». De ce fait, « comprendre » une musique revient essentiellement, pour nous du moins, à *comprendre le système de variation sur laquelle elle est construite* (et comme nous le verrons plus loin, cette compréhension n'est pas qu'intellectuelle). Comprendre ce système nécessite à son tour la parfaite perception de la situation dans laquelle apparaît la variation en question. En somme il n'y a pas de variation « en soi », la variation c'est toujours cette variation-là dans ce contexte-ci, sans que le processus puisse être dupliqué dans une autre situation. C'est pourquoi toute variation est toujours *unique*. Si l'on voulait dire les choses d'une manière plus crue, toute variation est à usage unique : elle est « jetable »…Ainsi, deux variations ayant à tous égards une ressemblance qui semble totale, sont toujours, et nécessairement, différentes.

La raison pour laquelle deux variations ne peuvent jamais être totalement identiques peut être exemplifiée par la comparaison entre deux parties d'échecs. Imaginons, en effet, une position des pièces sur l'échiquier absolument identique à un instant *t* entre deux parties différentes (disons la position *a* et *b*). Pour autant, même si numériquement ou positionnellement ces deux situations de l'échiquier paraissent identiques, il existe une grande différence entre les deux. Chacune des deux situations proviennent d'une situation antérieure, et progressent (sauf si la partie a été abandonnée) vers une situation ultérieure et vers la fin probable de la partie. On peut envisager, par exemple, que dans l'une des positions de l'échiquier la situation puisse tourner à l'avantage des noirs à la différence de l'autre qui avantagerait les blancs. Mais, dans l'état actuel, ceci reste *indécidable*. Tout est une question de contexte de la partie et surtout de la stratégie employée par chacun des joueurs. Même si un grand Maître, se penchant un instant sur l'échiquier tandis que les joueurs réfléchissent, pourrait dire quelle « pourrait » être l'issue de la partie, rien n'indique pour autant que son intuition sera effectivement conforme à l'issue en question. Ainsi nous pourrions penser que les deux situations *a* et *b* sont identiques et que l'une « répète » l'autre, or il n'en est rien comme on vient de le voir. « *a* » est un point de passage d'une certaine stratégie (disons x) tandis que « *b* » est un point de passage de la stratégie y, sachant que x et y sont deux stratégies (au sens

de deux itinéraires) fondamentalement différentes mais qui se retrouvent en un même point en créant du coup une illusion d'identité.

La création de nouveauté en musique

Dans le titre de cette section nous avons repris à dessein la célèbre expression bergsonienne de « *création d'imprévisible nouveauté* ». Notre but ici ne sera pas de faire un commentaire, succinct soit-il, de cette formule mais plutôt de se laisser guider et emporter par ces trois mots : création, imprévisible, nouveauté… En quoi peut-on dire que la nouveauté musicale est *imprévisible* (et qu'est-ce, au fond, qu'une nouveauté musicale) ? Si l'on se réfère à ce qu'écrivait Bergson dans le passage que nous avons analysé dans le chapitre précédent, le caractère imprévisible de l'émergence de la nouveauté se traduit par le fait que nul ne peut avoir idée de ce que sera une œuvre, voire même un simple extrait ou début d'œuvre (un « objet musical » dans notre langage) dans l'avenir, car il faudrait pour cela connaître tout le détail de l'œuvre en question, le contexte dans lequel elle émergera, tant et si bien qu'il faudrait être Shakespeare lui-même pour savoir ce que sera Hamlet (et encore que, d'une certaine manière, Shakespeare n'a pu réellement découvrir ce qu'était « réellement » Hamlet que lorsqu'il en a écrit le dernier mot).

D'autre part, on se souvient que pour Bergson, une œuvre pouvait en un certain sens être définie comme *possible* (mais pas forcément comme prévisible) le mesure où, parmi toutes les conditions nécessaires à sa création, aucun ne pouvait être dite à priori impossible. On se souvient aussi que Bergson ajoutait que cette proposition, pourtant frappée au coin du bon sens, pouvait toutefois être contredite, dans le mesure où c'était justement le propre des grands artistes que de faire sauter les verrous qui rendaient leur œuvre « impossible ». Elle est donc finalement imprévisible au sens où même ce qui la rendrait « impossible » ne pouvait faire l'objet d'une certitude absolue et quantifiable.

Mais il existe une troisième approche possible à cette imprévisibilité qui est, comme nous l'avons vu plus haut, que tout objet musical émerge obligatoirement dans un contexte spécifique lui-même imprévisible et inquantifiable. Si, comme nous le pensons, une œuvre musicale, ou un « simple » objet musical, émerge toujours dans une situation qui concoure à la définir, alors le résultat lui-même formé par cette structure musicale spécifique dans un contexte lui-même spécifique est définitivement imprévisible.

Mais peut-on dire pour autant que, dans chaque cas, il y ait bien « création de nouveauté » ? Nous avons vu plus haut que chaque objet musical est unique, l'idée d'une similitude entre deux objets musicaux étant une illusion liée à une certaine forme d'abstraction rétroactive. La raison pour laquelle cette impression – illusoire- d'identité entre deux séquences musicales qui se ressemblent, s'impose aussi facilement et avec un tel caractère d'évidence est toujours liée au même comportement fautif qui est souvent le nôtre quand nous abordons l'art musical. En écoutant un nouvel objet musical on en abstrait ce que l'on pense être ses qualités essentielles, puis l'on compare le résultat avec d'autres abstractions liées à d'autres structures musicales tout en concluant que cet objet partage (ou non) la même identité avec tel ou tel autre. Or, à notre avis du moins, cette méthode que nous désignions plus haut comme quantitative ou digitale ne convient pas pour ce qui concerne les objets musicaux. En musique, comme nous le verrons tout au long de cette thèse, c'est au contraire l'approche qualitative qui doit être mise en avant autant qu'il est possible de le faire.

Cette approche doit nous aider à comprendre en quoi et pourquoi, derrière l'identité de façade de deux objets musicaux, il y a bien deux objets musicaux différents. Prenons l'exemple musical le plus simple qu'il soit : un accord de mi mineur joué de la manière la plus simple au piano (*mi* en octave main gauche, « *mi-sol-si* » main droite). Imaginons ensuite cette figure de notes exécutée par des pianistes aussi différents que Keith Jarret, Maurizio Pollini ou Thelonious Monk, nous aurons à l'arrivée trois objets musicaux différents et pas le même objet musical interprété de trois manières différentes[256]. Il faut pour accepter un tel fait, nous suivre dans notre affirmation selon laquelle il n'y a pas d'objets musicaux abstraits, mais que la musique est toujours liée à un processus d'exécution. « *Mi mineur par Keith Jarrett* » est bien un objet musical original et unique qui partage avec celui de Pollini et celui de Monk uniquement le fait d'être un accord de mi mineur écrit d'une certaine manière. Rien de plus…

Nous venons d'évoquer le nom de Keith Jarrett : est-ce que notre approche qualitative ne permettrait pas aussi de rendre compte de la réussite absolue que constitue un album comme le *Köln Concert* ? Sur le plan de l'analyse strictement « quantitative » *Köln Concert* n'apporte rien de nouveau sous le soleil : les figures mélodiques ou harmoniques qu'il contient ont été pour la plupart entendues déjà beaucoup de fois. Sans parler même des figures rythmiques souvent assez « primaires » et basiques sur lesquelles l'œuvre est construite. Pourtant, au moment de sa sortie (et bien des années après) cette œuvre a été reçue comme une véritable révolution, non seulement dans le monde des amateurs de jazz mais aussi des professionnels de

[256] Si au lieu du piano, nous prenions l'exemple du violon, la démonstration n'en serait qu'encore plus parlante.

la musique, pourquoi ? Parce qu'à chaque instant de ce disque tous les objets musicaux qu'il contient sont portés, « fibrés » comme le dit Boucourechliev à propos de Beethoven, par une énergie incomparable, une pulsion basique, que la seule analyse quantitative ne parvient pas à appréhender. Köln Concert est un enregistrement qui appartient de droit au « *monde de la qualité* ». Sans doute une analyse un plus poussée de ce que peut bien être cette pulsion basique devient-elle désormais nécessaire…

Thème musical et « matrice»

La définition classique de la variation comme « action de varier dans la durée »[257] en rapport avec un « invariant » doit maintenant être dépassée et renversée : il faut concevoir en effet l'invariant (en musique du moins, et sans prononcer pour d'autres champs artistiques) comme l'effet d'une variation dans la durée d'une structure musicale. Que cette structure « semble » identique à elle-même dans la durée repose sur le fait que, derrière cette illusoire invariance, se cache une forme particulièrement dense et ralentie de variation. En somme il n'y a pas d'invariant en musique, sauf à le créer par abstraction du divers musical : auquel cas nous n'avons à faire qu'à des « illusions » d'invariance et non de véritables invariants.

C'est bien là le cœur du problème -que nous retrouverons tout au long de cette thèse sous les différentes modalités que viendra prendre celui-ci- : pourquoi n'y a-t-il d'entité pouvant à proprement parler, être désignée comme « invariante » en musique ? On peut vite (trop vite, apparemment) penser que le thème musical pourrait remplir cette fonction, mais nous avons vu dans les chapitres précédents qu'il n'en est rien. D'une certaine manière, dire que le thème d'introduction de la Cinquième Symphonie est l'invariant sur lequel se construit le reste de la symphonie procède d'une erreur d'évaluation : ce n'est en effet pas ainsi que les choses se passent en musique. A-t-on en effet une expérience indépendante de cette structure sonore que nous appelons thème (ici, sol-sol-sol-mib), indépendante des présentations sonores que nous lui connaissons dans l'œuvre ? Sauf à penser que cette structure est une sorte d'idée platonicienne située dans le fameux ciel des idées, ce qui n'est à notre sens pas envisageable dans le domaine musical (voir chapitre 1), il faut se « résigner » à constater (mais est-ce si décevant que cela ?) que toute structure sonore, thème compris, est toujours donnée et perçue dans une forme et un contexte spécifique. Ce n'est donc pas le thème lui-même, mais l'élément commun sur lequel sont construits le thème et ses variations (dans le cas de la Cinquième Symphonie, une structure

[257] *Dictionnaire Robert de la langue française*, article « Variation ».

rythmique de trois croches une noire) qui forme la véritable matrice à partir de laquelle sont construits à la fois les grandes lignes de cette œuvre mais aussi ses plus infimes détails. Voyons ce point de plus près mais laissons la place préalablement à André Boucourechliev, toujours à propos la Cinquième Symphonie :

> *« Le miracle de la Cinquième Symphonie (et peut-être l'une des raisons de son triomphe dans le concert universel), c'est qu'il y a en elle, à tous les instants, une concordance entre le macro- et le micro-rythme, entre le plus grand et le plus petit, entre la forme et le matériau. Elle est durchkomponiert comme disent les allemands - composée de part en part -, c'est-à-dire intégralement fibrée par un matériau qui lui est parfaitement adéquat. Si on doit considérer celui-ci comme « thématique », il faut englober sous ce mot l'ensemble de ses apparitions, inversions, transformations, ainsi que leur rôle de facteur d'unité qui découle de cet ensemble. Ainsi le corps de la Cinquième exclut-il tout tissu interstitiel, toute dichotomie entre principal et secondaire, entre figure et fond ; il n'y a là aucun passage à vide, aucune perte ni aucun repos, mais une brûlure constante sans scories, du tout. »*[258]

Cet extrait met en lumière la façon dont l'influence de la matrice se construit tout autant au niveau macro comme microscopique de l'œuvre. C'est sans doute par là que se résout notre interrogation sur la variation (et notre insatisfaction de départ sur les réponses données). Il y n'y a variation entre un thème et un autre segment musical qu'à partir du moment où tous deux, le thème comme la variation viennent se nouer sur une structure plus fondamentale (la matrice) qui irrigue à la fois le thème et la variation. C'est à ce moment seulement que se produit la variation. Ce que nous prenons d'ordinaire pour une variation, ou du moins les explications que nous apportons à ce phénomène (y compris celles données par Goodman) restent à la périphérie du problème : elles n'en apportent qu'une vision extérieure et très limitée. En gros elle ne fonctionne que pour le « thème varié », mais dès que nous pénétrons dans le domaine plus dense de la véritable variation musicale comme nous avons eu l'occasion de l'aborder dans les lignes précédentes, alors cette vision classique devient trop étriquée et rate l'essentiel de la variation en tant que moteur créatif. C'est une fois que l'on a appréhendé la matrice « à l'œuvre dans l'œuvre » qu'une véritable compréhension de la dynamique de progression de l'œuvre elle-même apparaît.

[258] *Essai sur Beethoven*, op cit p.81 et p. 82

Comprendre la matrice, ou l' « entendre » ce qui revient ici au même, consiste dans la pratique à entendre les variations « comme » des variations et non comme des passages musicaux séparés et sans liens les uns avec les autres. C'est donc appréhender la logique musicale profonde de l'œuvre entendue : mais pour se faire point n'est besoin d'être musicien professionnel ou même de « connaître la musique » suivant l'expression consacrée : il suffit d'être profondément ouvert à l'écoute de l'œuvre et d'y exercer notre « pensée en musique » en s'appliquant à la percevoir dans sa structure la plus profonde.

Pour nous résumer, c'est donc à la *matrice* que le thème et ses variations réfèrent, au-delà de la référence (au sens goodmanien) qui relie deux passages musicaux de telle manière que l'un soit une variation sur l'autre. Le thème et ses variations, mais tout aussi bien deux passages musicaux (deux thèmes, sujet et contre sujet, dans la même œuvre par exemple), sont en lien avec la structure (matrice) qui les irrigue, ils ne sont donc réellement « compréhensibles » que lorsqu'on « entend »[259] aussi les relations qui se nouent au plus profond de l'œuvre. Plus loin dans cette thèse, nous reviendrons sur ces points, à travers une approche de l'improvisation comme système complexe, étude reposant elle-même sur l'étude du vol des étourneaux. Nous verrons que dans ce type de système complexe, il existe une structure qui monte de l'individu vers le groupe (la forme d'un oiseau en l'occurrence) et que les scientifiques qualifient de « propriété émergente ». Sur le même modèle, la matrice et à l'origine de cette remontée du bas vers le haut qui irrigue l'œuvre jusqu'à ses plus infimes terminaisons. Mais elle n'est pas pour autant, on l'aura compris, un « invariant » à partir duquel la variation viendrait à se construire : en effet la matrice est elle-aussi prise dans un processus de variation. Elle est cette « variation immobile » que nous évoquions quasi à tâtons au début de ce texte. Le fait qu'elle soit elle-même une variation (tout en étant la « mère de toutes les variations ») nous permet de comprendre pourquoi il est difficile sinon impossible d'en fournir une définition à priori. De quoi parle-t-on en effet : dans la Cinquième Symphonie la matrice était une *structure rythmique* basique (trois courtes une longue) mais dans d'autres œuvres elle pourra être une simple nuance, un groupe de deux notes, un large mouvement harmonique ascendant descendant (comme c'était le cas dans les variations Goldberg et Diabelli) ou beaucoup d'autres choses ? A chaque fois, l'opération de recherche et d'identification est *entièrement à refaire*, toutes les données sont à reprendre et à réévaluer pour enfin espérer, sans

[259] Il faut souligner à quel point la liaison entre entendre et comprendre est absolument essentielle, de la même manière dont le XVIIIème siècle assimilait « compréhension » et « entendement ».

aucune certitude, mettre la main sur la matrice « à l'œuvre dans l'œuvre ». Pas de quoi se réjouir, nous dira-t-on sans doute ? Certainement, si toutefois cet échec à fournir une définition en bonne et due forme constituait la phase finale de notre recherche et sa conclusion. Mais est-ce bien le cas ? Nous avons déjà appris que les tentatives de définitions ou que les approches philosophiques (fussent-elles les plus subtiles comme celle mise en avant par Nelson Goodman et que nous analysée dans ce chapitre) aboutissaient à une méconnaissance de la nature profonde de la variation. D'autre part nous avons compris qu'il n'y avait variation que lorsque celle-ci se construisait à partir d'un niveau plus profond de l'œuvre. Ce lien inverse, et balaye d'une certaine manière, le rapport classique perçu entre le thème et ses variations, rapport qui s'avère dans notre proposition, tributaire d'une relation plus profonde : celle qu'il entretient avec la matrice musicale de l'œuvre. Est-ce que le constat de cette absence de définition possible ne pourrait pas, au contraire, nous conduire vers de nouveaux horizons théoriques ? C'est de ce point que nous reprendrons nos investigations dans le chapitre suivant intitulé « Pensée-en-musique »

Conclusion

Revenons quelques instants, afin de conclure, sur nos réflexions précédentes et en particulier celles qui concernaient le processus de variation à l'oeuvre dans la Cinquième Symphonie. La matrice recherchée était ici facilement identifiable (il faut reconnaître que toutes ne le sont pas autant) il s'agit de la structure rythmique « trois croches noire ». Il est possible de dire, selon nous du moins, que celui qui aura entendu la première partie de l'œuvre (voire l'œuvre entière) comme une subtile variation autour de cette matrice centrale, aura réellement compris l'œuvre.

Mais l'aura-t-il pour autant mieux comprise que ce vieux grenadier que cite Boucourechliev qui, à la première écoute du premier mouvement de la Cinquième, s'écria en larmes : « Voici l'Empereur ! »[260]. Doit en conclure qu'il y aurait plusieurs manières de comprendre la musique, ou mieux, de *l'écouter en comprenant* comme le suggère

[260] Il me revient à l'esprit cet interview, réalisé il y a quelques années déjà, d'un métallurgiste à la retraite qui, des années durant, avait écouté Beethoven pour l'aider à survivre à sa vie difficile et aux problèmes matériels qu'il rencontrait. Ne peut-on pas dire que lui aussi a compris Beethoven tout aussi bien qu'un autre, sinon mieux ?

Wittgenstein ? Ne doit-on pas penser plutôt que ces différentes manières de comprendre et d'entendre prennent racine dans une terre commune, car, s'il en était autrement, Beethoven ne serait accessible qu'à un happy few de musicologues dotés des connaissances nécessaires pour apprécier sa musique (or il est bien évident que Beethoven est un compositeur universel apprécié par toutes sortes de publics, et ce depuis plusieurs siècles, sans limite de classe sociale ou de niveau professionnel). Il faut donc que le musicologue et le grenadier aient pu finir par se rejoindre, de façon plus ou moins involontaire et par-dessus toutes les caractéristiques sociologiques qui les séparaient, sur un plan musical commun. Ce « plan commun » est ce que nous désignons sous le terme de « matrice ». Mais désigner n'est pas identifier, loin s'en faut, et seule une partie du chemin aura donc été parcouru dans le cadre de ce chapitre. Il nous reste à placer la problématique de la variation (puisque la matrice, en tant que « mère de toutes les variations » est elle-même une variation) dans la lumière d'une conception plus approfondie de la pratique de la musique et de son écoute. Ce sera chose faite, nous l'espérons du moins, dans le chapitre suivant intitulé « Pensée-en-musique »

Quelques mots encore avant de conclure ce chapitre. Sans doute l'idée qu'une musique, ou disons que la plupart des musiques, sont générées à partir d'une cellule extrêmement simple constitue-t-elle une avancée pour la compréhension de ce que pourrait représenter le sens profond du mot « composition ». De même l'idée que comprendre ces musiques reviendrait à appréhender de quelque manière que ce soit, la matrice qui les sous-tient apporte-t-elle, selon nous du moins, une lumière plus précise sur ce qu'est la « compréhension » en musique et du coup nous amène vers la voie de ce que pourrait être une « pensée en musique », thème que nous aborderons dans le chapitre suivant. Toutefois, relier comme nous l'avons fait l'expérience d'écoute de notre grenadier napoléonien et celle, plus sophistiquée, de notre analyste musical professionnel, ne revient pas à dire qu'il n'y ait pas un apprentissage de la musique et de son écoute ; et que cette dernière puisse s'élaborer en dehors d'un contexte où la cognition a un rôle capital. Il faut, ici comme ailleurs, tordre le coup une fois pour toute à la théorie de l'instinct en art tout en notant que c'est, malgré tout, sur cette problématique rebattue (le « combat » entre sens et intelligence en art) que s'enracine un des grands malentendus modernes sur la musique en général et la musique classique en particulier (considérée comme musique « savante ») : il y aurait les musiques qu'on comprend et celles que l'on « sent ». De là toutes les erreurs classiques liées à une globalisation des musiques populaires qui mélange dans le même sac des musiques qui n'ont rien à voir les unes avec les autres : pop, rock, jazz et « variétés » ce permet de conclure que tout ce qui n'est pas musique classique ou contemporaine est de la « variété ». Or le rock est une véritable musique (et que dire du jazz…) qui s'écoute de la même manière

que s'écoute dans notre exemple la Cinquième Symphonie de Beethoven. Il y a des puristes du jazz, des musicologues du rock tout autant qu'il y a des publics qui apprécient profondément ces musiques et les « entendent en les comprenant » tout aussi bien (sinon mieux, du moins avec plus de fraîcheur) que des professionnels.

Ce chapitre, comme annoncé à son début, s'est terminé sur un échec programmé, des questions sans réponse sont toujours présentes auxquelles sont venues s'adjoindre de nouvelles que nous n'attendions pas. Il est donc temps de passer au dernier chapitre de cette « exposition des thèmes » qui nous apportera, il faut l'espérer, une partie de ces réponses tant attendues et sans cesse différées, ou pour le moins, préparer efficacement le terrain pour les trois sections du corps de thèse qui suit, et qui a pour fonction de répondre aux questions soulevées dans cette présentation.

« Or, cette philosophie qui est à faire, c'est celle qui anime le peintre, non pas quand il exprime des opinions sur le monde, mais à l'instant où sa vision se fait geste, quand, dira Cézanne, il 'pense en peinture' » [261]

PENSER-EN-MUSIQUE

(premières approches…)

Nous avons terminé notre chapitre précédent, consacré à la variation, sur un constat d'échec. Il semble donc impossible de définir avec précision ce qu'est une variation. La raison principale qui fonde cette impossibilité est le fait que la variation est en quelque sorte « unique » : elle s'exerce une fois et une seule, dans un contexte déterminé.

Nous avons toutefois intuitionné que le principe de la variation avait profondément à faire avec la réalité de la pratique musicale et, surtout, avec la forme spécifique de pensée qui permet d'appréhender cette dernière avec le plus d'efficacité. Voici donc maintenant le moment de se pencher pour la première fois sur cette « *pensée en musique* » qui donne son titre à notre thèse, en bouclant du coup cette section de « présentation des thèmes » et les quatre chapitres que nous avions annoncés dans ce cadre. Après un court paragraphe introductif, nous analyserons deux approches contemporaines qui nous ont semblé assez proche de la nôtre sur le sujet. Puis nous tâcherons d'ébaucher une première description de cette « pensée en musique » à travers la problématisation philosophique de la notion d'Idée Musicale chez certains philosophes (comme Ludwig Wittgenstein) ou certains musiciens (Pierre Boulez en particulier).

[261] Maurice Merleau-Ponty *L'œil et l'Esprit*. Op cit p.45

« Penser-en-musique » *versus* « penser la musique »

Commençons par quelques précisions sur l'expression même de « Penser-en-musique ». « Penser-*en*-musique » n'est pas, loin s'en faut, « Penser *la* musique ». Essayons dans un premier temps de faire apparaître de manière claire cette distinction.

Tout d'abord la présence de tirets entre chaque terme doit être explicitée. La raison en est simple mais son véritable contenu n'apparaîtra (si tout va bien…) qu'à la fin de ce travail de thèse. L'idée est en effet ici de souligner, par le biais des tirets, l'adhérence très forte de ces deux termes « pensée » et « musique », et de mieux exprimer par ce jeu d'écriture la *solidarité* totale et parfaite qui est visée entre les deux termes de cette expression. Comme on commencé de le voir dans le chapitre précédent avec la notion de variation, la pensée en musique adhère totalement à son objet au point que, d'une certaine manière, on pourrait dire qu'il n'y a dans cette relation, qu'un seul élément et non deux ou trois : pas de « musique » d'un côté, de « pensée » de l'autre, mais une « pensée-en-musique » qui forme un bloc insécable. En d'autre mots, la « pensée-en-musique » est une activité de « penser » (d'où l'utilisation de la forme verbale)[262] qui est composée du mixe de musique et de pensée, sans que l'on puisse de quelque manière que ce soit, faire fonctionner un de ces deux éléments seul.

« Penser-en-musique » ne préexiste donc pas à l'acte par lequel elle vient à l'existence : il n'y a pensée en musique que dans la pratique, dans le « réel » de la musique en train de se faire. Tout ce qui se trouve avant (ou après) la mise en œuvre de ce processus n'est pas « penser-en-musique »[263].

De là provient notre affirmation selon laquelle « penser-en-musique » n'est pas « penser la musique » : il est tout à fait possible de « penser la musique » sans « penser-en-musique » et réciproquement. Quelquefois le même compositeur peut, à des moments différents de son activité, « penser-en-musique » puis « penser la musique » (Boulez en est l'exemple

[262] Nous n'utilisons pas toujours, pour des raisons de commodité d'écriture, l'expression « penser-en-musique » sous sa forme « canonique » -verbe-proposition-complément-. Il n'en reste pas moins que chacune de ces formulations, quel que soit le contexte dans lequel elle est employée, a la même valeur théorique et désigne la même entité.

[263] Nous reviendrons bien sûr largement sur ces points essentiels au cours de la thèse, puisque ces derniers en représentent l'essentiel du contenu.

emblématique[264], mais infiniment d'autres musiciens peuvent répondre à cette description, de manière sans doute plus discrète).

Si nous avions écrit « penser en musique » sans tirets, sans doute pourrait-on rapprocher cette expression d'autres formules du même genre. « *Penser en anglais* » est une de ces formules : elle désigne le fait de penser (à) un certain contenu, une certaine proposition, mais dans une certaine langue qui est l'anglais. A ce moment « penser en musique » pourrait vouloir dire ceci : penser tel ou tel contenu mais « en musique » (tout aussi bien qu'il serait possible de penser ce *même* contenu en peinture ou en danse)[265]. Or rien n'est plus éloigné de ce que cherche à mettre en avant l'expression « penser-en-musique », le propre de cette forme de pensée étant justement qu'elle est lié de façon inextricable à la fois au médium dans lequel elle « pense » ainsi qu'à l'acte musical qu'elle met en œuvre (et qui la met en œuvre dans le même mouvement mais converse). Cette pensée n'apparaît (et ne disparaît) qu'avec lui : ainsi, comme on l'a vu, penser quelque chose en musique n'équivaut pas du tout à repenser ce même « quelque chose », mais cette fois en peinture. Ce dernier point est pourtant une erreur courante, erreur dont nous chercherons dans quelques instants à débusquer la présence dans la conception « classique » de l'idée musicale.

« Penser-en-musique » exprime, comme on l'a dit, la co-extensivité de l'acte de penser et de l'acte musical concret. Afin de rentrer un peu plus profondément dans cette recherche si délicate (et si peu documentée) nous allons tout d'abord nous intéresser à un texte de Jerrold Levinson intitulé précisément « *Musical Thinking* »[266]. Toujours dans la même section du chapitre, nous repartirons ensuite vers la pratique musicale en analysant cette fois les textes de quelques compositeurs s'étant penché sur la pensée en musique, et plus particulièrement sur l'Idée Musicale. Ensuite, fidèles à notre volonté d'opérer un constant va- -et-vient entre la

---

[264] *Penser la musique d'aujourd'hui* ed Denoël, est évidemment visé ici, mais tous les textes de Boulez, donc certains extraits seront commentés dans ce chapitre, vont dans ce sens. Comme on le verra, il y a comme une sorte de point de jonction chez ce compositeur, dans certains de ses articles du moins, entre « penser en musique » et « penser la musique ». Cette jonction n'étant pas sans lui poser d'importants problèmes théoriques et, pourrait-on dire, personnels (en tant que musicien, il s'entend)

[265] On rappellera ici l'injonction de Wittgenstein : ne pas se figurer qu'il existe un « contenu » universel de pensée qui puisse être dit indifféremment dans telle ou telle langue. On se souvient que pour lui « *il pleut* » en anglais ne correspond absolument pas à « *il pleut* » dit cette fois par un français ; il ne s'agit pas de deux propositions ayant le même contenu, exprimé en anglais puis en français. Dans les deux cas on ne « dit » pas la même chose. Nous sommes ici, bien sûr, dans le même cas lorsque nous évoquons le fait qu'il n'existe aucun contenu qui puisse être pensé indifféremment *en* musique ou *en* danse (ou *en* un autre art).

[266] Il y a, à notre connaissance, très peu d'articles prenant directement pour thème « penser *en* musique » et les recherches « googliennes » s'avèrent très décevantes sur ce point. « Penser *la* musique » débouche par contre sur une pléthore d'articles dont la plupart sont d'un l'intellectualisme indigeste (pour nous, du moins). Il existe par ailleurs de nombreuses références à l'idée d'une *pensée-musique* chez Gilles Deleuze et quelques-uns (unes) de ses épigones (nous utiliserons ces matériaux très riches dans les chapitres de fin de thèse pour des raisons qui apparaitront clairement à ce moment).

pratique musicale et la philosophie, nous ferons retour vers Wittgenstein, toujours sur le thème, essentiel, de l'idée musicale.

« Musical Thinking », une première approche

Comme l'écrit Levinson dans le paragraphe introductif de son texte, il est « *souvent remarqué que faire de la musique- c'est-à-dire en composer, en jouer ou en improviser- implique de la pensée ou est une forme de pensée.* »[267]. S'appuyant sur quelques citations de Wittgenstein allant dans ce sens, Levinson commence par établir un parallèle possible entre certains passages musicaux et des propriétés généralement associées à la pensée discursive : tirer une conclusion, poser une question, apporter une réponse etc… De telle manière que certains passages musicaux puissent *sembler* correspondre (sans l'être réellement comme nous le verrons par la suite) à des formules du langage courant.

Sans doute, comme l'écrit ensuite Levinson, la raison principale pour laquelle ces formulations musicales semblent être des formules de langage, repose sur le fait que la musique est toujours perçue dans un contexte linguistique précis (qui nous définit et définit notre monde). Aussi est-il possible de trouver la converse de l'idée précédente, qui permet cette fois d'appréhender certains éléments du langage comme étant « musicaux » (une phrase qui a du rythme, la tonalité et la modulation d'une intervention parlée, le caractère chanté d'un accent etc…). Mais le plus important n'est pas là : que doit-on en effet répondre à quelqu'un qui nous interroge alors que nous pensons à un morceau de musique particulier ?

Si, comme l'écrit Levinson, « je pense à l'introduction du Concerto pour violon de Mendelssohn », au moment où on me pose la question de savoir à quoi je pense, ma réponse pourrait être « je pense au concerto de Mendelssohn ». Mais ma véritable réponse, particulièrement si j'entends dans mon esprit cette introduction au moment où l'on me pose la question, serait plutôt : « je pense *le* concerto de Mendelssohn ».[268] Dans le premier cas j'évoquais le Concerto de Mendelssohn en visant le lien qui peut me rapprocher de lui (une sensation particulière, la version de tel instrumentiste, un moment de telle journée où je l'ai écouté et qui est resté gravé dans ma mémoire etc…) mais je peux tout aussi bien viser ce Concerto en tant qu'œuvre dans sa place dans l'histoire de la musique par exemple, ou comme

[267] Texte cité p 59. Ma traduction (ainsi que les autres citations qui suivent)
[268] Op cit p.61. « *No, the Mendelssohn opening is* what *I was thinking, not what I was thinking* of…"

exemple particulièrement réussi d'équilibre entre le soliste et l'orchestre, ou bien telle ou telle subtilité harmonique etc….

Dans le deuxième cas, le champ se restreint, je ne peux faire allusion au Concerto qu'en tant que structure sonore. Penser le Concerto de Mendelssohn dans ce cas, c'est évoquer le fait de l'imaginer dans sa tête (se le chanter, voire même, si l'on est rompu à certaines pratiques musicale, en faire dérouler la musique dans son esprit). Penser « *le* » Concerto de Mendelssohn, c'est donc avoir cette oeuvre dans l'esprit, comme un chef d'orchestre qui travaille sa partition d'orchestre l'écoute intérieurement.

Avec cette remarque nous entrons dans le vif de ce qui va retenir notre attention dans ce chapitre (ainsi que dans toute cette thèse) : quelle différence subtile existe-t-il entre « penser sur » (ou à propos de) et *penser-en* En effet dans la réponse « je pense *le* concerto de Mendelssohn » (avec toute l'incongruité d'une telle affirmation) il apparaît que ce qui est exprimé est plutôt le fait que c'est ce concerto en tant que structure musicale qui occupe mon esprit en ce moment et non une pensée discursive dont ce concerto serait l'objet. Mais la question subsiste, et nous reviendrons sur ce point essentiel plus tard, de savoir comment il nous est possible de « penser » une musique. Continuons, avant de revenir sur ce point, l'analyse du texte de Jerrold Levinson.

L'auteur revient p 62 sur le fait que bien qu'une phrase musicale puisse « sonner » comme une question, ou une autre comme une réponse, il n'en demeure pas moins que ces questions musicales n'ont pas de réel contenu (même si nous souhaitons ardemment qu'il en fût le cas). Levinson cite à ce propos une intéressante anecdote que l'on attribue à Beethoven. A un auditeur qui lui demandait, après l'écoute d'une de ses dernières compositions, ce que cette œuvre « voulait dire », Beethoven se contenta de rejouer l'œuvre entière à l'auditeur en question (qui resta probablement sur sa faim). Cette anecdote, qu'elle soit véridique ou non, montre clairement une chose : s'il y a bien un phénomène de compréhension de la musique, les éventuelles difficultés liées à celle-ci ne peuvent se résoudre que « musicalement ».

Ce dernier point amène Levinson à opérer une distinction, à notre sens essentielle, entre une conception de la musique comme « *ayant une apparence d'actes de pensée* » et une autre conception, qui est lui néanmoins liée, qui est que ces passages musicaux en question puissent apporter des « *preuves d'une activité intellectuelle de leur créateur* ».[269] C'est ce dernier point, on l'aura compris, qui retiendra notre attention, nous qui nous intéressons dans notre travail non pas à une éventuelle pensée de la musique (comme réponse à la question « la musique

[269] Op cit p.63

pense-t-elle ? ») mais à la pensée-en-musique (comme réponse, cette fois, à une question du type « les musiciens pensent-ils ? »). Pour reprendre notre distinction liminaire[270] nous passons ici d'une approche construite du point de vue de la réception musicale à une approche liée à la production musicale (approche dans laquelle nous nous plaçons sans ambages).

Comme l'exprime Levinson dans les lignes qui suivent, nous sommes confrontés, lors de l'écoute d'une œuvre musicale, à des « *choix compositionnels à chaque tournant, choix que l'on ne peut appréhender que comme des manifestations de l'esprit* ».[271] L'auteur en vient alors à distinguer, dans la lignée de la distinction établie quelques lignes plus haut, une pensée que l'on pourrait qualifier d'incarnée (une pensée dans la musique, ou pensée musicale) d'une pensée que l'on pourrait nommer « pensée impliquée » (*implied thinking*) que l'on doit, cette fois, attribuer au compositeur[272] lui-même et non à la musique en soi.

La question peut alors se poser, concernant ce deuxième mode de pensée musicale attribuable au compositeur, de déterminer s'il s'agit réellement d'une forme de pensée. Comme l'argumente Levinson, la pensée musicale, tout comme la pensée liée à un langage parlé, poursuit des buts et s'articule autour d'un processus temporel. La question, essentielle, étant de savoir si l'on peut parler de « pensée » alors qu'il s'agit clairement d'une pensée non discursive, qui associe et « compose » des structures sonores, des harmonies, des timbres, voire des modulations ou des variations.[273] Levinson semble affirmatif sur ce point et constate même (et nous sommes en accord avec lui sur le sujet) qu'un élargissement d'une telle approche est possible en ce qui concerne la danse, le cinéma ou d'autres arts.

Toutefois, se demande Levinson, est-ce que cette pensée musicale que nous évoquons ne serait pas plutôt une forme imaginaire, et non littérale, d'un processus de pensée ? En somme, que tout cela ressemblerait à une pensée (entendons pensée discursive) jusqu'à en mimer tous les détails les plus significatifs, mais n'en serait finalement pas. La réponse de Levinson à cette objection déçoit, néanmoins, un peu : elle aurait gagné sans doute à être plus approfondie (d'autant plus qu'elle est vitale, particulièrement pour des approches qui, comme la nôtre, vise à mettre en avant l'existence d'une pensée non discursive). L'auteur distingue à nouveau la réception de la production. Concernant la réception, la forme de pensée qui est mise en œuvre

[270] Cf notre chapitre « Ouverture »
[271] Op cit p.63 Pour le développement du thème du « choix compositionnel », voir plus loin notre chapitre « La décision musicale »
[272] Ou au musicien d'une manière général, qu'il soit interprète, compositeur ou improvisateur.
[273] Voir plus loin dans ce chapitre, le rapport entre la structure de la « pensée en musique » et la structure de la musique.

durant l'écoute « active » d'une œuvre est qualifiée de pensée « suiviste » (*following*). Elle consiste, au-delà de toute écoute passive, à comprendre l'œuvre que l'on est en train d'écouter en essayant d'accéder à la pensée musicale qui lui est propre. L'un des symptômes qui nous permet de savoir que nous écoutons dans ce mode actif du suivi, est que nous ne pouvons pas faire autre chose en même temps - penser à autre chose par exemple- (les musiciens et les bons mélomanes connaissent bien ce sentiment).

En revanche, la composition, l'improvisation ou l'interprétation (en somme la musique perçue du point de vue de sa production) mettent en œuvre une forme de pensée que Levinson qualifie de « déterminante » (*determining*) pour ce qui concerne la composition, d'« interprétative » (*interpreting)* pour ce qui concerne l'interprétation (ce dont, d'une certaine manière on se serait douté…) et de générante (*generating*) pour ce qui concerne la musique faite dans l'instant, comme l'improvisation. Comme nous le disions plus haut, une telle approche est quelque peu frustrante tellement elle reste collée à une vision de la musique déjà évoquée quelques lignes plus haut (en particulier dans la dualité réception/production), sans donner pour autant de réelles réponses au problème posé. En effet on peut se demander en quoi le fait qu'une pensée soit dite interprétante, ou générante, permet de comprendre s'il s'agit là d'une pensée réelle (comme l'est la pensée discursive) ou seulement d'une pensée qui en imite les attributs, sans en être une elle-même.[274]

Mais le fait que cette pensée musicale semble imiter une pensée réelle en copiant les attributs principaux, veut-il dire pour autant qu'elle n'est pas une pensée en soi (disposant de ses propres règles de fonctionnement) et que l'imitation en question n'en serait une que du point de vue du spectateur ?… Laissons ce point pour la suite et revenons brièvement une nouvelle fois sur le texte de Levinson.

A la suite de son analyse de *The Girl from Ipanema* (et particulièrement des solos de Stan Getz qui ont fait autant pour la réputation de cette pièce musicale que la voix mélodieuse d'Astrud Gilberto qui en chante la mélodie), Levinson, comme en passant, introduit une idée dont il va falloir nous saisir afin d'enrichir notre propre approche du problème. Page 67 de son article, ce dernier écrit en effet que la musique, et particulièrement la musique improvisée, représente un des exemples les plus frappants de la fusion de l'intérieur et de l'extérieur dans le domaine de la vie psychique, de telle manière que (comme semble le mettre en avant Wittgenstein dans ses derniers écrits, de l'avis de Levinson du moins) soit dépassée (*transcend)*

[274] Afin d'insister, Levinson assigne aux trois dernières formes la dénomination de pensées *productives*, et à la première celle de pensée *réceptive*.

la frontière entre l'intérieur et l'extérieur. Qu'il y a-t-il de fascinant dans cette remarque ? Sans doute le fait qu'une des particularités de ce que nous appelons « pensée-en-musique »[275] est justement qu'elle s'exerce en quelque sorte des deux côtés de la barrière réputée infranchissable entre le sujet pensant et l'objet. Penser en musique n'est ainsi pas une démarche de méditation ou même de réflexion « intérieure », en d'autres mots elle n'est pas une pensée « « privée ». Il n'y a, comme on le verra tout au long de ce travail de thèse, de penser en musique que dans une action qui implique *conjointement* une forme de pensée *et* une réalité musicale spécifique. On comprend mieux pourquoi l'improvisation peut devenir (pour Levinson mais aussi nous) le symbole- même de cette « *pensée-action*» qu'est la pensée en musique. Mettons donc de côté ce point important (sans oublier les autres pour autant) afin de nous en resservir plus tard dans ce travail. L'analyse rapide d'un autre article sur le sujet va nous permettre d'avancer encore un peu plus dans cette recherche (et, comme le verrons, de dégager un autre point-clef utilisable dans notre approche future). Il s'agit d'un article de Christopher Bartel, très proche de notre problématique, puisque largement inspiré, de l'aveu même de l'auteur, par celui de Jerrold Levinson que nous venons de commenter. Cet article a pour titre « *Musical Thought and Compositionality* »

"Musical Thought and Compositionality"[276]

La première remarque de Christopher Bartel au sujet de la « pensée en musique »[277] mérite d'être citée *in extenso* :

> « *Par 'pensée en musique' j'entends ce genre de pensée qui sous-tend l'activité créative d'un musicien. Quand des musiciens composent une pièce musicale, ou improvisent une performance musicale, ils passent par un processus spécifique de prise de décision –c'est-à-dire qu'ils pensent musicalement.* »[278]

En rapport avec cette affirmation, le but théorique recherché par Christoph Bartel est de mettre en avant le caractère « compositionnel » de la pensée en musique, et le fonctionnement

[275] Tout aussi bien, bien entendu, que « pensée-en-danse », en photographie ou en peinture…
[276] Christopher Bartel, King's College London, *Postgraduate journal of Aesthetics*, Vol 3 avril 2006 p.25
[277] Je choisis délibérément de traduire ici Musical Thought par « pensée en musique », plus que par « pensée musicale », car à mon sens le contexte de l'article le permet largement (cf les lignes qui suivent)
[278] Op cit p.25. On notera pour information que Christopher Bartel est philosophe mais *aussi* musicien, ce qui transpire de toutes les lignes de son article.

de cette dernière sur le mode d'un quasi- langage. L'emploi des termes « sur le mode » et « quasi » est ici important car « penser en musique » n'est pas, de l'avis même de l'auteur, un véritable langage du moins au sens de notre langage « ordinaire », ce qui ne l'empêche pas de fonctionner « comme » un langage c'est-à-dire en mettant en œuvre une forme de syntaxe spécifique. Le caractère « compositionnel » de la « pensée en musique » est particulièrement exemplifié, selon Bartel, par l'improvisation jazz. Le sens donné dans cet article au terme « compositionnel » est le suivant : « *dire qu'un système symbolique est compositionnel revient simplement à dire que les éléments atomiques de ce système peuvent être combinés en de nombreux dispositifs (*settings*), dans lesquelles une caractéristique importante du caractère (*character*) de chaque élément atomique reste présent dans chaque nouveau dispositif*»[279]. Nous aurons l'occasion, plus tard dans cette thèse, d'évaluer cette affirmation (très intuitive) à travers notre étude sur l' « *improvisation jazz comme système complexe*[280] et, d'une manière plus générale dans notre section III.

Revenons pour l'instant à Christopher Bartel et à une autre affirmation très intéressante qui passe un peu inaperçue à la première lecture de son article. Il s'agit de celle-ci : p 30 : « *On pourrait penser à une œuvre musicale (quelle qu'elle soit) comme l'inscription (*record*) d'une pensée très complexe, spécifiquement une pensée au sujet du son* ». Que veut dire cette phrase un peu énigmatique ? Sans doute qu'il est possible, et même nécessaire, de distinguer le processus cognitif en fonctionnement dans l'œuvre en train de se faire (disons le pôle production) avec le fonctionnement de l'œuvre elle-même telle qu'elle est perçue par l'auditeur (le pole réception) [281]. Non pas que ces deux fonctionnements soient si incompatibles qu'il faille les séparer hermétiquement, puisque certaines caractéristiques de l'un se transmet à l'autre et réciproquement (recevoir une œuvre, c'est la « comprendre » comme on l'a vu dans le chapitre précédent, et produire une œuvre c'est forcément la recevoir en tant qu'auteur/auditeur). Non pas donc qu'il faille irrémédiablement séparer ces deux niveaux, mais plutôt que seule une approche par le biais de l'activité de pensée musicale, et les processus cognitifs qui lui sont liés, pourrait permettre d'enrichir notre connaissance de la pratique musicale et de son fonctionnement, d'assurer une meilleure connaissance de ces processus cognitifs et, pourquoi pas, de poser les bases d'une véritable « pensée *à partir* de la musique ».

---

[279] P.31 article cité, notre traduction.

[280] Cf chapitre consacré à ce sujet

[281] Comme l'affirme Bartel à la page 27 de son article, son approche globale de la musique est celle de la *production* et non de la *réception* (c'est aussi la nôtre)

Ainsi, comme le souligne Christopher Bartel, la musique ou les œuvres musicales ne « pensent pas », seuls les musiciens pensent. Ce point est affirmé à la page 30 de l'article : *« Les œuvres musicales en elles-mêmes, indépendamment de leurs performances, compositeurs, et contextes socio-historiques, sont simplement des séquences particulières de sons.* ». Par contre, quand les musiciens pensent, ils le font en musique et, « *si les pensées en musique ont un contenu, ce dernier ne sera rien de plus que des sons ainsi que leur organisation dans des séquences spécifiques* » (p 30 toujours). Levinson avait lui aussi relevé ce fait, comme nous l'avons vu dans les lignes précédentes, mais il n'avait pas pour autant opéré de choix entre une conception de la musique « *ayant une apparence d'actes de pensée* » et une autre conception selon laquelle ces passages musicaux en question pouvaient apporter des « *preuves d'une activité intellectuelle de leur créateur* », choisir en somme entre la musique et la « pensée en musique ». Bartel, lui, tranche définitivement sur ce point : si « pensée en musique » il y a, elle n'est à rechercher que du côté des créateurs et non du côté de la musique elle-même. C'est donc cette conclusion que nous conserverons comme deuxième « point-clef » et que nous mettons de côté, comme nous l'avons fait pour la notion d'intérieur /extérieur chez Levinson, afin de nous en resservir le moment venu.

Mais voici maintenant le moment de revenir vers la pratique musicale et d'interroger précisément ces créateurs en se focalisant sur la notion d'Idée musicale dont on peut penser qu'elle forme un des éléments fondamentaux du fonctionnement de ce que nous appelons « penser-en-musique » (si toutefois on peut se fier, ce que nous croyons, au sens commun qui veut que « *penser c'est avoir des idées* »).

Qu'est-ce qu'une « idée musicale » ?

Afin de mieux comprendre ce qu'est une idée musicale, il semble nécessaire de distinguer deux types d'entités différentes : une première « Idée » que l'on pourrait qualifier de génératrice (qui est celle qui est à l'origine de l'œuvre mais que l'on peut retrouver aussi dans l'œuvre réalisée) et l'idée musicale au sens, plus classique, de « composante » d'une œuvre musicale, qu'elle soit « thème », « motif » ou « pattern rythmique ou mélodique » « riff » etc…

Nous aborderons dans cette section du chapitre, en plus des points ci-dessus évoqués (l'idée musicale comme idée génératrice et comme composante de l'œuvre), l'approche spécifique de l'idée musicale par certains musiciens « pensifs[282] » comme Pierre Boulez ou François Bernard Mâche. Puis nous passerons à l'étude de l'idée musicale à travers une comparaison éclairante des conceptions (très similaires) qu'ont élaborées sur ce sujet Wittgenstein ainsi que Schoenberg (Schoenberg dont, pourtant, Wittgenstein détestait la musique, ainsi que celle de tous les autres compositeurs sériels)

L'idée musicale comme idée génératrice de l'œuvre

C'est probablement Schoenberg qui a le plus (et le mieux) thématisé cette approche de l'idée musicale. On trouve dans un écrit de 1946[283] une citation qui exprime clairement cette vision : « *Dans son acception la plus courante, l'idée est synonyme de thème, de mélodie, de phrase ou de motif. Mais à mon sens c'est la* ***totalité d'un morceau*** *qui constitue une idée, l'idée que son auteur veut faire venir au jour* ».

Ce point est assez bien illustré dans une enquête menée par le journal « Musiques contemporaines » dans le cadre d'un numéro en grande partie consacré à l'Idée Musicale.[284] Répondant à cette enquête, neuf compositeurs de musique contemporaine ont indiqué quel était

---

[282] L'expression est de François Nicolas, compositeur et philosophe contemporain. Elle nous semble assez bien trouvée dans l'exacte mesure où elle désigne l'endroit à partir duquel certains musiciens prennent le temps de penser à leur art : ni comme des « penseurs » (entendons ces « penseurs professionnels » que seraient les philosophes), mais pas non plus comme de « simples musiciens » pétris de « sensibilité » et d' « intuition » (les deux entités généralement convoquées quand on veut essayer de justifier le fait que l'on ait rien d'intéressant à dire sur la pratique musicale)

[283] Cité par Evelyne Andréani p 145 (dans *l'Idée Musicale*, édition Presses Universitaires de Vincennes)

[284] *Le génome musical* Musiques contemporaines N°17

l'Idée Musicale initiatrice de l'une de leurs œuvres. Il apparaît que, très rarement, cette Idée Musicale vienne à fonctionner selon la description évoquée par Schoenberg. La plupart du temps, en effet, cette idée génératrice est plutôt un « parcours » entre plusieurs évènements musicaux (le tout rapidement noté sur la première feuille venue et servant plutôt d'aide-mémoire que d' « Idée » visant à construire la totalité de l'œuvre).

Bruno Mantovani, par exemple, affirme que l'idée est chez lui « *l'ensemble des intuitions premières, dictées par l'effectif pour lequel je dois écrire, qui forment la majeure partie du matériau musical que je développerai dans mon travail à venir* »[285] . Pour d'autres l'idée musicale génératrice est simplement une association instrumentale (une cloche tubulaire et un Steel Drum jouées à l'unisson pour Chris Paul Harman, cette idée allant germer et être développée ensuite dans son œuvre)[286]. Pour certains enfin, un simple « dessin » figurant vaguement la forme que devrait prendre l'œuvre, suffit à initier le processus créateur.

Ceci nous amène à la conclusion que ce qui est affirmé par Schoenberg pour son propre compte ne l'est pas forcément pour d'autres compositeurs. En effet dans ces descriptions faites par des compositeurs chevronnés (mais mille autres réponses auraient abouti au même constat) il n'est pas vraiment question d'Idée musicale mettant à jour la totalité de l'œuvre musicale, mais bien plutôt d'idée « prétexte » ou au mieux, d'idée initiale (qui la plupart du temps, comme nous le verrons dans la description qu'en fait Boulez, est « *brûlée* » par la réalisation de l'œuvre)

On trouve également chez la musicienne et compositeur Betsy Jolas, la remarque[287] suivante au sujet des idées « génératrices » d'une œuvre musicale *« Or, d'où qu'elles viennent –d'un paysage, d'un geste, d'un tableau…- sachons que ces idées ne nous appartiendrons en propre qu'une fois opérée la transmutation dont j'ai parlé et admettons donc que l'idée musicale, quelle que soit sa source, ne peut en définitive qu'être…musicale* »

De même Pierre Boulez qui fait de nombreuses remarques de ce genre, telle celle-ci à la page 135 de « Jalons »[288] : « *Que l'imagination soit propulsée par un paysage, par un état psychologique, peu nous importe pourvu que passée au crible du faire, l'incitation soit résolue en une œuvre proprement musicale, n'obéissant qu'à ses propres critères* ».

Ces remarques nous incitent mettre en avant une caractéristique de l'idée musicale que nous allons développer dans le paragraphe suivant : on oublie trop souvent que cette idée est « musicale » et « sonore » avant ou en même temps que d'être une idée. Même quand des

[285] Op cit Bruno Mantovani p.68
[286] Op cit Chris Paul Harman au sujet de son œuvre *Otogi No Kuni* pour orchestre et violoncelle solo. P.70
[287] *L'idée musicale*, op cit p.33
[288]Boulez P., *Jalons* éditions Christian Bourgois 1987

compositeurs affirment avoir une idée préalable de l'œuvre qu'ils vont écrire, celle-ci reste « musicale » (ainsi, un « parcours instrumental » noté au dos d'une enveloppe, pour vague qu'il soit, est une idée musicale ; par contre, comme nous l'avons déjà évoqué dans le chapitre « Ouverture » de cette thèse, la volonté de mettre en musique un passage de la « Recherche du temps perdu » n'est pas une idée musicale - même si elle peut, et doit bien sûr, le devenir).

On trouve ainsi chez Mozart une lettre dans laquelle il confie à son père comment il a entendu résonner sa future symphonie toute entière, « en un éclair », dans sa tête (nous en reparlerons un peu plus tard dans la section III, afin de tenter de lui donner une explication conforme à notre approche). De même chez Edgar Varèse, on trouve l'idée d'un « big-bang » initial : *« Il y a d'abord l'idée ; c'est l'origine de la structure interne ; cette dernière s'accroît, se clive, selon plusieurs formes sonores qui se métamorphosent sans cesse, changeant de direction et de vitesse, attirés et repoussés par des formes diverses. La forme de l'œuvre est le produit de cette interaction* »[289]

Cette notion de soudaineté et d'instantanéité de l'Idée musicale est présente aussi dans un autre extrait de Schönberg de 1941[290] : « *Le concept créateur-création doit être pensé suivant l'exemple du Divin Modèle : inspiration et perfection, désir et matérialisation, volonté et accomplissement, tout cela intervenant* ***spontanément et simultanément*** ».

Mais globalement il semble que ces descriptions ou affirmations soient plus de l'ordre du figuré que du littéral. Sans doute parce qu'une musique se produit et s'écoute dans un temps spécifique, et en deçà ou au-delà de ce temps imposé il n'y a plus la même musique, voire plus de musique du tout. Cette « soudaineté » musicale visée plus haut par Schoenberg et dont parle très bien Wittgenstein dans de nombreux passages de ses œuvres, est une réalité que tout musicien rencontre généralement à un moment ou un autre de son parcours professionnel. La logique qui prévaut au développement d'une œuvre prend souvent alors pour celui-ci un aspect de « soudaineté » et un caractère d'évidence : c'est ce tempo là qu'il faut prendre et pas un autre, telle figure que l'on va improviser après telle autre etc. Souvent, quand un musicien (et particulièrement un improvisateur) est « dans » la musique il peut avoir l'impression de savoir de manière inexorable où il va, quelle note va suivre telle autre, ou quelle nuance exactement va être nécessaire sur tel trait, à ce moment, pour tel public, dans telle salle…etc. Dans certains improvisations (et dans certains moments de grâce) il peut sembler que « tout soit dans la tête »

---

[289] Varèse, *Notes*, dans le catalogue de l'exposition Cadoret, Galerie Norval, New York, 1960 Cité dans *L'Idée musicale* Christine Buci-Glucksmann p 109

[290] idem note 23

et qu'il suffit de tirer simplement le fil de tout ce qui est enroulé à l'intérieur de nous pour que s'élève la musique sans que rien ne puisse l'en empêcher.

Mais il ne faut pas se laisser trop abuser par ce type de réflexions (nourries et justifiées par ailleurs par les constatations de beaucoup de musiciens) car elles peuvent nous amener à sortir progressivement d'une approche « objective » de la pratique musicale pour glisser vers les rivages plus approximatifs d'une certaine « philosophie de la musique » dont les conjectures se perdent dans les brumes de l'au-delà. Il n'est pas sûr, du reste, que les réflexions de Schoenberg échappent à cette critique. Il a souvent été relevé la connotation quasi religieuse que ce dernier donnait à la notion d'Idée Musicale au sens d'étincelle première, ainsi Jonathan Goldman dans son article introductif[291] du « Génome musical »:

> *« Chez Schoenberg, on le sait, l'idée revêt un aspect ineffable, elle devient un objet mystique le compositeur la reçoit comme un don du «Commandant suprême», et sa définition est teinte d'une théosophie swedenborgienne dont souvent on ne sait que faire »*

Ces conjectures, on l'aura compris, nous éloignent de notre recherche[292], nous qui tentons de faire venir au jour les grandes lignes du mode de fonctionnement de la pensée musicale au « quotidien », pourrait-on dire, c'est-à-dire dans les processus de composition, d'interprétation et d'improvisation, tous genres musicaux confondus. Il nous faut donc maintenant nous tourner vers une autre acception (plus courante) de l'Idée Musicale qui va, comme va le voir, mieux s'harmoniser avec nos propres recherches.

L'idée musicale comme « composante » : forme ou structure sonore

Au-delà de l'approche de l'idée musicale comme idée génératrice, approche qui, comme on l'a vu, n'est pas « sans reproche » au moins sur le plan strictement musical, il existe une deuxième acception de cette entité, celle de « composante », de l'œuvre musicale. Cette approche de l'idée musicale comme « *synonyme de thème, de mélodie, de phrase ou de motif* » (pour reprendre les termes de Schoenberg dans l'extrait précédent) nous place d'emblée dans une grande proximité avec l'œuvre musicale « en train de se faire ». Les musiciens eux-mêmes

[291] *Musique contemporaines* N° 17 op cit p.6

[292] Le seul cadre dans lequel cette notion d'idée musicale comme fondement de l'œuvre pourrait être reprise et pour nous acceptable est celui de l'approche en terme de « *matrice* » telle que nous l'avions évoquée dans le chapitre précédent consacré à la Variation. Cf la dernière section (III) de cette thèse.

assimilent en effet souvent les idées musicales aux pièces (maîtresses ou non) permettant de composer une œuvre musicale (mais aussi de bâtir une interprétation ou de construire une improvisation). Cette approche de l'idée, comme composante de l'œuvre musicale, va être étudiée maintenant.

Dans le courant de l'année 1993, plusieurs compositeurs et philosophes ont participé à un colloque intitulé « *L'Idée musicale* » (placé sous la direction de Christine Buci-Glucksmann et Michaël Levinas). A l'issue de ces rencontres a été édité un livre éponyme[293] d'où se dégagent certaines lignes de forces (et un certain consensus) autour de l'idée musicale (partagés autant par les intervenants « philosophes » que purement « musiciens »).

Bien que les textes des compositeurs puissent paraître sensiblement différents que ceux des philosophes dans leur approche du sujet, il ressort de cet ouvrage collectif une intéressante synthèse des conceptions possibles de l'idée musicale dans sa globalité et surtout dans le cadre de son utilisation « pratique ». Ainsi cet extrait de François-Bernard Mâche, compositeur (p41 du même ouvrage) à propos de l'hypertrophie du rôle de l'écriture musicale et surtout de la nature « sonore » de l'Idée musicale :

> «*Je veux dire par là que les échafaudages de l'écriture, autrefois si serrés qu'ils en devenaient opaques, et masquaient parfois le fond des choses, sont redevenus transparents, et peuvent retrouver leur fonction utilitaire. En même temps que l'écriture redevient une simple technique de transcription, l'idée musicale remise à nu retrouve tous les risques de cette nudité. Que révèle-t-elle cette nudité, qui malheureusement n'est pas toujours érotique ? Ce qui n'a aucun nom, et que le musicien symbolise à l'aide du son. L'Idée musicale nue est sonore. Cela a l'air d'une évidence, mais des siècles d'écriture nous ont conditionnées à manipuler des signes qui symbolisent des sons, c'est-à-dire que l'opération symbolique de l'écriture a pu finir par cacher l'opération symbolique ultime et authentique, celle qui doit transformer ensuite le son en signe d'autre chose.*»

Que cherchent à nous dire ces musiciens qui s'expriment sur leur art ? Que l'Idée musicale n'est pas un « idée » au sens où nous l'employons dans le langage de tous les jours. Un musicien peut avoir des « idées sur le monde » ou une « idée » du temps qu'il va faire demain, seule

---

[293] *L'Idée musicale* éditions de Vincennes 1993 op cit

l'Idée musicale lui permet d'exercer son art. Et, comme nous le dit Mâche (et bien d'autres bien sûr) cette *idée musicale est sonore*.

La mise en garde, en forme de rappel, contre l'hypertrophie (en voie de correction depuis quelques années) du rôle attribué à l'écriture, est ici essentielle[294]. En effet à force de mettre en avant le signe, certains compositeurs (pour ne pas dire beaucoup) ont fini par oublier que l'idée musicale avait un contenu, ils ont concouru (avec l'aide efficace de la plupart des critiques et « penseurs de la musique » de ces dernières décennies) à la *dématérialiser*. C'est ce renversement que Mâche appelle de ses vœux dans son article (la lecture de l'ouvrage dans son entier montre que sa position est loin d'être isolée dans le monde de la musique : nous assistons depuis quelques années, après les rudes périodes sérielles et bouléziennes –auxquelles il faut ajouter celles liées aux épigones- à un retour aux sources salvateur dans ce domaine).

Pourtant, comme nous le verrons au cours de cette thèse dont c'est ni plus ni moins le cœur de sujet, il est loin d'être facile de montrer en quoi l'idée musicale est sonore et surtout, par quel fonctionnement s'apparentant à une forme de pensée, il est possible pour les musiciens d'exercer leur art (et donc, c'est du moins notre thèse, de « penser ») à l'aide, entre autres, de ces idées musicales « lourdes » de leur contenu sonore.

Ce chapitre ne fait ici qu'indiquer de loin, en remettant à plus tard (mais néanmoins dans le cadre de cette thèse) le soin de montrer que *l'Idée musicale n'est pas un concept* : elle n'exprime pas une vision générale sur le monde, son but n'est pas de mettre en lumière les éléments communs à un groupe d'évènements individuels. L'Idée musicale a simplement (mais c'est déjà beaucoup) comme fonction essentielle de sous-tendre et structurer l'activité du musicien quand il compose, interprète ou improvise.

Prenons à titre d'exemple, pour clore –provisoirement- cette approche, le thème principal de la Cinquième symphonie de Beethoven (que nous convoquons si souvent… !). Il s'agit, personne ne nous contredira sur ce point, d'une véritable « idée musicale » et même une des plus fameuses entre toutes. Elle constitue, une fois reliée aux idées musicales présentes dans cette symphonie, la *pensée musicale beethovénienne* elle-même. Il n'y a pas d'autre pensée musicale chez Beethoven : on peut lire sa correspondance, s'intéresser à ses commentaires sur la vie ou à son admiration déçue pour Napoléon, même lire ses carnets intimes, la vraie pensée beethovénienne c'est « *pom pom pom pooom* » (!…) et les diverses décisions créatrices qu'il va mettre en œuvre tout au long de la Cinquième (et du reste de son œuvre, bien sûr). Mais

[294] Nous y reviendrons en détail dans plusieurs chapitres de cette thèse consacrés à l'écriture et à la musique écrite.

comment donner un début de preuve à une telle affirmation ? Un grand musicien de notre temps, Pierre Boulez, s'est largement intéressé à la question de la pensée musicale et plus particulièrement, de l'Idée Musicale. Entrons maintenant dans l'analyse de ses idées sur le sujet.

L'idée musicale chez Pierre Boulez

L'Idée musicale est un thème que Pierre Boulez a abordé de très nombreuses fois dans ses écrits ; nous nous réfèrerons ici à quelques extraits de son livre « Jalons » (éditions Christian Bourgois) mais, bien évidemment d'autres extraits de son abondante œuvre écrite seront abordés au cours de notre travail de thèse. Voici tout d'abord quelques citations, prises çà et là dans l'ouvrage, et ayant pour thème l'Idée Musicale (particulièrement dans le couple que cette dernière forme avec la «réalisation »). Nous commenterons ces extraits dans un second temps.

> « *Une idée-en-soi, musicalement, n'existe pas ; elle est réaction à qui nous entoure culturellement. Avant de passer effectivement au couple idée-réalisation, dans son propre domaine, le compositeur doit d'abord appréhender ce couple chez les autres-quoiqu'il ne soit jamais sûr de le saisir dans son entière signification, ni même avec exactitude. Car l'idée une fois réalisée ne se laisse pas facilement déchiffrer. Si nous essayons de refaire le chemin qui mène de l'idée à la réalisation, nous n'appréhendons jamais le motif profond : il est brûlé par la réalisation ; il est brûlé, il a disparu en tant que tel pour devenir une œuvre. Une œuvre réelle est l'anéantissement de l'idée première et sa négation. Dans l'idée de départ, l'œuvre est imprévisible en tant que telle. Lorsqu'on compare esquisses et réalisations définitives, on est parfois étonné de l'immense marge qui se glisse entre chaque étape de la réalisation* »

> « *Une idée, par exemple, ne peut pas naître en dehors des échelles utilisées. A supposer qu'on le veuille, l'invention d'une idée originelle qui se traduit par des hauteurs respectera un certain consensus des hauteurs, tel qu'il est pratiqué dans le temps, dans une portion donnée de civilisation. Qui dit hauteurs, implique une certaine relation hiérarchique entre elles, d'où, embryonnairement, des fonctions qui vont produire une structure. De même, la moindre invention se voit presque immédiatement codifiée en langage rythmique. Même si, au départ, le code en est élémentaire, il implique une hiérarchie reconnue qui fixe qualitativement les rapports de durées. Ces deux*

éléments-hauteurs, durées- sont les éléments primordiaux hors desquels l'idée musicale n'existe pas, à proprement parler »

« *La réalisation n'est pas seulement une incarnation, ni surtout une vêture de l'idée : Idée et Réalisation sont extrêmement imbriquées dans un procédé mobile, extrêmement précaire même. Je le répète : pour moi l'Idée n'existe pas, à proprement parler, avant d'avoir pris conscience de ses possibilités de réalisation* »

« *Très souvent, on aurait tendance, pour simplifier le problème, à ne regarder qu'un des aspects du couple de forces Idée/Réalisation, on aimerait pouvoir décrire une relation déterminée, selon une hiérarchie établie. En fait, plus on pénètre dans les arcanes de l'invention, plus on se rend compte qu'elle échappe à une description dualiste, chacune des forces ayant son propre champ d'action, interférant avec l'autre suivant certaines données, suivant certaines lois, selon la même chronologie acceptable et acceptée. L'imbrication étroite de l'Idée et de la Réalisation provoque d'innombrables cas d'espèce* »

On peut grouper, à notre sens, ces extraits de la manière suivante : les deux premiers sont plus particulièrement liés à l'Idée musicale et les suivants au couple Idée/Réalisation ou Idée/Expression tel qu'on le rencontre, de l'avis de Pierre Boulez, dans l'activité musicale et plus particulièrement dans celui de l'activité de composition. Le dernier extrait est à notre sens le plus intéressant, du moins en ce qui regarde notre propre recherche. Il exprime de façon très claire le fait que la vision binaire de type Idée/ Réalisation (ou pourrait dire tout aussi bien dire, de façon plus élargie, le couple *matière/forme*) est incapable de rendre compte de la réalité de la création musicale, c'est-à-dire du « simple fait » (mais si peu simple en réalité) qu'une œuvre musicale vienne à émerger. Mais existe-t-il d'autres approches qui puissent avantageusement remplacer ces anciennes (mais si utiles) formules ?...

La lecture attentive de ces extraits débouche sur une première constatation : un musicien qui théorise son activité artistique peut finir par se trouver déphasé au regard de sa pratique. Certains musiciens/écrivains ne s'en offusquent pas, ou plutôt ne s'en rendent pas compte. Boulez, lui, souffre de ce fossé qui s'ouvre entre sa pratique musicale et la manière dont il tente de l'appréhender. Son intelligence affutée et sa sensibilité d'artiste semblent ne pas arriver à cohabiter : il lui faut sans cesse remettre sur le métier cette recherche du mystère de la création

musicale qui lui échappe toujours un peu, suffisamment pour nécessiter un autre livre, ou une autre série de conférences (et probablement, comme on lui reproche quelquefois, moins de création musicale…)

Ceci explique les infinies subtilités dont il orne son travail page après page, pour rajouter ici ou là une petite touche qui pourrait permettre, du moins l'espère-t-il, de s'approcher encore un peu plus du cœur incandescent de la création musicale elle-même. Cependant Boulez finit par conclure, un peu à son corps défendant que la cellule Idée / Réalisation ne parvient pas à donner une image exacte du « divers » musical. Pour faire contrepoids au fait que l'invention « *échappe à une description dualiste* », il est donc obligé de saturer cette matrice à l'extrême, au risque de rencontrer « *d'innombrables cas d'espèce* » Ces difficultés ne semblent toutefois pas affaiblir en lui la confiance qu'il accorde à cette vision « binaire » de la musique, mais si on analyse de près les extraits cités, il semble que, dans chacun de ces passages, monte une sorte de contradiction sourde qui oppose à la toute-puissance de l'Idée l'imbrication fondamentale, et énigmatique, du couple Idée/réalisation.

Un autre point que développe Boulez est que « *l'Idée en soi n'existe pas* » : une idée naît dans un contexte culturel, elle est « *réaction* » par rapport à un monde artistique déjà là (et par rapport à un monde au sens large du terme). De plus, cette Idée musicale ne peut naître que dans un contexte précis qui est forcément lié à la conception de la musique en œuvre à l'époque et dans le lieu où elle émerge. Une idée, dit-il, naît forcément dans un système précis (hauteurs, rythmes, fonction sociale de la musique) qui la conditionne et fait qu'elle ne peut émerger que par le biais de ce canal spécifique et non comme une abstraction débouchant par la suite telle ou telle formulation particulière. La liberté du compositeur n'est donc pas absolue, comme on l'oublie quelque fois : nous restons des hommes du vingt et unième siècle, vivant en Occident, ayant telle ou telle formation musicale ; et de ce fait les idées musicales que nous produisons sont formatées par le système socioculturel complexe dans lequel nous existons. Cependant tout ceci est suffisamment connu (même si les développements de Boulez sur ce sujet sont très intéressants et novateurs) pour qu'il ne soit pas utile de s'y appesantir.[295]

Pour finir, il apparaît qu'en dépit (ou peut-être à cause) de toutes ces subtilités, il émerge de ces textes comme une sensation de manque : l'idée d'une magnifique machine intellectuelle qui s'épuiserait à tenter de construire la représentation d'une activité, la musique, dont elle ne pourrait finalement jamais complètement rendre compte. De notre point de vue, nous sommes

[295] Nous reviendrons largement sur la question du « *contexte* » en musique dans les pages qui suivent mais dans une approche sensiblement différente de celle de Pierre Boulez.

là dans un cas de figure que les épistémologues connaissent bien : le moment où une théorie ne parvient plus à rendre compte du réel qu'en produisant une infinité de cas d'espèce, une suite ininterrompue d'anomalies qui finissent par faire vaciller la confiance que le monde scientifique met dans la théorie en question. Boulez ne remet donc pas en cause le « point de vue dualiste » et intellectualisant à partir duquel il aborde la création musicale, précisément parce qu'il ne le thématise pas en point de vue. D'autre part la base philosophique à partir de laquelle il produit ses énoncés n'est peut-être pas assez solide (ce n'est qu'une hypothèse, que les pro-bouléziens de tous horizons nous pardonnent !) : c'est pourquoi il est temps maintenant, dans notre « remontée » annoncée de la pratique vers la théorie, de passer à une approche plus philosophique de l'idée musicale.

L'idée musicale chez Wittgenstein (et Schoenberg)

Nous allons, dans cette section, tenter de cerner l'emploi de la notion d'idée musicale (*Musikalische Gedanke*) chez Schoenberg, mais aussi (et surtout) chez Wittgenstein[296]. Une phrase de Wittgenstein, pour nous énigmatique, servira d'introduction à cette recherche.

> *« Le disque, le phonographe, la pensée musicale, les ondes sonores sont tous, les uns par rapport aux autres, dans la même relation représentative interne que le monde et la langue. A tous est commune la structure logique (...) »*[297]

On peut être surpris au premier abord de la relation quelque peu triviale qui est évoquée ici par Wittgenstein entre la pensée musicale (supposée se situer en haut du dispositif) et le disque ou les ondes sonores, dernières entités que beaucoup de philosophes considèreraient comme absolument contingentes. Comme le remarque Antonia Soulez au sujet de la capacité projective que Wittgenstein veut attribuer à la musique :

> *« On remarquera que l'Idée musicale se trouve sur le même plan que ce qui est projeté, le disque, la partition, la performance orchestrale, et même, ajoute*

[296] Beaucoup d'éléments et d'arguments de ce paragraphe proviennent de l'étude minutieuse faite par Antonia Soulez de l'idée musicale chez ces deux auteurs (cf deux articles principaux : *Wittgenstein, Schoenberg et l'idée musicale* et *La musique dans la philosophie de Wittgenstein*)

[297] *Tractacus Logico Philosophicus* (4.014) ed Idées. Cité dans Antonia Soulez op cit

Wittgenstein, les ondes sonores. Or, on se serait attendu à ce que l'Idée musicale occupe une place au somment, sur le plan supérieur de la projection. Elle a donc le statut d'un représenté, issu de la projection, et possédant un caractère relationnel et construit. »

Du coup, on peut se demander ce qu'est la musique ou l'œuvre musicale, si l'idée musicale n'en est que la projection, et non la forme génératrice ? La réponse de Wittgenstein est simple : on ne pourra jamais dire (et, du coup, on ne demandera jamais) en quoi consiste l'Idée de telle ou telle œuvre musicale. L'œuvre musicale est ce à quoi nous avons accès, que ce soit par le biais d'un CD, d'un concert, d'une partition… Nous y avons accès mais son identité nous reste à jamais cachée, et, comme tout ce qui est indicible, nous ne devons pas chercher à le dire (la question pourrait toutefois se poser, particulièrement pour l'œuvre musicale, de savoir si on ne peut pas en revanche le *montrer*). L'idée fait partie des formes projetées (et ne peut donc assurer elle-même la mise en œuvre de la projection).

En d'autres mots, si l'on doit partir « *d'en bas* » comme le dit Adorno, c'est-à-dire de l'œuvre musicale ici et maintenant telle qu'elle se présente à nous (et non « *d'en haut* » par le biais d'un avatar de l'Idée platonicienne), alors d'une certaine manière toutes les projections se valent. Le thème, la phrase, la variation et les développements sont des projections tout autant que l'idée musicale elle-même qui, privée de son statut supérieur, peut irriguer de façon immanente ces différentes entités sans pour autant les surplomber ou les transformer en simple mise en application d'un plan préconçu et qu'il suffirait de suivre.

On notera donc avec intérêt l'introduction de ce « plan horizontal » (en opposition complète avec la compréhension habituelle de l'Idée musicale irriguant par « le haut » les divers domaines de la pratique musicale). Un intérêt d'autant plus soutenu que, comme nous le verrons au cours de ce travail, le fonctionnement horizontal (qu'il s'agisse de la pratique musicale, de la « prise de décision » ou de la structure de la composition musicale) fait partie des éléments les plus caractéristiques de ce que nous appelons « Penser-en-musique »[298].

Mais revenons à nouveau à la conception que se faisait Schoenberg de l'idée musicale. Comme le note Antonia Soulez, son approche a pris progressivement une « *connotation fortement combinatoire* »[299]. En somme la *Gedanke* des premières années ne renvoie plus

[298] Voir en particulier les chapitres « *Décision musicale* » et « *Modes de diffusion de la musique* » ainsi que les différentes parties consacrées à l'écriture musicale et la section III dans son ensemble.
[299] Article cit p.34

désormais à des entités comme la mélodie ou le thème mais à la « *totalité formelle de l'œuvre composée* ». Ceci explique probablement le sens de l'affirmation citée plus haut dans ce chapitre, selon laquelle l'Idée vise plutôt la « *totalité d'un morceau* » que ses composantes, même si c'est l'ensemble formé par les diverses relations entre ces composantes qui détermine justement l'œuvre dans sa totalité (cf cette remarque, toujours de Schoenberg : la forme est « *une organisation d'idées musicales intelligibles, logiquement articulées* »[300].) De ce fait, l'Idée acquiert chez Schoenberg une dimension « supérieure » qui l'autorise à prendre le dessus sur les autres entités qui composent -et permettent de composer- une œuvre musicale, et en particulier sur le Style. Pour Schoenberg comme le remarque à juste titre Antonia Soulez, le style ne doit pas précéder l'idée, il serait plutôt à appréhender comme une interprétation possible de l'idée :

> « *Pour Schoenberg le style doit être une interprétation de l'idée et non un* ready - made. *Cependant le style est du côté de l'interprétation, et c'est pourquoi il s'use. Une interprétation est d'autant meilleure qu'elle est subordonnée à l'objectivité de l'idée – puisque, pour sa part, l'idée musicale est objective. Schoenberg et Wittgenstein estiment tous deux que l'idée musicale est une totalité articulée, structurée et qui fait sens*[301]»

Cette idée de pensée musicale objective doit ici creusée : que peut bien vouloir dire cette opposition entre idée musicale subjective et objective ? Pour Antonia Soulez, comme pour beaucoup de commentateurs semble-t-il, cette référence à la pensée musicale objective, au moins quand elle vient sous la plume de Wittgenstein, vise la pensée objective dont la logique s'occupe, et plus particulièrement le système logique mis en œuvre par Gottlob Frege qui a tant influencé le « cercle de Vienne » et Wittgenstein en particulier. Mais en quel sens une pensée musicale peut-elle être séparée de sa subjectivité native (au sens où elle ne semble pouvoir être que la pensée d'un musicien particulier et non une pensée « en général ») comment peut-on lui attribuer une forme d'objectivité sans tomber dans les apories (à notre sens du moins)[302] du platonisme, de quelque obédience fût-il ?

Pourtant quelque chose doit nous inciter à approfondir ce point. Sans doute pas du côté de la logique formelle (qui n'est pas notre sujet et pour lequel, du reste, nous ne disposons pas

[300] *Le Style et l'Idée* op cit, p 15-17
[301] Art cité II p.244
[302] Voir chapitre 1 de la présente thèse

de connaissances nécessaires à son traitement) mais de celui de l'idée musicale « sonore » telle que nous l'évoquions plus haut dans le cadre de la citation de François Bernard Mâche. Quand nous évoquons le fait qu'une idée musicale est forcément sonore, sans doute voulons-nous dire qu'elle va au-delà de la simple subjectivité de l'idée, au moins dans le couple qu'elle forme avec la réalisation (couple que nous avons évoqué à travers nos analyses des prises de positions de Boulez). En d'autres mots, quand une idée est appréhendée dans son rapport avec sa réalisation (future), elle est forcément évoquée dans sa subjectivité : j'ai une idée musicale (ou tel compositeur ou improvisateur a une idée musicale) et il s'agit maintenant de la mettre en application, c'est-à-dire la « concrétiser » (ce qui ne veut pas dire l'habiller musicalement), voire la socialiser, donc d'une certaine manière à l'objectiver.

C'est le sens qu'il faut donner à cette idée d'objectivité de l'idée musicale : la pensée musicale qui traverse de part en part les œuvres musicales est une pensée concrète, au sens où elle n'est jamais spéculative. Elle est concrète au « moment » où nous l'appréhendons : un instant *t* qui est le seul où la pensée musicale, ou pensée en musique, peut en toute rigueur mériter cette appellation. Avant cette phase la pensée peut être de tous ordres (voir à ce sujet les éléments que nous avons évoqués au sujet des idées musicales initiales des compositeurs), mais au moment où la musique vient s'élever, seule la « pensée-en-musique » se met en œuvre à l'exclusion de toute autre forme de pensée qu'elle fût langagière ou logique (logique au sens de la logique mathématique, bien entendu).

Comme nous le verrons quand nous aborderons la notion de « *décision musicale* » : décider en musique, c'est faire. Et, par suite, toute décision musicale est toujours déjà de la musique. Elle est donc en quelque sorte toujours déjà objectivée. C'est la raison pour laquelle l'improvisation jazz est le meilleur poste d'observation qui puisse exister pour suivre cette pensée dans son exercice. Mais le fait qu'il s'agisse du meilleur laboratoire n'implique pas pour autant que cette pensée s'y limite [303]: on doit pouvoir (et nous le ferons autant que faire se peut) identifier cette pensée dans tous les processus, toutes les pratiques, toutes les formes professionnelles liées à la musique dans son intégralité (composition, interprétation entre autres, mais aussi chez tous les musiciens, particulièrement dans le cadre des musiques extra-européennes qui composent *et* interprètent, voire souvent improvisent).

[303] C'est sans d'ailleurs la critique que l'on peut faire à une mise en avant trop systématique de l'improvisation jazz qui donne l'impression que la pensée musicale ne pourrait s'exercer que dans ce cadre (voir les exemples de Levinson et de Bartel dans ce chapitre qui privilégient particulièrement cette pratique musicale). Alors que penser en musique s'exerce tout autant en jouant une partita de Bach qu'en improvisant sur un standard de jazz (tout autant aussi qu'en jouant du bongo dans la brousse, ou du sitar au Pakistan…)

Pensée « subjective » et pensée « à l'œuvre » :

Au terme de ce « parcours musico-philosophique » voici le moment de caractériser ces « idées musicales » qu'il serait sans doute possible d'appeler « *idées-en-musique* » pour les rapprocher de notre thématique générale[304]. Ces idées, qui émanent de musiciens dans le cadre de l'exercice de leur art, ne sont repérables que dans l'œuvre en train de se faire[305] (qu'elle soit une composition en train de s'écrire, une interprétation d'une œuvre écrite, une « reprise » plus ou moins libre d'une œuvre existante ou une improvisation pure).

Ce que l'expression « *pensée à l'œuvre* »[306] vise à expliciter ici est donc l'idée d'un « contenu objectif » qui serait présent dans des idées musicales dont l'acte de naissance est pourtant au départ subjectif (puisque émanant des musiciens eux-mêmes) mais qui, en quelque sorte, s'objectivent dans le cadre de leur utilisation concrète. En somme une pensée, certes, mais qui serait toujours en action, en « opération » (« à l'œuvre ») dans l'œuvre elle-même et jamais « privée ». Comme nous le verrons dans les chapitres suivants l'« idée-en-musique » n'existe que lorsque plusieurs conditions et procédures, dont la plus importante est sans doute la « *décision musicale* »[307], ont été mises en place. L'idée musicale est toujours co-existante à la décision musicale qui la concrétise. Mais en réalité même cette notion de « concrétisation » est trompeuse, l'idée n'existe pas avant de se concrétiser : elle ne subit donc pas un « processus » de concrétisation dont la décision musicale aurait la charge. Elle est d'emblée une « idée-en-musique »[308]. Il y a probablement un parallèle à établir ici entre le « point-clef » que nous avions relevé chez Levinson (l'effacement de la ligne de démarcation entre intérieur et extérieur dans le fonctionnement de la pensée musicale, particulièrement dans le cadre de l'improvisation jazz) et ce passage progressif de la sphère privée de l'idée (de ce que nous appelons une idée

---

[304] Toutefois, afin d'éviter la surcharge de compréhension liée l'utilisation abusive de néologismes, nous considérerons qu'à ce stade, à chaque fois que nous emploierons le terme «*idée musicale* », il devra être entendu comme une « *idée-en-musique* » telle que définie dans cette section.

[305] On se souviendra que la notion d' « *œuvre en train de se faire* » inclut les pièces musicales enregistrées : que l'on puisse les répéter autant de fois que l'on veut (voire en passer en boucle certains passages) n'enlève en rien que cette musique est toujours (encore plus, pourrait-on dire) en train de se faire et que c'est justement dans ce processus en mouvement que l'idée musicale émerge et peut, du coup, être repérée. Ce point sera clarifié dans le chapitre consacré à l'enregistrement (dans la première section de cette thèse)

[306] On notera un intéressant jeu le langage autour de cette expression chez François Nicolas : la pensée est « à l'œuvre » au sens où elle appartient *à* l'œuvre et non *aux* musiciens. Nous sommes pour notre part persuadés du contraire mais il n'est pas certain que ces deux positions, à l'apparence si contradictoires, le soient tant que cela.

[307] Cf le chapitre qui lui est consacré.

[308] Ces points seront développés à plusieurs reprises dans cette thèse mais particulièrement dans le chapitre « *décision musicale* ».

« subjective ») à sa mise en œuvre « objective » dans un cadre musical lié lui-même à un contexte spécifique. C'est dans le cadre de cette « mise en œuvre », et à l'exclusion de tout autre doit-on le rappeler, qu'une idée peut être qualifiée d' « idée musicale ».

Le deuxième point qu'il faut mettre en avant est que, comme l'affirme Christopher Bartel dans son article, la pensée musicale est *compositionnelle*, c'est-à-dire qu'elle est en mesure de constituer, de façon illimitée, des structures musicales complexes en agençant et ré-agençant des éléments ou structures musicales de plus petite taille et en nombre restreint. On pense souvent que les notes de musique constituent ces « briques » qui permettent de construire les plus grandes structures[309]. Mais cette vision, quoique fondée, est largement trop restreinte, surtout au vu de l'évolution de toutes les pratiques musicales compositionnelles qu'elles soient occidentales ou non. En effet la compositionnalité de la pensée musicale repose sur la possibilité d'agencement d'un ensemble beaucoup plus large d'éléments constitutifs que les seules « notes » (même si elles en font bien sûr largement partie) : des agencements et variations d'idées musicales, des variations d'éléments musicaux qui ne sont pas des notes mais des groupes de nuances, des timbres, des formes, voire même des sons purs ou, pourquoi, de simples bruits. Comme nous le verrons dans la dernière section de cette thèse, qui prend en charge précisément la question de la composition en musique et son rapport avec la pensée musicale, ces éléments fondamentaux gagneront à être identifiés comme des « *forces* »[310].

Avant de conclure ce paragraphe, une difficulté (non résolue à ce stade) doit être ici être pointée (difficulté que, sans doute, un lecteur attentif de ce texte aura déjà soulevée par lui-même). Comment, par le seul biais de la compositionnalité de la pensée en musique (telle que nous l'appréhendons) arriver à concevoir ce que les musiciens appellent la « *grande forme* » d'une œuvre, sa structure principale, son plan. On se souvient que Schoenberg avait résolu à sa façon le problème : c'est l'Idée Musicale qui, en tant que préalable à toute œuvre, constituait le véritable « sens » de l'œuvre et sous-tendait son ossature et sa « grande forme ». C'est que nous pourrions appeler une position « transcendante » et, sans doute, platonicienne : le modèle est dans le ciel des « Idées » et nos réalisations n'en sont que de pâles copies. Nous avions vu dans notre premier chapitre que cette position, pour satisfaisante qu'elle puisse être sur le plan intellectuel, était rarement partagée par les compositeurs eux-mêmes (les compositeurs sériels,

[309] Ce point sera étudié dans les chapitres consacrés au rôle (et aux limites) de l'écriture musicale. La ressemblance de façade entre les notes de la gamme et l'alphabet de notre langage naturel (nombre fini de « caractères » permettant de produire une infinité d'énoncés) est pour beaucoup dans le fait que la musique est souvent considérée –à tort- comme un langage.

[310] Cf particulièrement le chapitre « *Composer des forces* »

pour des raisons liées à la logique de leur technique compositionnelle, semblent faire exception, mais là encore ce n'est pas le cas de tous).

Pour dire les choses autrement, il est rare que, dans le domaine de la composition, les choses se passent de la manière dont les décrit Schoenberg (quel que soit le genre de musique composée). Bien plutôt, comme nous l'avions vu avec Boulez, l'idée première (qui est d'une certaine manière le « prétexte » permettant de commencer le véritable travail créatif) est la plupart du temps « brûlée » dans -et par- la réalisation. Il semble donc plutôt que le long cheminement de la forme dans (à) l'œuvre contraint celle-ci, quoique puisse en dire certains auteurs, à n'émerger qu'au cours du processus créatif (voire même à la fin). Est-ce que notre conception immanente de l'idée musicale et de la pensée-en musique, si attachée à une certaine approche du détail (des « petites différences » en art), pourra néanmoins changer de « braquet » et permettre de bien comprendre le chemin reliant les premiers balbutiements (les première étincelles de l'œuvre) à la structure d'une pièce définitive ? En d'autre mots est-ce que la forme de l'œuvre émerge, de façon immanente, du processus même de création de l'œuvre (comme nous le pensons) ou bien la « Grande Forme » des oeuvres musicales (et particulièrement celles des plus réussies esthétiquement) doit-elle nécessairement préexister à leur « mise en œuvre » qui devient, vue sous cet angle, une sorte d'habillage sonore plus ou moins contingent ?

Nous devons retarder la réponse à ces questions car nous n'avons pas pour l'instant les moyens d'y répondre. Sans doute celles-ci ne nous seront-t-elles données qu'à la fin de cette thèse[311], reproduisant dans l'écriture du présent travail un processus de création calqué sur le mode de « penser-en-musique », et légitimant du même coup notre projet d'écrire cette thèse en pensant « *à partir* de la musique » et non « *sur* » celle-ci.

[311] Chapitre « Grande Fugue, le temps musical retrouvé… »

SECTION I

« ACTIVER »

DIFFUSER

La diffusion de la musique est la plupart du temps considérée comme une activité secondaire permettant -mais limitée à- la communication des œuvres musicales auprès d'un public, qu'il soit présent ou futur. Cette diffusion se pratique d'ordinaire à travers la mise en œuvre d'un certain nombre de procédures dont la matérialité, l'aspect « commercial » disons, a probablement joué dans le fait que les philosophes de la musique ne s'y soient que peu intéressé. De fait, cette activité de diffusion est souvent perçue comme contingente vis-à-vis de l'œuvre musicale elle-même. Le but de ce chapitre est de montrer en quoi, au contraire, la diffusion de la musique fait partie intégrante de l'œuvre musicale[312], en définit l'identité tout aussi bien que d'autres paramètres réputés plus essentiels et surtout participe de manière active à la définition de ce nous nommons « penser-en-musique »

Si notre approche s'avère fondée, tous les compositeurs ont en vue, dès le début de leur processus créateur, la façon dont leur musique va être diffusée. Et ce mode spécifique de diffusion va influer en retour leur création musicale elle-même par un certain nombre de biais que nous allons tenter de repérer. Nous pourrons constater, tout au long de notre réflexion, que les moyens de diffusion ne forment pas un simple chemin neutre qui relie deux termes (le compositeur et son public) mais un troisième terme actif à part entière, et auquel il convient d'apporter une analyse soutenue.

Pour préciser notre propos, peut-être est-il utile de poser dès maintenant une définition de ce que nous entendons par « modes » ou « moyens » de diffusion des œuvres musicales. Nous appelons « modes de diffusion » l'ensemble des procédés et des moyens qui permettent

[312] La notion « œuvre musicale » et surtout la distinction que nous faisons entre cette notion et celle d' « objet musical » est développée dans cette section I dans le chapitre intitulé « Réaliser ». Nous demandons donc à notre lecteur de bien vouloir nous autoriser l'introduction aussi brutale d'intempestive de ce terme si important d' « œuvre », dans l'attente d'une définition qui arrivera en son temps…

de relier une œuvre musicale avec son public. Nous y incluons : la partition[313], la prestation musicale privée, le concert publique, le disque enregistré, le film, la radio, la télévision, la vidéo, la diffusion par Internet, mais aussi tous les autres média comme les pianos mécaniques, les salles de concert, ainsi que la pratique musicale amateur qui a permis pendant toute la période précédant l'apparition du disque de faire connaître les nouvelles œuvres musicales dans des pays, villes ou villages situés loin des centres artistiques réputés.

Nous chercherons à montrer en quoi les *moyens de diffusion* de la musique sont déterminants (au sens fort du terme) vis-à-vis des musiques qu'ils contribuent à diffuser, mais nous n'en conclurons pas que seuls ces moyens de diffusion exercent une détermination spécifique sur l'œuvre. Les *moyens de production* qui sont à la disposition des compositeurs à une époque donnée et en un lieu donné, ont eux aussi la faculté de déterminer de manière très forte la nature même des œuvres composées à cette époque et en ce lieu. D'autres causes potentielles auraient, elles-aussi, de solides raisons de vouloir concourir à ce tableau d'ensemble des conditions déterminantes de l'œuvre musicale. Mais nous avons choisi de nous intéresser ici exclusivement aux moyens de diffusion parce que ceux-ci sont rarement étudiés à la lumière du conditionnement qu'ils peuvent imposer à la création musicale d'une époque donnée. Comme nous le verrons, à chaque grand moment de l'histoire de la musique occidentale correspond un mode de diffusion qui lui est spécifique…

Nous allons nous intéresser dans un premier temps à la musique rock afin d'ancrer solidement notre hypothèse puis nous reprendrons le chemin historique en repartant de la musique baroque, classique, puis romantique, pour déboucher sur les musiques dites de « masse », le tout en prenant soin d'observer pour chacune de ses époques les modes de diffusion qui leur sont propres et le type de causalité et de contrainte qu'ils exercent sur la création musicale.

Nous nous efforcerons aussi de relier en quelque sorte « par le haut » ces moyens de diffusion avec le cœur même de l'activité du compositeur et la manière dont il « *pense en musique* ». Etre conscient des moyens de diffusion à sa disposition, jouer avec ceux-ci afin de les intégrer dans sa démarche créatrice, est un souci constant du compositeur. Ce souci forme l'une des points constitutifs de ce que nous appelons de façon plus générale « *penser en*

[313] Il peut sembler surprenant, compte tenu de la haute estime ontologique dans laquelle on tient la partition musicale de nos jours, de la classer dans les moyens de diffusion de la musique. C'est pourtant bien une fonction qu'elle assume, et plutôt bien comme nous le verrons dans les lignes qui suivent ; ce qui ne veut pas dire, bien sûr, qu'elle se réduise à cette fonction.

musique ». Le compositeur ne compose pas enfermé dans un lieu clos et aveugle, dans l'idée vague d'avoir peut-être un jour un public et sans s'intéresser à la façon de sa musique va être communiquée à ce public[314]. Au contraire, à l'aube même de son geste créatif, il intègre les moyens de diffusion à disposition au temps *t*, et compose en les ayant à l'esprit. Il « compose » avec ces moyens spécifiques, dans les deux sens possibles du mot composer, « créer » mais également « faire face à une situation donnée »…

Le rock, une musique qui ne fait qu'un avec son mode de diffusion

La musique rock présente la spécificité, plus que tout autre genre musical, d'être liée intimement à son mode de diffusion. En effet les œuvres musicales propres à ce style se communiquent essentiellement par leur diffusion sur un support enregistré[315] ce qui permet de comprendre en quoi ce mode de diffusion (disons le disque, le CD ou le fichier MP3) fait partie de manière intégrante de l'œuvre elle-même. Plus encore on peut constater que la manière dont l'œuvre va être diffusée est un souci important et constant pour les musiciens rock et leurs ingénieurs du son. Ainsi, les producteurs rock testent les musiques qu'ils produisent sur plusieurs types de matériel afin de se tenir au plus près des conditions « moyennes » d'audition[316]. Et le mixage de la musique, la manière dont elle est « compressée » -voire même certaines caractéristiques plus proprement compositionnelles -sont entièrement mises au service de cette écoute moyenne.

On admet généralement, dans le contexte de la musique rock et de la musique populaire en général, que tout enregistrement de l'œuvre « est » l'œuvre. Ce qui implique que les différences sonores entre le master et les copies qui sont diffusées auprès du public (dans certains cas, et surtout quand on se rapport au temps du son analogique et des K7 audio, ces

---

[314] L'idée même de public, et surtout de la dichotomie couramment admise entre l'œuvre (en soi) et le public, doit être elle aussi réexaminée à la lumière des pratiques du monde musical actuel. Pour nous, une œuvre musicale est d'emblée publique : même dans l'intimité secrète de la pièce de travail du musicien, on compose pour un public, supposé ou réel. Voir à ce sujet notre chapitre « Réaliser » dans la présente Section I.

[315] Nous mettons de côté la question du concert qui, historiquement, a été certes toujours été associé à la musique pop et rock, mais d'une manière dérivée tant il est vrai que c'est la diffusion par le disque qui a permis l'émergence du rock et qui a dopé de manière extrême sa créativité.

[316] La plupart des studios disposent, dans leur cabine de mixage, de différents types d'enceintes qui permettent de d'approcher l'écoute de « monsieur Tout-le-Monde », écoute qui se trouve être très différente du son que les systèmes d'écoute de studio sont capable de reproduire, à savoir une quasi perfection sonore. Les ingénieurs du son, les musiciens et les producteurs passent donc beaucoup de temps à modifier leurs mixages finaux en fonction de ces contraintes d'écoute « moyenne ». Ceci a bien évidemment une conséquence philosophique et ontologique dans le domaine du rock, qu'elle n'a pas dans le domaine de la musique classique par exemple, car toute modification du mixage signifie, dans le cas du rock, une modification de l'œuvre finale elle-même (cf chapitre « Enregistrer », section I, pour une étude plus approfondie de ce thème).

différences pouvaient être énormes) ne comptent pas pour des modifications de l'œuvre. Il existe donc une acceptation tacite, liée au mode de diffusion de l'œuvre rock (encore une fois l'enregistrement est la seule source par laquelle l'œuvre est connue puisqu'il n'y a pas de partition pour assurer l'identité de l'œuvre en dehors du supporte enregistré) que toute copie même dégradée « est » l'œuvre rock de départ. Nous notons cependant que, sur le plan ontologique, ceci peut poser un problème : en effet comment considérer que nous ayons réellement accès à l'œuvre elle-même alors que nous n'avons accès qu'à une copie dégradée. Il faut donc que le mode de diffusion de l'œuvre soit en quelque sorte préalablement inscrit dans la gestation de l'œuvre elle-même, afin que toute copie soit réputée être l'œuvre elle-même. Cette inscription préalable nous explique pourquoi les ingénieurs du son et les musiciens modifient leurs mixages afin de trouver le meilleur compromis d'écoute « moyenne » qui pourra passer dans le plus grand nombre de systèmes d'écoute différents sans trop altérer la structure sonore d'origine.

Ces points devant toutefois être réabordés plus loin dans cette section (chapitre « enregistrement ») nous allons maintenant tenter de comprendre ce qu'il en est pour d'autres genres musicaux, plus particulièrement pour la musique dite « classique ». Est-ce qu'il existe un même lien entre les modes de diffusion et l'œuvre elle-même ou bien l'œuvre rock reste-t-elle une exception dans l'ensemble des musiques, liée à sa caractéristique essentielle de « musique de masse » et la diffusion par support enregistré qui en définit la nature ? Avant de commencer l'exploration de ce problème, et afin d'en améliorer notre compréhension, une courte exposition d'une approche nouvelle dans le domaine de l'appréhension des œuvres culturelles en général (et des œuvres musicales en particulier) semble préalablement utile. Il s'agit de ce qu'il est désormais convenu d'appeler la « *médiologie* ».

Approche « médiologique » des œuvres musicales

La médiologie est une entreprise théorique récente. Elle repose principalement sur les textes fondateurs de Régis Debray[317], tout particulièrement le *Cours de médiologie générale* paru en 1991. Nous ferons plus particulièrement référence à la médiologie musicale telle que la promeut depuis quelques années Vincent Tiffon dans de nombreuses publications sur le sujet.

[317] Regis Debray « *Manifestes médiologiques* » Gallimard1994. « *Introduction à la médiologie* » Puf 2000. *« Cours de médiologie générale* » 1991 Gallimard.

La médiologie musicale vise à compléter la musicologie dans son approche de la musique. Elle opère à partir d'un certain nombre de distinctions. La première de ces distinctions concerne la « logistique » par laquelle les œuvres se transmettent et se diffusent (ce qui forme l'objet du présent chapitre) face aux vecteurs purement « institutionnels ». En termes médiologiques cette distinction devient : « *Matières Organisées* » (c'est-à-dire les outils et supports liés à la musique) *versus* « *Organisations Matérielles* » (c'est-à-dire l'ensemble des institutions et normes musicales).

Les «*Matières Organisées* », en tant que vecteurs techniques et logistiques, comprennent les supports physiques d'inscription et de stockage (pierre, argile, papyrus, papier, bande magnétique, support numérique…), les procédés généraux de symbolisation (écriture graphique, écriture musicale, image analogique, son analogique ou digital…), enfin les dispositifs de diffusion (agora, imprimerie, radio, télévision, salles de concert, réseaux numériques etc…)

Les « *Organisations Matérielles* », en tant que vecteurs institutionnelles, désignent les codes sociaux de communication (langues, grammaires musicales), les cadres d'organisation (cité, églises, école, instituts, etc…) ainsi que les matrices de formation (bibliothèque, médiathèque, conservatoires…)[318].

Au-delà de ce premier couple de distinctions, la médiologie musicale, s'appuyant sur les principes fondamentaux de la Médiologie Générale, distingue plusieurs grandes parties dans l'histoire des media (et des media musicaux en particulier). Ces parties sont désignées sous le nom de « *sphère* ». Globalement il est possible de distinguer trois sphères principales : la *logosphère*, la *graphosphère*, et la *vidéosphère* (auxquelles il faut désormais, Internet oblige, ajouter la *numérosphère*), chacune de ces sphères étant associée avec un mode particulier de fixation et de diffusion (voire de création).

La *logosphère* concerne plus particulièrement la période précédant l'émergence de la musique baroque et classique puis romantique. L'écrit n'y est pas absent mais demeure un simple outil de transcription, de mémorisation et non de création. Le mode de production de la musique est ici lié à des pratiques « *cultuelles* », à la différence de la période classique qualifiée par les médiologues de « *culturelle* », ou du mode de production « *industriel* » (lié entre autres à l'enregistrement et à la duplication) de la musique moderne. La musique produite au sein de

[318] Toutes ces informations sont tirées de l'article de Vincent Tiffon « *Pour une médiologie musicale comme mode original de connaissance en musicologie* ». Revue Filigrane N°1, 2005

la *logosphère* se joue à l'église ou dans des cérémonies spécifiques, dans un cadre dans lequel les notions de « public » ou de « concert » tels que nous les connaissons de nos jours sont exclues.

La *graphosphère* correspond au stade suivant, essentiel bien évidemment dans le cadre de l'évolution de la musique occidentale telle que nous la connaissons actuellement. Une de ses caractéristiques les plus saillante est « *le changement de statut de la mémoire : la partition n'est plus seulement un support mémoriel (Jean-Sébastien Bach transcrivant les oeuvres de Vivaldi) mais devient un support de création original (Bach écrivant le Clavier bien tempéré)* »[319]. A partir de cette époque, l'utilisation créative de la partition débouche sur des créations musicales impossibles à réaliser à l'aide de la seule mémoire musicale. L'exemple souvent cité dans ce cas est le rondeau de Guillaume de Machaut « *Ma fin est mon Commencement* » dont le titre décrit très exactement le contenu, soit le fait que cette œuvre peut être lue aussi « à l'envers » (en partant de la fin) tout en restant identique dans les deux cas. Mais, moins anecdotiquement, la graphosphère a conduit à une évolution extrêmement rapide de la création musicale, particulièrement dans le domaine de la *polyphonie* dont elle va accélérer la mise en œuvre. La graphosphère est liée du point de vue « stratégique» à l'émergence d'institutions proprement musicales comme les salles de concert, les orchestres qui leur sont attitrées (Les Concerts Colonne par exemple) les vecteurs de formation (Ecoles, conservatoires etc…) mais aussi, il ne faut pas l'oublier, à l'apparition de l'imprimerie musicale (1501).

La *vidéosphère*[320], pour ce qui la concerne, nait avec l'invention de l'enregistrement mais surtout (comme nous le verrons plus précisément dans le chapitre dédié à ce mode de production de la musique)[321] avec celle de son mode duplication industriel soit au milieu du vingtième siècle environ. Les conséquences de cette invention sont immenses mais elles peuvent se résumer en une formule simple: avec l'enregistrement c'est la première fois qu'est entérinée la *duplication à l'identique* d'une œuvre musicale (altérant de ce fait, comme l'écrit Walter Benjamin[322], son *aura*) et ouvrant par là-même un immense sujet de réflexion, non clos à ce jour, sur la nature de l'œuvre musicale[323]. De même sur le plan de la création musicale, l'enregistrement va modifier –certainement pour toujours- le mode de production de la musique

---

[319] Vincent Tiffon « *L'interprétation des enregistrements et l'enregistrement des interprétations* » Demeter Université de Lille. Disponible uniquement sur Internet.
[320] Contraction d'usage d'*Audiovidéosphère*.
[321] Chapitre « Enregistrer »
[322] Walter Benjamin, « *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* » p 87 -126 Essais 2 ed Gonthier
[323] Les conséquences plus proprement philosophiques de cette invention sont étudiées en détail dans notre chapitre « Enregistrer »

mais aussi son mode de diffusion. Comme l'affirme Vincent Tiffon, avec l'émergence de la graphosphère « *les procédés de symbolisation passent du graphe (notation graphique de la partition) à l'image auditive (des musiques électroacoustiques, ou bien des musiques de films, des musiques plus commerciales-rock, pop... »*[324].

Quant à la *numérosphère*, qui se présente pour l'instant encore comme un sous-groupe de la vidéosphère mais qui ne devrait pas tarder à prendre son envol de manière autonome (cf nos conclusions dans le présent chapitre sur l'évolution de la musique sur Internet), elle permet de passer d'un mode de diffusion en « chaîne » (celle de la partition mais aussi du disque ou du CD) à une diffusion en « étoile », diffusion qu'avaient déjà largement anticipés les modes de diffusion radiophoniques et télévisuels. Mais elle commence désormais à mettre en œuvre un mode de production autonome, mise en œuvre dont l'accomplissement assurera, de notre point de vue du moins, sa pleine identité de médium à titre principal (cf, toujours, nos conclusions sur ce sujet à la fin de ce chapitre)

D'une manière générale, la médiologie met en avant le fait que la prise en compte du fait musical doit être « globale ». Ainsi peut-on dire que, si les conséquences de l'irruption de l'enregistrement dans le monde musical commencent maintenant à être documentées, l'incidence de celui-ci sur tout l'ensemble de la « sphère » (c'est-à-dire son effet sur les modes de création, de conservation, d'apprentissage et de diffusion de la musique) reste à établir. C'est que nous tentons de faire pour notre part dans la première section de cette thèse intitulée « ACTIVATION » (chapitres « Diffuser », « Jouer » et « Enregistrer »), tout en mettant ces activités en perspective avec ce que nous appelons « penser-en-musique », expression qui désigne pour nous l'activité créatrice du musicien (activité qui, comme on a commencé à le comprendre, dépasse les frontières de la « composition » au sens le plus restreint).

Forts de ces explications, revenons maintenant à notre sujet principal et abordons maintenant les deux grandes périodes musicales liées à la *graphosphère* : la musique baroque et classique (auquel il faut relier le pré-baroque et le mouvement dit de l'Ars Nova, c'est-à-dire en gros tous les genres musicaux qui prennent appui sur l'émergence de la partition musicale écrite).[325]

---

[324] Vincent Tiffon « *L'image sonore contemporaine : entre misère symbolique et imaginaire sonore* » Numéro 1/2007 de la revue Apparence(s). Disponible sur Internet.

[325] Compte tenu des limites de chapitre (et du fait que nous avons entrepris une thèse de philosophie et non de sociologie de la musique ou, encore moins, de musicologie) nous n'avons pas développé ce que les médiologues nomment la *logosphère*. Les résultats y seraient aussi probants (voire même plus) que ceux auxquels nous allons aboutir dans le présent paragraphe. La composition de la musique (essentiellement à caractère religieux) était

Ars Nova, musique baroque et classique[326] : la musique écrite pour être jouée

On imagine aisément Bach ou Mozart enfermés dans leur pièce de travail et couchant sur le papier les œuvres qui les immortaliseront. On les imagine par contre moins bien courant les rues à la recherche des musiciens qui pourront, dans l'urgence, assurer la représentation du soir-même dans la salle de musique de leur prince protecteur[327]. En réalité notre approche moderne de la musique baroque ou classique est biaisée par un élément pourtant bien connu mais dont on ne mesure que rarement l'incidence: les œuvres des compositeurs de cette époque étaient jouées en leur présence, souvent par leur intermédiaire (comme interprète ou chef d'orchestre) rarement loin du lieu où ils vivaient. Tout ceci (et nous mesurons le degré d'effarement de notre lecteur à ce moment précis de ce texte) nous rapprochant d'ailleurs fortement du mode d'existence des œuvres rock, l'enregistrement en moins.

On doit se souvenir que les partitions de Bach n'ont jamais été « éditées » au sens moderne du terme (elles sont restées pour la plupart à l'état de manuscrit et, de ce fait, ont été perdues pour certaines), ceci jouant d'ailleurs un rôle important dans le fait que Bach ait été oublié dès sa mort. De même il ne faut pas perdre de vue que Bach n'a jamais été « interprété » de son vivant par quelqu'un d'autre que lui et qu'il composait et faisait jouer sa musique « en direct » avec l'orchestre et les chœurs qui étaient à sa disposition dans le cadre de sa charge (qu'il fût Kapelmeister ou Cantor à Leipzig…) On notera enfin que la plupart de ces œuvres n'étaient pas rejouées : elles étaient écrites pour certains évènements liés à la vie du mécène qui l'employait et étaient remisées une fois l'événement en question terminé (les œuvres que Bach composait dans la semaine pour les faire jouer une seule fois à la messe du dimanche sont légion). On tirera deux conclusions de ces remarques :

i)La partition, dans le contexte de la musique baroque (la période classique est, sur ce plan, à la fois caractéristique du baroque, mais préfigure aussi l'ère romantique) est un moyen utilisé pour un cadre et un usage privé en vue d'expliciter aux musiciens ce qu'ils ont à faire,

---

alors entièrement dépendante de son mode de diffusion : l'église et les diverses circonstances dans lesquelles une musique (essentiellement chorale) était nécessaire (messes, requiems etc…)

[326] Par « classique » on entendra, selon la définition à peu près couramment admise, la période se situant entre 1750 (mort de Bach) et les années 1820.

[327] Modifiant au passage l'instrumentation de leurs œuvres, quand ils ne coupaient pas des passages entiers, ce qui semble bien surprenant dans le cadre de la sanctification de leurs musiques à laquelle nous assistons de nos jours.

ceci en vue d'une exécution immédiate et, la plupart du temps, sur les lieux mêmes[328]. D'où la raison, d'ailleurs, de l'imprécision de certaines instrumentations chez Bach. D'où la raison aussi de l'absence, surprenante à nos yeux de musiciens modernes, de certaines indications essentielles à la « bonne » interprétation d'une pièce musicale. Mais là encore il faut se souvenir que les exécutions se faisaient en présence du compositeur et, la plupart du temps, sous sa direction. Ce qui laissait toute la latitude voulue pour compléter de vive voix les éventuels éléments manquants. On constatera pour terminer, que la partition a conservé au cours des siècles suivants ces caractéristiques originelles tout s'en adjoignant d'autres liées à l'apparition des éditeurs musicaux.

ii)Le mode de diffusion de la musique baroque est essentiellement privé, dans les salons de musique des mécènes, dans les lieux de culte, ou en accompagnement des grands évènements liés à la vie du monde aristocratique. Nous constaterons, en abordant un peu plus loin la musique romantique – qui appartient pourtant elle aussi à la *graphosphère*- que cette forme de diffusion « privée » va presque totalement disparaître en quelques décennies.

Fort de ces conclusions, voyons maintenant en quoi (si notre hypothèse est la bonne) ces moyens de diffusion contraignants ont déterminé la créativité musicale des compositeurs baroques et classiques[329]. Il apparaît que le rôle dévolu à la musique de cette époque et particulièrement son utilisation dans les grandes manifestations religieuses ou événement importants liés à la vie des mécènes, a directement influencé le style des œuvres produites. Ainsi, et l'écoute de ces œuvres est limpide sur ce point, toutes les pièces visant à accompagner quelques grands évènements de la cour ont souvent un côté un peu excessif et forcé dans le trait, destiné à bien souligner les évènements qu'elles illustrent et à bien marquer les esprits (sur ce point, un rapprochement avec l'actuelle musique de film ne serait peut-être pas déplacé). Qu'il s'agisse d'œuvres liées aux cérémonies mortuaires ou au contraire aux grands évènements de la vie, ou l'illustration de l'exercice du pouvoir, les œuvres sont marquées et le trait

[328] Ceci est encore plus vrai pour les musiques antérieures à l'émergence du style baroque. Dès la renaissance italienne et pendant ce que l'on appelle l'Ars Nova (dont Guillaume de Machaut est l'un des représentants les plus célèbres) les partitions des oeuvres, même sommaires, circulent dans les familles nobles et sont jouées souvent par les membres de ces familles elles-mêmes (sans l'aide de musiciens professionnels).

[329] Encore une fois la période classique, au sens propre du terme, est une charnière entre les « modes de production » baroque et romantiques : il est donc normal qu'elle présente des particularités appartenant tout autant à l'un comme à l'autre de ces deux modes.

grossi[330]. Les œuvres destinées à un usage religieux sont, elles, par nature marquées par les différentes parties et modalités liées aux cérémonies en question.

Un bon exemple permettant d'illustrer ce genre de considération est lié à la musique telle qu'elle se composait et se pratiquait sous le règne de Louis XIV et de son compositeur attitré Jean Baptiste Lully. On rappellera tout d'abord que c'est le Roi Soleil lui-même qui créa en 1672 l'Académie Royale de Musique, en nommant par ailleurs Lully comme surintendant de la musique. Ce titre permettra à ce dernier de régner en maître sur toute la musique française de l'époque, et tout particulièrement sur les musiques à caractère utilitaire qui accompagnaient les diverses activités de la vie royale et la cour à Versailles. Ces dernières étaient nombreuses, et les musiques qui leur étaient liées encore plus : toutes les moments de la journée avaient la leur, des plus grandes occasions aux plus petites (du coucher du Roy aux grandes victoires militaires en passant par les musiques propres aux « guérisons royales »…). Les occasions ne manquaient donc pas d'écrire des musiques de circonstance : messes, oratorios, pièces de chasse, mais aussi de nombreuses musiques de ballet. Ces musiques étaient jouées dans des lieux différents (et adaptées en fonction de ceux-ci) c'est ainsi que naît la désormais célèbre « *musique de chambre* » - mais il existait aussi des « *musiques d'appartements* » ou de « *cabinet* » dotées d'une instrumentation plus pléthorique. La production musicale est elle-même divisée en plusieurs genres : on peut ainsi écouter selon son envie, de la « petite musique » ou de la « grande musique ». Chacun de ces (nombreux) genres musicaux impliquaient des formes musicales spécifiques, certaines orchestrations, et, bien sûr, un choix de thèmes musicaux appropriés.

Les compositeurs (du moins durant cette période qui va durer jusqu'à Louis XVI) composent donc sur place, pour des formations orchestrales variables et surtout en faisant suite à des commandes précises impliquant de leur part une obéissance aux règles et aux contraintes imposées par les circonstances dans lesquelles ces œuvres étaient exécutées. Il apparaît donc que la fonction de la musique à l'ère baroque et classique (et le mode de diffusion qui est lié à cette fonction) a considérablement influencé la créativité des compositeurs de l'époque[331]. Mais il apparaît aussi qu'en retour, ce « corsetage » de l'activité musicale a permis de produire de

---

[330] Ce qui n'empêche pas, bien entendu, qu'il puisse s'agir de très grandes œuvres et que, surtout, dans le même cadre contraignant, d'autres compositeurs –mineurs- n'aient su fournir que des œuvres sans intérêt. Notre problématique ne prend pas compte ici l'évaluation esthétique mais s'en tient à un compte rendu de l'influence des modes diffusion sur une musique donnée à une époque donnée.

[331] L'état de la lutherie et le niveau des orchestres et des solistes (qui sont deux domaines qui vont littéralement exploser à la fin de la période classique et pendant la période romantique) est évidemment aussi un élément contextuel qui a considérablement influé sur les œuvres produites à l'époque. Nous réservons ce sujet pour le chapitre suivant qui concernera l'instrumentation en musique.

très grandes œuvres instrumentales et des œuvres chantées du plus haut niveau, ce qui contribue à soutenir notre thèse de l'adaptabilité de la « pensée en musique ». Le musicien qui « pense-en-musique » (et ceux de l'époque du siècle du Roi Soleil ne pensaient pas moins de cette manière que tel ou tel compositeur de musique sérielle ou « spectrale ») compose toujours en ayant pour horizon les contraintes qui vont être le siennes et, c'est le but de ce chapitre que de la montrer, en particulièrement la façon dont ses musiques vont être diffusées.[332]

Musique romantique : la musique imprimée pour être diffusée

La musique romantique, deuxième grande période musicale liée à la *graphosphère*, est indéfectiblement liée à l'apparition des salles de concert, à la généralisation de la partition imprimée, et à la démocratisation de l'apprentissage de la musique.

a)Apparition des salles de concert

La salle de concert est le moyen de diffusion propre à l'art romantique. Il s'en est construit des milliers au cours du XIXème siècle alors qu'il n'en existait quasiment aucune quelques dizaines d'années auparavant (ce qui peut sembler un peu déroutant pour notre approche moderne la musique et de ses modes de diffusion) La salle de concert est contemporaine d'une certaine démocratisation de la musique « savante ». Les villes, et leurs notables, rivalisaient d'ardeur pour les implanter, dans le même temps qu'elles cherchaient à attirer les meilleurs musiciens (que l'amélioration des moyens de transports rendait progressivement plus mobiles) pour s'y produire. Les notables en profitaient pour s'y montrer et les classes moyennes instruites, qui commençaient à s'informer dans de nouvelles « revues musicales », se mirent à fréquenter assidûment ces salles de concert. La demande en concerts, orchestres symphoniques, solistes augmenta vertigineusement mais aussi la demande en « morceaux de bravoure » capables de soulever l'enthousiasme de foules à peine dégrossies sur le plan musical.

[332] Le chapitre suivant, intitulé « Jouer », abordera comme son nom l'indique la question de la façon dont les œuvres vont être jouées (activité qui doit être appréhendée en lien avec la diffusion que nous abordons dans ce chapitre)

Le concert, en obligeant les artistes (compositeurs comme interprètes) à toujours plus de virtuosité et surtout à ce que la musique soit comprise en « une fois » dans la seule durée du concert, abaissa d'une certaine manière le niveau d'exigence propre à la composition musicale telle qu'on la concevait à l'époque de Bach[333]. Elle amena également une modification de la conception même de l'œuvre : de la verticalité de l'harmonie nous allons passer progressivement à l'horizontalité du thème musical qui va devenir prédominant. Cette mainmise de la ligne mélodique par rapport au contrepoint et à l'harmonie (indépendamment du fait que l'harmonie ait pu dans le même temps gagner en sophistication) va être la marque de fabrique de la musique romantique et va se continuer finalement jusqu'à nos jours.

Il y a ici comme un double mouvement qui est le même que celui que nous allons retrouver dans le schéma lié au rock et aux musique dites de masse. Le fait de devoir gagner sa vie oblige le compositeur romantique à donner au public ce qu'il attend (virtuosité, thématique plus abordable etc.) et donc ralentit d'une certaine manière la créativité réelle des artistes de l'époque, mais en retour ces musiciens vont être stimulés par les autres compositeurs qu'ils entendent maintenant plus facilement. De même le niveau des interprètes augmente sensiblement en quelques décennies favorisé par la demande du public et le contexte concurrentiel et émulant de la scène musicale de l'époque. On rappellera également, toujours dans le cadre de ce mouvement à double sens, que les préludes d'opéra avaient, entre autres, pour fonction « sociale » de permettre au public aristocratique de s'installer dans les loges et servaient en quelque sorte de musique de fond pour ces bavardages (qui ne cessaient qu'à l'arrivée du premier air chanté). En retour, ces préludes ont pourtant permis de produire certaines des plus belles pages musicales de notre histoire…

Pour nous résumer, en passant du baroque au classique puis au romantisme, la manière de composer de la musique change : le thème prend le dessus sur le contrepoint[334], l'harmonie se libère des règles strictes qui la corsetaient et se met au service de l'expressivité et de

---

[333] Cette affirmation bien évidemment est discutable, mais elle ne contient pas de jugement de valeur de notre part. Beaucoup de puristes considèrent (probablement pour les raisons que nous évoquons dans ces lignes) que la musique s'arrête avec Bach… Nous ne partageons pas du tout cet avis, sur plan de nos goûts musicaux cette fois, car nous considèrons que la musique romantique a offert au monde quelque unes des plus belles pages de musique jamais conçues. Ceci ne doit pas nous empêcher de constater que, sur le plan de l'histoire de la musique cette fois, la musique de Bach est construite de manière infiniment plus sophistiquée que celle de Chopin, par exemple. Et c'est justement ces différences, à notre sens liées en grande partie à une évolution de la manière dont ces musiques ont été diffusées, que ce chapitre s'efforce d'analyser.

[334] On ne reviendra d'une certaine manière à cette démarche musicale plus classique (et plus construite) qu'avec Schoenberg qui renoue avec Bach (dont il était un tel admirateur qu'il voyait en lui le précurseur de la musique sérielle…)

l'émotion et, conséquence de ces points, la virtuosité des instrumentistes et l'expressivité des compositeurs s'envolent vers des sommets inégalés. Et, puisque c'est le sujet qui nous occupe ici, ce mouvement ascendant est rendu possible par l'émergence de nouveaux moyens de diffusion. Non seulement ces nouveaux moyens rendent possible une certaine forme de « libération » de la musique, mais d'une certaine manière ce sont ces moyens de diffusion qui, en retour, influencent, dans le fonds et dans la forme, les musiques qui ont été créées par les compositeurs de l'époque. Car, si l'on peut admettre, par exemple, que des pianistes extraordinaires comme Liszt ou des violonistes comme Paganini aient pu faire évoluer la lutherie par la seule force de leurs demandes musicales hors norme[335], on a plus de mal à comprendre comment quelques musiciens romantiques ont pu, par la seule force de leur volontés musicales, engager la construction de milliers de salles de concert en Europe, ou déchaîner tout à coup un tel engouement pour la musique instrumentale. C'est donc bien la modification des moyens de diffusion qui (entre autres raisons, bien entendu, puisque ici nous n'abordons pas les autres causes susceptibles d'avoir fondé la transition de la musique classique vers le modèle romantique[336]) sous-tend le grand tournant romantique pris par la musique au XIXème siècle. De ce tournant, nous ne sommes pas sortis, puisque d'une certaine manière, comme nous le verrons dans la partie réservée aux musiques de masse, les années soixante n'ont fait à notre sens que pousser encore plus loin un mode de diffusion déjà présent dans le modèle romantique (avec des caractéristiques spécifiques bien entendu, dont le support enregistré n'est pas la moindre)

b)La partition imprimée

La généralisation de la partition imprimée (en liaison d'ailleurs avec le point suivant concernant la démocratisation de la pratique musicale « familiale ») va modifier la perception que le monde du XIXème a de la musique, mais aussi cette musique elle-même. C'est la

[335] Bien que là encore il semble bien que ce soit la lutherie qui ait progressé par elle-même, contrairement à ce que l'on pense habituellement. Le rôle des musiciens et des compositeurs consiste plutôt, et nous retrouverons cette caractéristique dans sa forme la plus aboutie avec les musiciens de rock et de jazz, à trouver dans les instruments proposés des utilisations ou des extensions auxquels, précisément, les luthiers n'avaient pas pensé. Les exemples abondent, du saxophone à la trompette en passant par la guitare, les percussions, le synthétiseur etc…Voir sur ce sujet le chapitre suivant.

[336] Mais ces raisons ont été suffisamment évoquées et documentées par ailleurs (les Lumières, la révolution bourgeoise, l'émergence du sujet, ainsi que toutes les raisons économiques liées au développement du capitalisme etc.) pour qu'elles soient considérées comme acquises. Nous rappelons que nous ne m'intéressons ici qu'aux moyens de diffusion de la musique et à leur influence, sur le plan du fonds et de la forme, dans la création des musiques qu'ils contribuent à diffuser.

partition qui va faire la « fortune » des grands compositeurs de l'époque romantique[337]. Mais elle va aussi permettre de faire connaître une musique plus complexe, des harmonies plus sophistiquées, quelques fois plus difficiles à aborder lors d'une seule écoute de concert. La musique romantique va donc être prise, comme nous l'évoquions dans le paragraphe précédent, dans un double mouvement contradictoire (qui n'a pas cessé depuis) de simplification lié aux performances de concert et de sophistication harmonique et thématique rendue possible par l'écrit de la partition qui permet de « travailler » et de « comprendre » une œuvre en profondeur[338] en pouvant la lire. La partition passe du stade de *moyen* commode permettant au compositeur de communiquer aux musiciens les consignes nécessaires pour que sa musique soit jouée ici et maintenant (stade qu'elle n'abandonne d'ailleurs pas, puisque c'est toujours actuellement une de ses fonctions essentielles) à celui de *mode de diffusion* international qui va permettre de faire connaître la musique aux quatre coins du monde sans que le compositeur ait à se déplacer. Sur ce point elle préfigure, en liaison avec le développement parallèle de la pratique instrumentale, l'émergence de support enregistré et initie, bien plus tôt que ce qu'on l'on pense généralement, la transformation de la musique en un art de masse.

Ce mode de diffusion de la musique reste lié de manière déterminante à l'émergence d'une nouvelle catégorie d'acteurs du monde musical : les éditeurs de musique. Ces derniers vont faire beaucoup pour la diffusion planétaire des œuvres musicales modernes en assurant des concerts de la même œuvre dans plusieurs lieux en même temps et donc en se libérant des contraintes géographiques (ce que le modèle classique ne permettait pas) et en faisant imprimer mécaniquement des centaines de milliers de partitions qui envahissent les foyers ou feront le bonheur des chanteurs et vendeurs de rue qui vendront et chanteront les partitions des chansons populaires à la mode (préfigurant là aussi la révolution du disque, qui on le voit, aura été finalement bien annoncée)

Pour résumer ce paragraphe nous dirons que le rôle de la partition met en lumière une nouvelle fois le double mouvement contraignant (auquel les compositeurs romantiques vont s'astreindre de manière incroyablement brillante et créative) de sophistication de l'harmonie et de la ligne mélodique liée à un contexte où la nouveauté et la personnalité du compositeur deviennent des valeurs essentielles (et peu connues par le monde musical précédent) ainsi que, de l'autre part, la simplification des règles musicales (et des « interdits ») liée à un emprise de

[337] Mais c'est le disque qui en assurera l' « universalité » (Beethoven)

[338] On peut évoquer ici les transcriptions pour piano des grandes œuvres symphoniques de l'époque, transcriptions qui ont permis à la fois de faire connaître plus rapidement ces œuvres à travers le monde, mais aussi de mieux en comprendre , expliciter, et enseigner les différentes subtilités.

plus en plus forte de la mélodie et du pathos par rapport aux critères et formes classiques de la composition (canon, fugues à plusieurs voix, contrepoint inversé etc…). Le tout sur un mouvement de déprofessionnalisation[339] et d'élargissement populaire de la zone d'audience des musiques de l'époque.

Ce double mouvement pourra peut-être paraître un peu énigmatique dans la mise en opposition qu'il instaure. Il faut, pour bien le comprendre, essayer de pointer le glissement qui s'instaure entre la musique baroque d'une part, la plupart du temps régie entre et par des professionnels[340], et qui s'adresse à des auditeurs souvent très éduqués et quelque fois musiciens eux-mêmes, et la musique romantique qui s'adresse à un public moins professionnel et plus hétéroclite (la musique classique dont la période d'existence s'étend sur quelque dizaines d'année à peine, assumant ici le rôle de point de passage entre ces deux mondes musicaux distincts) C'est ainsi que l'on peut affirmer qu'au milieu du siècle romantique la musique baroque n'est plus comprise ni prisée[341] (dans le public des salles de concert, rares sont désormais les personnes qui savent comprendre, et apprécier, une fugue à quatre voix en en suivant toutes les voix, ou un contrepoint inversé comme Bach en raffolait etc.) ce qui n'empêche pas, et ce point est important, que la « modernisation de l'écoute » se met en route, à savoir celle qui va permettre plusieurs décennies plus tard d'écouter sans broncher un chorus paroxystique de guitare hendrixienne… Le public apprend à écouter des nouvelles sonorités, il apprend aussi à accueillir de nouvelles harmonies plus grinçantes que les précédentes, sans pour autant « apprendre la musique » condition qui était nécessaire à l'appréciation complète des auteurs baroques et, d'une façon déjà moins certaine, classiques. Il n'y a donc pas de contradiction à dire à la fois que le sens de l'harmonie classique se perd (elle demandait une connaissance musicale réelle et quasi professionnelle pour être appréciée) et que l'harmonie romantique se sophistique en devenant plus difficile (mais point n'est besoin d'une

---

[339] Là encore nous ne souhaitons pas émettre un jugement de valeur, mais simplement pointer le fait que la démocratisation du public musical, liée aux différentes raisons que nous avons évoquées, n'a pas été sans conséquences sur la manière de composer des musiciens de l'époque. D'autre part nous restons persuadé que la déprofessionnalisation (au sens de sortir du petit monde étriqué du monde des « savants ») a toujours eu comme corollaire une immense évolution de la créativité musicale. Je développerai dans le passage réservé au rock cette idée à mon sens importante.

[340] Ce qui ne rimait pas toujours avec perspicacité musicale. On se souvient du Docteur Platz, qui au moment d'embaucher Bach, dont il ne voulait pas pour un poste de Kapell Meister, écrit dans sa correspondance cette phrase désormais passée à la postérité : « *Pour des raisons importantes, la situation est délicate et puisque l'on ne peut avoir les meilleurs, il faut donc prendre les médiocres »* Et Bach est choisi pour le poste le 22 avril 1723.

[341] Il faut se souvenir que c'est Mendelssohn qui va « retrouver » Bach dont plus personne n'avait plus entendu parler depuis un siècle …On notera aussi qu'à l'époque, et contrairement à ce qui se passe de nos jours, le public raffolait d'œuvres modernes et les organisateurs peinaient pour faire entendre les grands compositeurs baroques ou classiques. On se battait littéralement pour assister à un concert de Liszt ou de Chopin (nous ne sommes pas certains qu'une telle frénésie soit toujours de mise pour les concerts de l'Ircam… !)

connaissance « professionnelle » de la musique pour apprécier certaines harmonies sombres ou complexes de Liszt par exemple).

c) L'enseignement et la démocratisation de la pratique musicale

La démocratisation de la pratique musicale repose essentiellement sur la création de conservatoires et d'écoles de musique qui vont fleurir tout au long du XIXème siècle, dans un mouvement dont nous ressentons encore de nos jours l'existence. Là où l'enseignement de la musique et sa diffusion, de la renaissance à l'époque baroque, se concentraient principalement dans les églises puis dans les *maîtrises* chorales (toujours liées au monde religieux et surtout qu'à la musique chorale), l'époque romantique puis moderne vont initier une démocratisation galopante de la pratique instrumentale (pratique que l'enseignement religieux avait totalement mis de côté et qui se transmettait par l'intermédiaire de « maîtres de musique » au moins jusqu'à l'époque baroque).

En France il faudra attendre la révolution pour que la Convention crée le premier Conservatoire[342] de Musique (ancêtre du fameux Conservatoire Nationale Supérieur de Musique de Paris) bientôt suivi par de nombreux autres conservatoires puis écoles de musique dans la France entière. On notera par exemple que l'essentiel des écoles de musique régionales sont créées dans la première moitié du XIXème siècle en France.[343] La conséquence directe pour le sujet de ce chapitre est que la diffusion de la musique en sortira grandement facilitée, à la fois par l'augmentation du nombre d'instrumentistes professionnels (et par le progrès de leur niveau technique) mais aussi à travers l'émergence de nombreux musiciens amateurs qui vont contribuer, en jouant les œuvres nouvelles dans le cercle intime de leurs familles ou de leurs amis, à les faire connaître.

Le dernier paramètre qui va assurer la démocratisation de l'enseignement et de la pratique musicale au cours du XIXème siècle est ce qu'on appelle le « *mouvement orphéonique* » qui va voir apparaître une multitude d'entités musicales (fanfares, harmonies ou harmonies chorales) qui ont pour but de permettre à tous, particulièrement à un public lié à la classe ouvrière, d'apprendre la musique et l'usage d'un instrument (partant de presque rien quelques décennies plus tôt, on compte 2000 chorales et 8000 fanfares et harmonies en 1908).

---

[342] Pour l'intérêt du détail, il est important de savoir (ce que nous ne savions pas avant d'entreprendre ce travail) que « Conservatoire » n'a rien à voir avec l'idée de « conserver » quoique ce soit. Ce nom provient de l'italien *conservatorio* qui veut dire hospice dans cette langue et qui désignait à l'époque les écoles annexées à des hôpitaux ou des orphelinats dans lesquelles on apprenait la musique aux pauvres ou aux orphelins.

[343] Source : « *De 800 à nos jours. Brève histoire de l'enseignement musical* » Cité de la Musique (fichier Internet)

Ces diverses écoles et autres petits orchestres locaux vont contribuer grandement à diffuser et à faire connaître la musique, qu'elle soit populaire ou même savante, mais aussi à agrandir et relever le niveau des musiciens professionnels qui, de ce fait, ne se recruteront plus seulement dans la bourgeoisie instruite mais dans toutes les couches de la population, y compris les plus populaires. Le mouvement orphéonique peut, sous cet angle, être considéré comme un précurseur des grands mouvements de démocratisation de l'apprentissage des instruments musicaux qui va débuter au cours de la deuxième décennie du siècle dernier et qui va rapidement aboutir à l'explosion de la production musicale dans le monde (pas forcément en termes de qualité, mais au moins en termes de quantité…)

Cependant un autre élément va accentuer de manière importante l'intensité de la diffusion de la musique romantique en particulier. Il s'agit de la fabrication industrielle de pianos qui, rendant ces instruments moins onéreux, va permettre à cette musique de faire son entrée dans les foyers de la bourgeoisie instruite. Au début du dix-neuvième siècle toutes les bonnes familles ont leur piano (et jouent les nouvelles œuvres qui sont déchiffrées par toute la famille sur des partitions musicales imprimées). Ceci comme on s'en doute n'est pas sans conséquence sur les musiciens de cette époque. Comme par magie surgissent des virtuoses du clavier tous plus éblouissants les uns que les autres, et la bourgeoisie éclairée se presse dans les salles de concert pour les voir jouer (on raconte que les concerts de Liszt déchaînaient des passions fulgurantes parmi le public au même titre que certains grands groupes rock de nos jours…)

De même, assez logiquement, apparaît toute une littérature pour piano destinée à ce public de musiciens amateurs, et dont les valses ou les nocturnes de Chopin sont les plus belles réalisations (mais la plupart de ces œuvres d'auteurs secondaires n'ont pas passé la barre du temps). Cet exemple illustre assez bien, à notre sens, l'hypothèse que nous essayons de démontrer : à savoir le rôle actif des moyens de diffusion sur la créativité musicale. En effet il semble assez clair que ce ne sont pas les valses de Chopin qui ont rendu nécessaires les pianos d'appartement bourgeois mais les pianos d'appartement qui ont conditionné l'émergence des valses de Chopin. Une telle musique (en dehors de toute notion d'histoire de la musique et, encore moins, de jugement de valeur) aurait été proprement impossible à l'époque de Bach, non seulement pour des questions musicales intrinsèques, mais surtout pour des raisons liées à la perception, au rôle et au mode de diffusion et de réception spécifiques de la musique à l'époque romantique. Le compositeur baroque écrit pour remplir avec professionnalisme la fonction pour laquelle il est payé, le compositeur romantique écrit pour être connu et utilise pour cela tous les

modes disponibles pour remplir cette tâche : un recueil de valses joué par des jeunes filles de bonne famille n'était probablement pas le plus mauvais calcul… !

Pour terminer sur le thème du piano, on notera l'invention et la diffusion du piano mécanique qui va faire beaucoup pour la diffusion des musiques occidentales dans le monde. Ce mode de diffusion, né dans la deuxième moitié du XIXème siècle nous permet de disposer aujourd'hui d'enregistrements de Debussy ou Rachmaninov nous montrant la manière dont ces maîtres jouaient. Mais, quoique intéressant sur le strict plan de l'histoire de la musique et de sa diffusion, cet instrument n'a pas eu de rôle important en retour sur la nature de la musique qu'il diffusait (à part Stravinsky et quelques compositeurs du début du XXème qui ont écrit pour lui, la littérature spécifique pour piano mécanique semble en définitive extrêmement pauvre).

L'ère de la musique enregistrée

Notre analyse portera essentiellement sur la musique rock telle qu'elle est apparue dans les années soixante/soixante-dix. La raison qui sous-tend un tel choix est liée au fait que ces deux décennies ont vu l'émergence d'un véritable paradigme musical sur lequel nous vivons encore actuellement, et que la diffusion Internet (que nous aborderons en fin de parcours) n'a pas aujourd'hui encore essentiellement modifié. Par « nouveau paradigme musical » nous entendons de nouvelles propositions musicales, certes, mais aussi l'émergence d'un nouveau mode de diffusion ainsi que l'implication de ce nouveau mode de diffusion dans la détermination et l'identité même de l'œuvre musicale rock. C'est à cette époque en effet que le support enregistré (qui existait depuis longtemps, bien entendu[344]) devient l'œuvre elle-même, la partition et les concerts publics devenant des éléments accessoires, l'une servant à garantir les droits, les autres à assurer la promotion des titres enregistrés.

Un mode de diffusion spécifique : des disques et des électrophones…

Approfondir ce troisième type de diffusion musicale, nous oblige à affiner encore un peu plus notre critique du modèle instituant un ordonnancement raisonnable et convenu entre l'œuvre, sa diffusion, et sa réception par un public. On se rend compte en effet que lorsqu'on évoque ce chaînage, qui a pour lui un fort caractère d'évidence, on passe à côté, ici encore, du rôle fondamentalement plus riche qu'il n'y paraît de ce mode spécifique de diffusion[345]. Nous allons constater en effet que, non seulement les musiciens rock vont contourner les contraintes que leur impose les qualités au départ limitées des supports de l'époque, mais que ces supports vont en retour dynamiser la créativité musicale d'une façon qui n'a jamais été, à notre sens, aussi forte que durant ces quelques années. On constatera qu'il existe un effet *feedback* (pour employer un terme très courant dans le monde de la musique et qui évoque le fait que le même

[344] Ces questions sont développées dans le chapitre sur l'enregistrement sonore plus avant dans cette thèse. Nous y renvoyons notre lecteur, en particulier en ce qui concerne la définition du « paradigme musical».

[345] En réalité ce genre de modélisation passe à côté aussi de la réception par un public, tout autant, finalement, que de l'œuvre musicale elle-même, le tout étant empaqueté dans un schéma satisfaisant sur la plan rationnel, mais peu conforme à la réalité du monde musical.

signal musical est à nouveau réintroduit et retraité dans la chaîne sonore) très important du disque et de l'électrophone dans le processus d'apprentissage et d'éducation musicale des jeunes apprentis musiciens pop et rock, de même que les musiciens de jazz. Nous verrons également comment le support enregistré fut en réalité réintroduit dans la créativité musicale d'origine pour former une boucle artistique extrêmement vivante sur le plan artistique.

a)Le rôle méconnu de l' « électrophone »…

Ne se contentant pas simplement d'écouter la musique par le biais des disques enregistrés, les jeunes des années soixante (qui pour beaucoup découvrent à ce moment leur passion pour le musique et fonder des milliers de groupes musicaux à travers le monde) vont utiliser ces disques pour un autre usage extrêmement original et éducatif, inaugurant un modèle qui dure toujours actuellement. Comme le montre fort bien le sociologue François Ribac[346] (auquel beaucoup des réflexions de cette section sont empruntées) l'apparition de l'électrophone et plus particulièrement du « *Dansette* » et du « *Teppaz* » va être déterminante dans l'explosion de la créativité pop et rock à cette époque. Remplaçant du gramophone de leurs parents, encombrant et intransportable, le Teppaz permet aux adolescents d'écouter de la musique seuls dans leur chambre, puis pour certains d'entre eux d'apprendre un instrument en jouant « sur » les chansons qu'ils aiment. Mettant en boucle les 45t sur leur électrophone, ils répètent inlassablement les mêmes traits musicaux initiant par là-même une manière très particulière d'apprendre la musique, tout-à-fait caractéristique du modèle musical pop-rock[347]. La chambre de l'adolescent munie de son électrophone des années soixante représente l'équivalent du conservatoire pour les musiciens classiques de l'époque : on y prend connaissance d'une musique, on y travaille son instrument, on parvient à sophistiquer son oreille musicale en repiquant les chorus des musiciens solistes ou les harmonies des chansons. Il est bien connu que la plus grande majorité des guitaristes de rock ont appris la musique de cette manière, car c'est ainsi que s'apprend le rock[348]. Ce qui va nous intéresser ici, c'est de

---

[346] François Ribac : « *Les instructeurs non-humains* » (première partie de « *La circulation et l'usage des supports enregistrés dans les musique populaires en Ile de France* » recherche non publiée à ce jour et menée pour le compte du Ministère de la Culture, disponible sur Internet sous cette appellation)

[347] On trouve quelques signes avant-coureurs dans l'apprentissage du jazz, sur disque certes, mais aussi d'une façon plus typique en imitant le style des pianos mécaniques. Fat's Waller par exemple raconte qu'il avait appris à jouer sur un piano mécanique, dont il ignorait à l'époque que le rouleau avait été joué par deux pianistes « à quatre mains ». C'est en mettant les doigts là où les touches s'enfonçaient, et dans l'ignorance du fait que quatre mains avaient nécessaires pour créer cette musique, qu'il a fini par aboutir à cette technique digitale incroyablement sophistiquée (et originale) qui a fait son succès et sa marque de fabrique.

[348] Voir H.Stith Bennet "*On becoming a rock musician*" University of Massachussets Press 1980.

constater de manière indéniable à quel point le support enregistré est essentiel à l'émergence du rock. On peut affirmer sans trop de risques que le rock est congénitalement inséparable du support enregistré et de son mode de diffusion : « pas de disque (et son corolaire l'électrophone !) pas de rock »[349]…

b)La transmission d'informations par le biais d'un support enregistré

Quand on commence à s'intéresser à la question des informations que transmet un simple 45t, force est de constater à quel point le résultat excède ce à quoi l'on pense dans un premier temps : restituer plus ou moins fidèlement l'enregistrement d'un morceau de musique réalisé par un musicien ou un groupe. En réalité la fréquentation répétitive qu'autorise le passage sans relâche du même disque sur une platine permet au jeune musicien d'affiner ses connaissances musicales et d'intégrer au fur et à mesure des informations de plus en plus subtiles sur telle ou telle musique. On notera à quel point cette copie à la note près, mais aussi au « son » près, des musiques enregistrées, au lieu de produire des musiciens sans originalité a au contraire fait exploser leur créativité musicale car elle a permis de pouvoir « entrer » dans la musique sans « professeur » autre que l'original. « Entrer » dans la musique, c'est à dire se rendre directement au cœur de celle-ci comme le ferait un peintre qui s'exerce en copiant sans relâche un tableau dans un musée, et non de manière analytique comme cela est d'usage dans les écoles de musique. De fait, une fois acquises toutes les informations musicales qui permettent d'imiter à la perfection un style ou une manière d'improviser, la plupart de ces jeunes musiciens se sont tournés vers une recherche musicale personnelle, seul ou groupe[350]. C'est ce que nous évoquions sous le nom d'*effet feedback* au commencement de ce paragraphe : la remontée qui se fait, toujours sur le même mode qui est celui imposé par le mode de diffusion, vers une strate plus créative qui engage les jeunes musiciens vers de nouvelles évolutions du monde musical rock ou jazz, le tout dans un cercle vertueux (qu'on espère) infini.

---

[349] Cette affirmation doit être distinguée d'une autre, qui lui ressemble, tout en étant très différente : « *Pas d'enregistrement, pas de rock* » (ce thème sera traité en profondeur dans le chapitre « Enregistrer »)

[350] Il est instructif sur ce point de se reporter au documentaire intitulé « Paul McCartney à Abbey Road » et diffusé en 2006 par Arte. McCartney rappelle que c'est l'exécution d'un morceau d'Eddie Cochran (qu'il connaissait parfaitement) qui lui a permis d'être immédiatement engagé dans le groupe par John Lennon (pour illustrer ses dires, il en fait une magnifique et émouvante interprétation au pied levé) Il semble que cette interview reflète parfaitement le rôle constitutif et créatif qu'a joué le disque à cette époque (et que jouent dorénavant les enregistrements MP3)

Quelques mots maintenant sur la « *recording consciousness* ». Ce concept, mis au point par H.Stith Bennet dans l'ouvrage cité « *On becoming a rock musician* » désigne l'ensemble des informations (toujours dans le flot des informations transmises par le support enregistré) qui concernent justement l'enregistrement lui-même. Chaque musicien qui travaille à partir de disques « incorpore » (et le mot n'est pas trop fort) la manière dont le disque a été fait, les *re-recordings*, le type de mixage, l'utilisation des effets spéciaux etc. Tout cela dans la mesure où lui-même va utiliser ces techniques (on notera que là aussi ce phénomène s'est non seulement conservé mais étendu à travers la pratique du home studio que tout musicien rock ou presque possède chez lui) pour sa propre créativité musicale. On notera aussi, d'une manière plus générale, qu'un élément spécifique du moyen de diffusion visé -et qu'on pourrait appeler la « logique du *recording* »- élément qui touche à la fois l'enregistrement en tant que support enregistré mais aussi le fait que l'œuvre musicale réalisée en studio soit elle-même un enregistrement, va se diffuser au fur et à mesure dans le monde musical, puis plus globalement dans le public au fur et à mesure que le rock va acquérir la dimension planétaire qu'on lui connaît[351].

Nous voyons donc maintenant clairement comment, avec la diffusion du disque rock, nous avons quitté définitivement le schéma convenu dans lequel le mode de diffusion de la musique est réduit à un rôle passif de transmetteur neutre (œuvre vers son public par le biais de la diffusion mécanique de l'œuvre) qu'il n'est en réalité, comme on l'a vu plus haut, absolument pas. En dehors d'une telle nouvelle approche, il paraît en effet bien malaisé de rendre compte de l'énorme explosion de créativité musicale qu'ont représentées les années soixante et soixante-dix dans le domaine de la musique pop-rock (sans compter que ces avancées, qu'elle se situent sur le plan de l'harmonie, du rythme, des mélodies, du son, de la lutherie, ont transcendé la musique rock pour irriguer le jazz, et une bonne partie des recherches de musique contemporaine) On peut donc dire que l'enregistrement a fonctionné comme *un immense accélérateur de création musicale à travers le monde*. Comme nous allons le voir dans les lignes suivantes d'autres caractéristiques du support enregistré, qui auraient pu être perçues comme limitatives par les musiciens, ont été rapidement retournées à leur profit.

[351] Le baladeur MP3 ou les captations sur Internet en podcast illustrent cette tendance à l'ustentialisation quotidienne de l'enregistrement, le tout porté par une vague de musicalisation progressive et irrésistible de toutes les strates de notre monde moderne.

La durée de la diffusion : Le 33t (et le CD), une figure musicale en temps imposé

La contrainte exercée par les capacités techniques des supports vinyles, loin de limiter la créativité des musiciens, semble l'avoir exacerbée. Ces musiques ont épousé l'évolution de la capacité d'enregistrement des supports : 45t avec deux titres par face (durée de 2 à 3 minutes maximum) puis le 33 T (LP) qui allait apporter une plus grande capacité de stockage et permettre le développement d'œuvres plus longues et plus structurées (Sergent Pepper's, Tommy des Who mais aussi Umma Gumma de Pink Floyd qui inaugurent les « albums concepts »). Le 45t a obligé les créateurs musicaux à une forme de sobriété extrêmement salutaire dans l'expression et dont beaucoup de compositeurs de musique dite « contemporaine » feraient bien de s'inspirer (on retrouve d'ailleurs cette sobriété dans toute l'histoire postérieure du rock). James Brown avait paraît-il coutume d'affirmer à ce sujet: « *Il faut se limiter à une idée musicale par chanson, s'il vous en vient une autre en cours de route, gardez là pour le titre suivant… !* »

Le jazz montre lui aussi beaucoup d'exemples d'adaptation créatrice : en quelques années les œuvres jazz sont passées de moins de quatre minutes (durée maximum du 78t) à un maximum de vingt minutes (durée complète d'une face de 33t). Cet élargissement de la durée des œuvres a eu des conséquences proprement compositionnelles très profondes, il suffit de comparer les œuvres d'un musicien comme Miles Davis entre les années cinquante et les années 70 et ses plages complètes d'improvisations délirantes, pour s'en convaincre.

On peut toutefois arguer en sens inverse que ce sont les musiciens qui ont peut-être, par leur demande, rendu possible l'extension de la durée d'enregistrement des supports. Et qu'à ce moment notre thèse ne tient pas car elle tente, au contraire, de poser le rapport créativité musicale/mode de diffusion dans un sens opposé. En réalité imaginer que les musiciens pourraient avoir un effet sur le cours des développements technologiques liés à la musique et au son serait leur attribuer un pouvoir qu'ils n'ont pas. Non pas que ce pouvoir leur manquerait, mais simplement parce que composer (et dans notre langage « penser-en-musique ») n'est pas agir sur le réel ni le transformer, mais amener au jour de nouveaux dispositifs sonores qui prennent en compte le réel en l'intégrant dans leurs jeux mais ne le modifie pas. C'est donc se tromper sur le mode de pensée qui habite les musiciens dans le cadre de l'exercice de leur métier que d'affirmer que cette dernière pourrait être planificatrice, technique, constructrice ou bien

abstraite, « penser-en-musique » est une forme de pensée « adaptative » et c'est justement là que réside son génie.[352]

Si, pour évoquer quelques instants un autre genre artistique, nous prenions l'exemple du rôle de la peinture en tube dans l'émergence de la peinture impressionniste, on pourrait de la même manière se demander qui de l'invention technologique ou de la modernité picturale (du tube ou du peintre, en somme…) est la cause de l'autre[353]. La différence avec le problème musical qui nous occupe tient toutefois à ce que le tube de peinture ne constitue pas en lui-même un « mode de diffusion » de la peinture mais un moyen de production au service du peintre. Or, le disque ou le CD ont, eux, cette double caractéristique spécifique d'être à la fois un moyen de production *et* un mode de diffusion de la musique rock. Pouvoir jouer sur la durée possible d'un enregistrement c'est donc entrer de plein pied dans le monde musical, au même titre que modifier le son d'un instrument ou en augmenter la tessiture. Le disque est un « instrument créateur » qui entre fondamentalement dans l'acte compositionnel propre à la création musicale, puisque ces musiques n'existent pas en dehors de lui. Tous les supports enregistrés n'ont pas produit les mêmes effets que le 45t, le 33t ou le CD : on pourrait par exemple chercher pendant longtemps un style de musique associé de manière spécifique à la K7 audio ou même au DVD, il n'y en a, à notre connaissance, aucune.

Ainsi nous dirons que les musiciens n'ont pas, par leur démarche produit l'apparition du 33t puis du CD (que tout le monde appelait de ses vœux pour des questions de progrès sonores puis de facilité d'écoute) mais ont su artistiquement appréhender cet espace qui leur était offert[354]. On retrouve une nouvelle fois la capacité des musiciens (particulièrement des musiciens liés à la musique populaire, sans doute parce qu'ils sont moins écrasés par la tradition et du coup moins limités dans l'expansion de leur créativité) à s'adapter à un nouveau contexte ou à des nouvelles inventions technologiques qui modifient le monde musical dans lequel ils évoluent.

---

[352] Voir la troisième section de cette thèse pour l'explicitation de ce point de vue qui pourra sans doute laisser notre lecteur perplexe en l'état du développement de notre travail de recherche…

[353] Cet exemple (un de nos favoris…) est repris de manière plus explicite dans le chapitre « Enregistrer ».

[354] Dire le contraire reviendrait à affirmer que les musiques de moins de quatre minutes auraient moins de valeur que celles de vingt, alors que quatre minutes suffisent à s'exprimer musicalement tout à fait correctement. Il faut se souvenir pour s'en convaincre des nombreux titres de 45t des années soixante dont certains figurent parmi les plus belles œuvres musicales jamais composées.

La qualité de la diffusion

On notera également que la qualité de la diffusion de la musique enregistrée est un élément important lui aussi car il a obligé les musiciens à travailler leur composition et leurs mixages d'une manière spécifique pour contrer cette limitation sonore : en évitant les contrastes sonores trop marqués par exemple (qui sont écrasés par un système de diffusion trop rustre) ou les sons trop aigus ou trop graves, ce qui a des conséquences musicales dans toutes les productions de cette époque. On notera que ces musiciens sont arrivés à faire une musique excellente en limitant considérablement et le spectre de la matière sonore employée et la durée de leurs pièces musicales (très limitée dans les premières années)

De même le son saturé des guitares rock, par le fait qu'il contient assez peu de fréquences extrêmes comme le très grave ou très aigu, convient parfaitement à la bande passante d'un système de diffusion audio même assez moyen. On constate donc une nouvelle fois une parfaite adaptation de la création musicale aux formes de diffusion musicales disponibles en un temps donné. La créativité musicale s'est entièrement approprié le spectre sonore « pauvre » des supports et des électrophones de l'époque. On notera que les musiciens n'ont en pas fait pour autant de la musique de mauvaise qualité, ou de qualité équivalente au spectre sonore disponible (!) mais ont su au contraire utiliser habilement les défauts du support pour sublimer leur créativité.

Le double caractère de l'enregistrement : support et procédé

Pour terminer ce survol du mode de diffusion rock et de l'implication profonde de ce mode dans la créativité musicale, il nous reste à aborder la question de l'enregistrement en se penchant cette fois non plus sur l'enregistrement comme support, mais comme procédé. En effet il n'aura échappé à personne que lorsqu'on parle d'enregistrement on désigne autant le support enregistré que la possibilité technologique de fixer des sons sur différents types de supports. Cette ambiguïté illustre à elle seule comment, avec la musique rock, parvient en pleine lumière le double caractère de tous les modes de diffusion de la musique en général : diffuser mais aussi contribuer à la création.

On rappellera toutefois que la partition, comme on l'a vu plus haut, n'échappe pas à cette dualité constitutive : elle sert à diffuser la musique mais devient aussi le lieu (sacralisé de nos jours) où la création musicale advient. Le disque, lui, concoure d'une part à diffuser de la

musique mais, posé sur l'électrophone de l'adolescent de Liverpool pendant les années soixante, il induit l'émergence de la plus grande révolution musicale de tous les temps. Le magnétophone sert à écouter les titres qu'on a sélectionné (le baladeur MP3 a simplement repris sans rien changer la fonctionnalité du magnétophone et du baladeur CD) mais sert aussi, de manière essentielle, à produire la musique qui l'on va retrouver sur les supports enregistrés etc[355]…

La musique qui illustre le mieux sans doute ce dernier point est le Hip Hop. Nous ne pouvons terminer ce chapitre sur le rôle moteur des moyens de diffusion sans évoquer même rapidement cette musique et l'utilisation systématique et « détournée » qui y est faite à la fois :

-des moyens d'amplification (les « *ghetto blasters* », ces énormes baladeurs audio que les rappeurs transportent avec eux dans les rues pour chanter ou danser) et qui sont autant des diffuseurs sonores que des instruments de création quand on leur adjoint un micro pour chanter, rapper ou slammer…

-des séquences enregistrées (samples) réutilisées afin de les faire fonctionner dans d'autres contextes rythmiques créant un jeu infini autour de l'enregistrement.

Tous ces éléments illustrent, à notre sens, le rôle indiscutable qu'ont joué tous les moyens de diffusion dans l'histoire de la musique occidentale. Voyons maintenant, avant de conclure, ce qu'il en est d'un moyen de diffusion en train de se développer sous nos yeux : Internet.

La musique diffusée sur Internet : vers la dématérialisation totale

Avec la généralisation de la diffusion de la musique par Internet depuis le milieu des années 2000, c'est le dernier bastion de la matérialité qui se trouve enfoncé. En effet le mouvement de dématérialisation de la musique qui avait été initié par la numérisation du son, mais non terminée car il manquait encore un support qui s'y adapte –le CD étant encore un support matériel de la génération précédente- va trouver enfin son aboutissement avec la diffusion dématérialisée des œuvres musicales qu'offre la technologie Internet. Mais au-delà même de ce mode de diffusion, c'est l'intégralité du mode d'écoute des œuvres musicales qui semble inexorablement changer.

[355] Cet aspect déterminant de l'enregistrement est repris de manière approfondie, comme nous l'avons déjà dit, dans un chapitre entier à l'enregistrement : « enregistrer ».

Pourtant si Internet est bien l'immense *révolution* que l'on annonce dans le domaine de la communication, des réseaux sociaux et des transferts de savoir, il reste pour l'instant, à notre sens du moins, une simple *évolution* dans le domaine de la musique, la principale révolution de ce XXIème siècle restant encore et toujours celle, pourtant apparue au siècle dernier, de l'enregistrement sonore (et sa « révolution dans la révolution » qu'est le passage de l'analogique au numérique dans les années 80). La question principale qu'il faut alors se poser, qui fonde notre affirmation un peu péremptoire et à contre-courant de l'« internetisme » ambiant, serait la suivante : la diffusion par Internet va-t-elle faire évoluer la musique vers d'autres formes artistiques ? Les pages qui précédent pourraient laisser penser que oui : en effet si Internet constitue réellement un nouveau mode de diffusion spécifique, il devrait donc, si notre démonstration précédente est juste, avoir des conséquences directes sur la créativité musicale des œuvres (et des compositeurs) qu'il diffuse.

Pourtant, à notre sens du moins, il n'en est pour l'instant rien ou si peu… De la même manière que la durée maximale d'une heure offerte par le CD n'a débouché que très rarement sur des œuvres musicales pop rock ou jazz d'une telle durée (au sens d'un album « concept » comme Tommy ou Umma Gumma) la liberté totale offerte par Internet n'a pour l'instant pas eu d'effets artistiques immédiats, sinon négatifs, en rendant obsolète l'idée même d'« album » avec toute la cohérence artistique que cette entité impliquait. De même on constatera, mais cela est probablement dû à l'aspect pionnier de ces travaux et à la relative jeunesse de ce nouveau mode de diffusion, que les quelques expériences tentées par des musiciens novateurs comme Peter Gabriel par exemple sont restées pour la plupart lettre morte[356].

Nous avons pu voir dans les pages précédentes que la partition écrite a produit sa « révolution » musicale et l'enregistrement la sienne. Internet cependant tarde à exercer un effet durable sur la composition musicale (à notre connaissance du moins). Les centaines d'articles dithyrambiques parus dans le courant des années 2000 ont laissé place à une relative indifférence. Les quelques explorations qui se font encore de nos jours sur le sujet mélangent souvent (quelquefois involontairement) Internet et Informatique[357], ce qui, on en conviendra, n'a pas grand-chose à voir. Du coup, nous serions tentés de penser, mais seul l'avenir permettra

[356] Peter Gabriel avait pour un de ses derniers albums organisé la possibilité que le public puisse remixer les titres contenus dans ce disque. Pour cela, il avait introduit dans la version Internet du disque une véritable petite table de mixage qui permettait de reprendre à sa guise le mixage des morceaux, pour en faire une version personnelle. Il s'avère, en fin de compte, que cette idée au demeurant intéressante, a très peu été utilisée sur ce disque même et que surtout, signe de son inefficacité, elle a été peu (voire pas) copiée.

[357] L'apparition puis l'évolution des logiciels informatiques dédiés à la composition musicale et à l'enregistrement ont, en effet, eu des conséquences extrêmement importantes et directes sur le développement de la création musicale moderne.

d'en être certain, qu'Internet appliqué au domaine musical restera une révolution de deuxième ordre sur le plan créatif, l'enregistrement ayant déjà raflé et pour longtemps la mise. L'enregistrement a été la véritable révolution de la musique (ce que certains auteurs appellent le « *second paradigme technologique* », le premier étant l'écriture musicale)[358], suivi il y a maintenant trois décennies par le passage de l'analogique au numérique dans le domaine du traitement du son (ce dernier pouvant être considéré lui-même comme une sorte de « seconde révolution » de l'enregistrement). Internet, tout en révolutionnant tous les modes de diffusion du savoir et les rapports sociaux, n'a donc fait, sur le plan strict de la musique, que poursuivre une évolution technologique commencée bien avant lui. En effet si Internet peut actuellement diffuser de manière dématérialisée de la musique c'est principalement parce que cette dématérialisation de la musique était déjà en place avant son arrivée. En d'autres mots s'il est clair que la musique est désormais majoritairement transmise par Internet, il n'en reste pas moins que les fichiers propres à la musique en question sont toujours stockés sur un support physique (qui, jusqu'à plus ample informé, reste toujours le bon vieux « disque dur » - celui de notre ordinateur ou ceux, gigantesques, des sites de musique en ligne).

Cependant, quelques frémissements commencent à se faire jour ici ou là. Ainsi le rôle de YouTube ou Facebook (et autres réseaux sociaux) dans la mise en ligne de performances musicales quelquefois très sommaires mais qui font immédiatement le *buzz,* est immense. Un bon exemple (actuel, mais d'autres passés ou à venir feraient tout aussi bien l'affaire) est celui du titre « *One Pound Fsish* » dont l'origine assez anecdotique montre bien le fonctionnement de ces nouveaux modes de diffusion vis-à-vis de la création musicale. Mohammed Shahid Nazir, modeste vendeur de poisson sur le marché d'Upton Park à Londres, attirait sa clientèle (féminine) par une chanson de sa composition à la mélodie simple mais bien construite, et à la pulsation rythmique « entraînante ». Quelque amis filmèrent sa performance devant son étal de poissonnier et la mirent sur Youtube. En quelques semaines des millions de personnes de personnes ont regardé cette vidéo (on approche désormais le milliard !) et une « reprise *dance* » de la chanson (avec le même chanteur qui accède du coup au rang de « star ») a été produite immédiatement, reprise qui, elle aussi, est en train de déboucher sur un immense succès populaire. Mais si nous analysons bien cet évènement, en tachant de l'extraire de la problématique de « mode instantanée » qu'il engendre, nous nous apercevons que la manière de faire de la musique reste ici toujours la même. C'est simplement la capacité de mettre en

[358] Cf François Delalande et son livre « *Le son des musiques* » INA ed, ouvrage dont nous nous servirons de manière intensive dans notre chapitre consacré à l'enregistrement.

avant des performances musicales qui il y a quelques années seraient passées à travers les mailles du filet, qui est en jeu ici. Le mode de production de la musique, lui, reste identique : un enregistrement est effectué, puis diffusé, puis repris en studio et à nouveau diffusé etc... Sachant que le fait qu'il soit ou non diffusé sur Internet ne change ici rien au problème sur un strict plan musical et technologique (un simple CD aurait fait parfaitement l'affaire…) : la question étant qu'à l'ère du CD personne n'aurait jamais entendu parler de Mohammed Shahid Nazir…[359]

Revenons à notre questionnement. Nous avons vu longuement dans les pages précédentes que la graphosphère a rendu possible l'évolution de la polyphonie puis de la musique classique et romantique ; que l'enregistrement a, dans sa phase « créative » -soit à partir du milieu du vingtième siècle- sous-tendu l'émergence de nombreuses nouvelles musiques et d'une nouvelle manière de composer. De quoi Internet est-il actuellement le moteur ? Il n'est pas possible actuellement de répondre à une telle question car aucun style musical, aucune forme d'œuvres musicales n'ont pour l'instant émergés qui puissent être directement reliés avec ce mode de diffusion. Il reste toutefois possible de se dire qu'il n'existe pas de raisons pour que ce qui s'est passé durant les siècles précédents, ne se produise pas dans les décennies à venir. Si Internet devient la véritable révolution qu'on lui attribue souvent un peu superficiellement, alors de nouvelles musiques et surtout de nouvelles manière de faire la musique (et pas seulement d'en écouter) verront le jour. Ce sont, comme d'habitude, les créateurs qui ont ou auront les clefs pour ouvrir cette nouvelle porte créatrice. Ce sont eux qui, comme cela s'est produit de nombreuses fois par le passé, vont probablement « détourner » ce médium de l'usage pour lequel il a été conçu et dans ce détournement produire une musique véritablement en phase avec son mode diffusion, dans le fond et dans la forme. Ces mêmes musiciens vont sûrement trouver comment « composer » dans le double sens que nous indiquions en début de cet article, de « créer » et « faire avec », avec le média Internet sur lequel on s'est pour l'instant contenté de projeter un mode de création musical fort bien adapté au modèle de diffusion précédent, mais qui pourrait tout aussi bien évoluer.

Pour conclure, nous dirons que le fait que la musique subisse l'influence de son mode de diffusion est une constante de l'histoire de la musique (occidentale au moins, notre recherche

[359] Quelques mois après écrit ce chapitre (dec 2012) un rapide coup d'œil sur le Net tend à montrer que ce chanteur a complètement disparu des écrans radars du monde musical : comme le poisson qu'il vendait (et qu'il vend probablement toujours) Mohammed Shahid Nazir était donc un produit à date de consommation limitée…De quoi méditer sur certains aspects de la « production musicale internet ».

ne s'étant pas étendue au-delà de ce « continent » artistique déjà immense). Mais c'est aussi une des raisons les plus plausibles pour lesquelles il reste *impossible de savoir aujourd'hui ce que sera la musique de demain.* L'avenir de la musique est totalement indiscernable, parce que les musiciens « pensent en musique » et « penser en musique » c'est, entre autres particularités, interagir et « faire système » avec un contexte contraignant qui motive et sublime leur créativité. Comme on vient de le voir, les modes de diffusion de la musique actuels ne jouant pas pour l'instant leur rôle de contrainte (parce qu'ils n'apportent à ce jour qu'une immense plage de « liberté », une liberté qui n'est pas forcément la meilleure amie du créateur), l'évolution des styles musicaux et des œuvres musicales propres à ces nouveaux modes tarde à émerger. Il semblerait qu'à ce jour aucun musicien n'ait sérieusement commencé à « *penser-en-Internet* » mais rien ne dit que certains d'entre eux ne le feront pas un jour. Comme l'écrivait Louis Althusser dans des circonstances bien plus tragiques, « *l'avenir dure longtemps* »…

JOUER

On pourra sans doute être surpris à l'idée de rapprocher dans le même chapitre ce que nous appelons « *penser-en-musique* » -cette aptitude qu'ont les musiciens à utiliser leur intellect dans le cadre de la pratique musicale qui est la leur- avec cet objet matériel qu'est l'instrument de musique au mieux perçu comme un simple moyen de faire de la musique, de la « sonoriser », ou de servir de support contingent à une création musicale pensée préalablement. Passe encore que nous projetions de relier (ce que nous ferons d'ailleurs) la « pensée en musique » avec le fait de jouer d'un instrument, mais le rapport à l'instrument lui-même, voire le rapport à l'invention dans le domaine de la lutherie, semblent avoir trop peu de choses en commun avec ce grand art immatériel qu'est la musique ainsi qu'avec la conception « noble » de la pensée qui lui reste attachée, pour mériter qu'on s'y intéresse plus avant.

Nous allons pourtant essayer de montrer dans ce chapitre -de la même manière que nous l'avons mis en lumière dans le chapitre précédent -, que l'action de penser en musique ne s'arrête pas aux limites des feuilles interlignées qui servent de support à l'écriture d'une partition. De la même façon qu'avoir le souci du mode de diffusion de sa musique est une manière pour le musicien de « penser en musique », jouer d'un instrument -mais aussi proposer des modifications d'instruments existants ou en créer de nouveaux -est également un mode essentiel de « penser-en-musique », pas moins essentiel que celui qui consiste à composer ou à écrire « sur » la musique.

Notre chercherons donc à mettre en lumière le type de pensée qui s'exerce pourrait-on dire « immédiatement » dans l'action de jouer d'un instrument ou de le construire, le tout s'inscrivant dans ce Bernard Sève[360] décrit comme la mise en œuvre par le musicien d'un « geste sonore »[361]. Dans la première section de ce chapitre, intitulée « *Jouer (et penser) avec le corps* », nous examinerons l'approche possible d'une pensée en musique viscéralement liée au corps et à la main qui joue. La seconde section intitulée « *Philosophie de l'instrument de musique* » nous permettra de faire retour sur la perception grecque de la musique, perception

[360] Les idées développées dans ce chapitre doivent beaucoup au livre de Bernard Sève. *« L'altération musicale* » ed du Seuil ainsi qu'à son article *« L'instrument de musique comme produit et vecteur de la pensée* » dans « La musique, un art du penser » ed PUR.

[361] Le « *geste sonore* » s'oppose au « *bruit naturel* » au sens où « *le son musical est un geste, car non seulement il est voulu, mais dans son principe et dans son être il est corporel.* » L'altération musicale, Op cit p85.

qui continue d'influencer profondément notre approche contemporaine du phénomène musical. Dans la troisième section « *Construire un instrument* » nous examinerons les pratiques de lutherie et de création de timbres ou de sons nouveaux (« inouïs » au sens fort du terme) ; nous constaterons que cette partie du monde musical est rarement associée à des problématiques de « pensée » et ceci, comme le verrons, bien à tort. Pour finir la quatrième section « *Jouer d'un instrument* » tentera de pénétrer un peu mieux les arcanes de la pratique instrumentale en l'associant, là encore, avec une forme de pensée spécifique qui s'exerce dans le cadre de ce jeu musical.

Avant de procéder à cet examen plus approfondi, constatons dès maintenant que l'activité de jouer de la musique est rarement prise en compte par la philosophie : celle-ci se focalise généralement sur l'écoute des oeuvres, quelquefois sur leur production, mais plus rarement sur une prise en compte méthodique du jeu musical, pourtant à l'origine du fait qu'il y ait quelque chose comme de la musique dans notre monde. Bernard Sève a ainsi raison d'affirmer que :

> *« Si l'écoute est la première grande expérience de la musique, le jeu en est la deuxième et la composition la troisième. L'expérience du jeu musical est intermédiaire entre l'écoute et la composition, et à ce titre souvent négligée. L'attention se porte spontanément vers les deux expériences extrêmes de la mystérieuse naissance de l'œuvre, dans l'esprit et le corps du compositeur ; et celle de son effectuation ou de son accomplissement, dans l'oreille de l'auditeur. Or, le temps de la création musicale doit être prolongé et relevé par le temps de l'interprétation, faute de quoi la réception n'aurait pas lieu et l'œuvre resterait ineffective. En ce sens le jeu musical est l'indispensable medium entre la création et la réception. (….)*
>
> *Du jeu musical on peut ainsi dire qu'il n'est ni création, ni audition, mais on peut tout aussi bien dire qu'il est tout à la fois l'une et l'autre, la vérité de leur différence et de leur identité. La dignité esthétique de l'interprétation (non de telle interprétation de telle œuvre, mais du jeu comme tel) peut prendre toutes les valeurs possibles : cela relève d'une décision philosophique. Affichons donc notre thèse : le*

jeu est central, puisque l'écoute et la composition, d'une certaine façon en relèvent. »[362]

Cette thèse sera également la nôtre dans le cadre de ce chapitre. On relèvera cependant que si l'interprétation de la musique est rarement mise au niveau de la création ou de la réception, les choses deviennent encore plus complexes quand il s'agit de lui attribuer une forme de pensée. En effet, pour la majeure partie de la doxa musicale et philosophique, les interprètes ne pensent pas, ils se « contentent » de jouer : ainsi est-il admis que l'on pense avant de jouer (ce privilège étant attribué dans la plupart des cas aux compositeurs), que l'on pense beaucoup après (les critiques musicaux s'en chargent) mais en aucune façon que l'on « pense en jouant ». Le privilège supérieur de la pensée n'étant ainsi réservé qu'aux compositeurs et à une stricte sélection d'auditeurs et de mélomanes, il n'y a donc plus rien d'étonnant à ce que l'interprétation instrumentale fasse l'objet d'un désintérêt philosophique aussi systématique.

Pourtant, malgré ou grâce à ce « handicap », l'interprétation et la pratique de l'instrument devraient pouvoir nous fournir l'une des meilleures occasions de mettre en lumière cette « pensée-en-musique » dont nous pensons qu'elle accompagne les musiciens dans l'ensemble de leur activité professionnelle, de la diffusion de leurs musiques à l'intimité de leurs ateliers de création. Pour parvenir à cette mise en lumière, il nous faudra toutefois au fil de ce chapitre (et sans doute tout au long de cette thèse elle-même), nous acquitter d'une tâche très difficile et surtout extrêmement récurrente : surmonter le véritable « obstacle épistémologique » que représentent la conception grecque en général -et pythagoricienne en particulier - de la musique…

Jouer (et penser) avec le corps

Le fait que la musique doive être jouée pour être perçue et que ce « jeu » soit généré par le corps d'un musicien qui la produit physiquement à l'aide d'un instrument a embarrassé l'antiquité et le moyen âge jusqu'à en mettre de côté systématiquement l'évocation[363]. Cette

[362] L'altération musicale, ed du Seuil, p 111. On trouve des remarques similaires dans l'intéressant article de Charles Ramond intitulé « *L'interprétation des œuvres musicales : une logique de l'affectivité* » toujours dans l'ouvrage collectif *« La musique, un art du penser ?* » op cit p197

[363] D'une certaine façon cet embarras a persisté jusqu'à nos jours : *« L'instrument est le parent pauvre de l'esthétique musicale…Il est particulièrement frappant de constater combien l'immense quantité de traités,*

gêne fera ici au contraire notre délectation. En effet comment trouver symbole plus adapté au questionnement principal notre thèse que le moment où la main du musicien se pose sur son instrument, que sa « pensée musicale » se faufile à travers les muscles et les tendons de sa main pour se transmettre à l'ivoire du clavier ou au bois de la touche ? Préparons-nous donc à aller et venir, dans le cadre de cette recherche, entre la matérialité déjà emprunte d'intellectualité de l'instrument qui résonne, et la pleine pensée qui s'exerce dans la main et le corps qui l'actionnent.

Indiquons tout d'abord que le « corps » dont il sera question dans les lignes qui suivent se situe au-delà des limites du corps physique et vise, comme l'écrit Bernard Sève, un « *corps humain socialisé, formé par et dans une culture, investi de compétences symboliques et culturelles déterminées. Non pas le corps par opposition à l'âme, mais le corps complet dont l'âme est une partie.* »[364] C'est à partir de ce corps musicien et dans le lien intime qu'il entretient avec son instrument que nous chercherons à pointer la présence et le mode de fonctionnement de ce que nous appelons « penser-en-musique ».

On nous objectera sans doute que, quitte à rechercher quelque chose qui pourrait ressemble à une pensée, autant la chercher là où elle a le plus chance de se trouver : dans les écrits des compositeurs, dans leur tête ou éventuellement dans leurs œuvres, dans les écrits « sur » la musique aussi, dont on sait qu'ils sont tout à la fois nombreux et compétents. Face à cette objection, affirmons donc immédiatement que ce n'est justement pas dans cette partie « noble » de la musique qu'il faut commencer par lancer nos investigations - non pas qu'il ne se trouve pas de « pensée-en-musique » dans l'acte de composer (nous serions bien mal inspirés d'affirmer une telle contre-vérité)-, mais parce que cette dernière reste prise dans un ensemble d'autres pensées, dont toutes ne sont pas des « pensées en musique ». Ce mélange hétérogène met en effet en avant des formes de pensées discursives (quand le compositeur écrit « sur » sa musique) des formes de pensée spéculatives (quand il théorise, ou tente de le faire), des formes de pensées abstraites, conceptuelles qui toutes polluent la perception que nous pourrions avoir de la « pensée-en-musique » dans son identité distinctive.

C'est donc plutôt à la racine même la musique réelle, de ce qui fait que quelque chose comme de la musique existe, que nous devrons installer notre poste d'observation. Dans les lignes qui suivent nous chercherons donc à décrire comment les musiciens produisent de la

---

d'analyses, de commentaires, de manifestes, portant sur la musique en général ou un corpus d'œuvres en particulier, est entièrement muette sur l'aspect instrumental (facture ou exécution) de l'art dont ils traitent. » Chapitre « Instruments » dans les « Eléments d'esthétique musicale » sous la direction de Christian Accaoui ed Acte Sud p 247.

[364] L'altération musicale, op cit p75

musique (et nous employons ici à dessein le terme « musicien » et non instrumentiste ou, pire, exécutant) à travers la création d'instruments et leur activation sonore.

Dans cette optique, la première remarque à prendre en compte est que, en musique, l'instrument n'est pas un simple prolongement du corps de l'instrumentiste (comme pourrait l'être le clavier de l'ordinateur pour quelqu'un qui écrit), comme l'affirme Bernard Sève : « *Le corps du musicien fait corps avec le corps sonore qu'est son instrument, il devient cet instrument qu'il saisit.* »[365]. Il y a beaucoup de choses dans cette remarque : l'idée d'un « corps à corps » entre le musicien et son instrument, idée que nous retrouverons plus d'une fois dans ce chapitre, et l'évocation (qui n'est pas moins intéressante) d'un « devenir instrument » du musicien. C'est ce dernier point que nous développerons rapidement dans les lignes qui suivent, sachant que le premier se repris un peu plus loin dans ce texte.

Tous les instrumentistes chevronnés le disent : rien n'est possible en musique s'il ne se produit pas, à un moment ou un autre, une véritable osmose entre le musicien et son instrument. C'est la raison principale pour laquelle la plupart des grands instrumentistes (et particulièrement les solistes) portent une attention maniaque à leur instrument. Les violonistes en possèdent généralement plusieurs et ne jouent en public que sur l'un deux. Les pianistes (dont l'instrument n'est pas particulièrement commode à transporter) parviennent quant à eux à jouer sur leurs instruments ou des instruments qu'ils choisissent : Gould ne se déplaçait qu'avec son piano (et sa vieille chaise…) : un Steinway méticuleusement entretenu dont le son légèrement grêle lui convenait parfaitement, Arturo Benedetto Michelangeli démontait son propre piano pièce par pièce avant chaque concert, sans compter les guitaristes (qu'ils soient classiques, jazz ou rock) les cuivres, les bois, les batteurs et les percussionnistes etc… Seuls les timbaliers et les harpistes (pour des raisons évidentes de transport de leur propre matériel) jouent souvent sur du matériel loué et mis à disposition sur place[366]. De ce fait il est assez facile de constater (et la moindre vidéo d'un instrumentiste jouant sur son instrument est parlante à ce sujet) à quel point les musiciens s'engagent physiquement dans le « corps à corps » qu'ils forment avec l'instrument au point de ne faire plus qu'un avec lui. On se souvient de Keith Jarrett se levant de son siège pour jouer debout lors de moments musicaux particulièrement paroxystiques, battant du pied, jetant l'avant de son corps sur le clavier, mais la musique classique n'est pas en reste dans le domaine : les violonistes (particulièrement les solistes, bien sûr) jouent en mettant toutes les parties de leur corps en branle et que dire des soufflants ou des percussionnistes, ou certains

[365] Idem p 98

[366] Mais les harpistes solistes se déplacent fréquemment avec leurs propres instruments.

chefs d'orchestre dont la prestation est une véritable tornade[367], la liste de toutes les implications du corps dans la musique jouée ne pouvant être fournie ici de manière exhaustive.

Bien sûr le musicien n'est pas le seul à s'engager corporellement dans son rapport à l'instrument, le peintre (et particulièrement le peintre contemporain) s'engage lui aussi dans un corps-à-corps avec ses brosses, ses pigments et ses coulures ; plus prosaïquement, le maçon qui exécute un enduit particulièrement délicat et dont la réalisation doit être rapide sous peine de ne pas être, s'engage lui aussi corporellement avec ses outils. La différence (essentielle) réside dans le fait que l'instrument de musique, ou plutôt l'action du musicien sur son instrument, est en elle-même son propre but. Pas de matière à informer, de peinture à étaler, de chaux à appliquer : l'instrument, en résonnant, est déjà de la musique.

Ce dernier point doit être pris compte pour comprendre pourquoi le « devenir instrument » du musicien est si essentiel. L'instrument n'en étant d'une certaine manière pas un (en tout cas pas un « outil ») la musique se crée « en lui » (et non à partir de lui) dans un sorte d'immédiateté qui ne souffre aucun nouvel essai ou rature. Si l'on devait trouver une « correspondance des arts » à ce sujet spécifique, c'est probablement vers la danse qu'il faudrait se tourner. L'engagement physique du danseur (qui lui aussi « pense-en-danse », mais ceci n'est pas l'objet du présent travail…) est le même, aux différences idiosyncrasiques de chaque art près, que celui de l'instrumentiste qui s'arcboute sur son instrument. C'est l'osmose parfaite entre le musicien et son instrument qui assure le libre passage de la pensée musicale circulant du cerveau aux doigts (descendant du cerveau vers les doigts la plupart du temps, mais quelquefois assurant le trajet inverse pour informer le cerveau de données nouvelles et essentielles sur l'œuvre en train d'être jouée)

Ces sujets sont rarement traités chez les auteurs écrivant sur l'art, la plupart du temps par méconnaissance de la pratique des arts en question. Toutefois on trouve chez certains philosophes en lien avec un art en particulier, art qu'ils connaissent souvent « de l'intérieur », des remarques allant dans le même sens. Etienne Gilson par exemple, écrit des pages jubilatoires sur la main du peintre, cette main qui « pense » au moment où elle déplace la brosse sur le tableau. Extraites de celles-ci, voici deux citations dont nous ne saurions changer aucune virgule, et qui alimentent de manière originale le débat sur la notion d'œuvre d'art conçue comme « *cosa mentale* » :

[367] Si toutefois on accepte le fait, à notre sens évident, que l'orchestre est un instrument. On pensera alors à Bernstein ou à Karajan, bien sûr, mais d'autres noms pourraient convenir tout aussi bien.

« Il y aura même lieu d'y insister le moment venu: tout ce que l'homme fait avec ses mains part de l'intellect ou passe par l'intellect ; mais on trouvera sans peine autant d'autres paroles, parfois des mêmes peintres, insistant sur ce que, dans toute œuvre vraiment créatrice, la main peut introduire d'imprévu au cours d'exécution. Il ne s'agit d'ailleurs pas d'opposer la main à l'esprit ; ce serait une erreur contraire à la précédente, et beaucoup moins intelligente. La vérité serait sans doute que, si l'art dont on parle est la peinture, il convient de le situer, non dans la pensée seule ni dans la main seule, mais dans le peintre, c'est-à-dire l'homme tout entier ou, comme disaient les scolastiques, dans le 'composé »

« Pour se faire une habilité manuelle, il faut que l'artiste incarne en quelque sorte son art dans sa main, à tel point que celle-ci soit un organe entièrement pénétré d'une pensée, animé par elle et fait pour répondre fidèlement à son inspiration. »[368]

Voici donc pour une première approche de ce que nous pouvons appeler une pensée incorporée[369], c'est-à-dire une pensée qui, dans le cadre du jeu instrumental au moins[370], joue avec le corps en circulant librement du cerveau à la main puis de la main à l'instrument. Avant de développer celle-ci dans le cadre des sections annoncées plus haut, soit « construire un instrument » et « jouer d'un instrument », un retour rapide sur la prise en compte par la philosophie de la notion d'instrument et de jeu musical (il faudrait plutôt parler, comme on va le voir, d'absence de prise en compte) est à ce stade nécessaire.

[368] Etienne Gilson, Peinture et Réalité (ed Vrin) p 126 et 128

[369] Nous pourrions parler tout aussi bien d'une pensée « incarnée » mais le terme d'incarnation est beaucoup trop connoté sur le plan philosophique (entre autres…) pour ne pas nous mener vers une difficulté de compréhension supplémentaire face à un phénomène qui l'est déjà passablement. En effet, s'il y avait une seule particularité de « penser-en-musique » qu'il faudrait conserver, c'est précisément le fait qu'elle ne « s'incarne » pas au sens où elle viendrait progressivement à se fondre avec un corps physique, ceci donnant l'impression qu'elle aurait pu exister sur un autre mode, plus immatériel, auparavant. « Penser-en-musique » est une forme de pensée qui n'existe que lorsqu'elle est incarnée dans un corps et dans une action musicale que ce corps met en œuvre.

[370] Nous verrons dans les chapitres suivants comment la pensée en musique se met en oeuvre lorsqu'elle touche à des activités réputées plus intellectuelles comme la composition (en particulier la composition dite « sur table », c'est-à-dire sans le support d'un instrument).

Philosophie de l'instrument de musique

L'appréhension théorique de l'instrument de musique, et plus encore, du corps qui y exerce sa puissance, est une démarche moderne, presque contemporaine si on la rapporte à la déjà très longue présence de la musique au sein de presque toutes les civilisations humaines. Il est possible de situer cette amorce de prise en compte à partir du début du XIXème siècle. Jusqu'à cette époque, à quelques exceptions près, la musique est considérée comme un art intellectuel et immatériel, voisin de l'astronomie et des mathématiques dans le quadrivium des arts libéraux (domaines où règne l'abstraction la plus pure et dont les instruments musicaux sont, de fait, totalement exclus).

En quelques mots, la conception philosophique antique de l'instrument de musique repose sur le fait que celui-ci forme un point de passage (souvent contingent, au moins pour les pythagoriciens) entre la pureté intellectuelle de la musique et sa réalisation sensible. Cette conception est elle-même portée par une problématique plus large : la dualité entre l'Idée et le Sensible, telle qu'elle a traversé toute l'antiquité pour se transmettre à la philosophie scolastique. Il faudra attendre le milieu du dix-neuvième siècle pour que l'instrument soit enfin extrait de l'indifférence méprisante dans laquelle il était tenu pour devenir, par un retournement inattendu, une entité de premier plan, suivant en cela l'évolution du rapport, à l'origine totalement déséquilibré, entre musique instrumentale et vocale[371].

L'instrument de musique demeure un objet de suspicion dans toute la philosophie antique (en particulier chez Platon et même Aristote[372]). La flute, en particulier, qui tente « maladroitement » de remplacer la voix humaine, subit un ostracisme extrêmement fort[373] . Une des raisons pour lesquelles les instruments étaient considérés comme des entités de basse extraction repose probablement sur le surinvestissement d'une supposée « essence » de la musique, perçue à l'époque comme une discipline rationnelle plus proche des sciences mathématiques, que de l'art musical tel que nous l'entendons de nos jours. Ainsi, dans toute l'antiquité ne parle-t-on que de l'harmonie des sphères et de musique du monde (*musica*

---

[371] C'est Hegel qui, dans ses Leçons d'esthétique théorisera le premier ce changement fondamental dans la perception moderne de la musique instrumentale. Voir plus loin dans ce chapitre.

[372] Platon, Les Lois III, 669e et Aristote Politiques, VIII, 1341a.

[373] La flute est considérée par les philosophes grecs comme « orgiastique » car elle flatte les bas instincts et les passions mauvaises.

mundana). Certains spécialistes du moyen-âge évoquent même l'hypothèse (très poétique, même si non avérée) que le mot *musica* viendrait lui-même de la contraction de *mundi cantus* (le chant du monde). Cette perception de la musique prend elle-même racine dans la célèbre répartition des différents genres musicaux telle qu'instituée par Boèce dans son « *De institutione musica* » (ce système gouvernera la conception qu'auront de la musique tous les érudits du moyen âge). La musique instrumentale (incluant cette fois la musique vocale) est pour Boèce située au plus bas de l'échelle, très en-deçà de la musique des dieux (*musica divina*) (qui est le niveau le plus haut), ces deux pôles extrêmes entourant la musique des astres (*musica mundana*) et celle de l'harmonie du corps humain (*musica humana*)[374].

Afin de comprendre un peu mieux les raisons de ce désaveu, revenons pour quelques instants sur la flute : on a dit plus haut que celle-ci était connotée dans l'antiquité d'une façon extrêmement défavorable. L'une des légendes grecques qui illustre le mieux ce fait est celle qui met en scène le satyre Marsyas et le dieu Apollon. La déesse Athéna ayant joué de l'Aulos (sorte de flute ou plutôt de hautbois à deux tuyaux) durant un banquet, elle fût moquée par quelques-uns des convives au prétexte que la flute déformait son visage en une affreuse grimace. Furieuse, celle-ci jeta l'Aulos en maudissant celui qui s'en servirait à nouveau. Ce sera Marsyas qui, trouvant par hasard cet objet, commença à en jouer jusqu'à devenir un exécutant virtuose. Sa prétention dans le domaine n'ayant plus de limites, il décida alors d'affronter Apollon et sa lyre, persuadé de lui être désormais supérieur. Malheureusement le combat arbitré par les Muses (et le roi Midas) tourna au désavantage de Marsyas qui fût condamné par Apollon à être tué de la façon la plus horrible (pendu à un arbre puis écorché vif).

Regardons maintenant de plus près la manière dont Apollon a gagné ce combat (incertain au début puisque basculant un moment à l'avantage de Marsyas). Il existe deux versions différentes de ce duel et de son issue (curieusement contenues dans le même texte)[375] : dans la première de ces versions Apollon l'emporte lors de la seconde « manche » (alors que

[374] On constatera, au passage, à quel point la pensée grecque a imprimé une fois pour toutes, là comme ailleurs, les grandes divisions catégorielles à partir desquelles nous pensons ou croyons penser la musique. Si l'on peut affirmer de nos jours que la musique de variété (voire même la musique rock) est une simple musique de divertissement qui nous éloigne des valeurs supérieures de la musique, c'est que quelque chose du système mis en place par Boèce il y a plus de mille cinq cents ans est encore actif au plus profond de notre pensée.

[375] En l'occurrence la « Bibliothèque » du pseudo Apollodore (I,4,2) qui est une sorte d'abrégé de mythologie grecque. La plus grande partie des éléments contenus dans ce passage sont tirés de l'excellent article de Philippe Monbrun : *« La notion de retournement et l'agôn musical entre Apollon et Marsyas chez le pseudo Apollodore ».* Revue électronique Kernos (Crescam Université Rennes 2)

dans la première son rival semblait avoir pris le dessus) en chantant une mélodie tout en s'accompagnant de sa cithare[376] ce que Marsyas est bien incapable faire, son *aulos* mobilisant l'usage de l'intégralité de sa bouche. Dans la seconde version, Apollon, après une première joute là aussi à l'avantage de Marsyas, l'emporte en retournant sa lyre (ou sa cithare) ce que, là encore, Marsyas est dans l'incapacité de reproduire. Dans les deux cas, Marsyas s'élève contre la méthode employée en arguant que ce concours (*âgon* en grec) ne devait porter que sur de la musique instrumentale. Néanmoins les muses qui constituaient le jury chargé de départager les combattants restent intraitables et le combat se conclut au seul profit d'Apollon.

Les deux combattants ayant préalablement convenu que le vainqueur disposerait du vaincu, Apollon fait aussitôt accrocher Marsyas à une branche d'arbre afin qu'il y soit écorché vif. Ce châtiment, de prime abord disproportionné quant au crime commis (on aurait pu penser que la mort était déjà une punition plus que suffisante) et qui voit Marsyas être écorché vif n'est sans doute pas insignifiant dans la problématique qui nous occupe. Au-delà, en effet, de la punition de l'hubris consistant à s'attaquer à un dieu (et à se croire son égal), le châtiment va plus loin encore : il consiste à faire mourir le coupable en mettant son corps à nu. Non pas le corps « enveloppe charnelle » mais, plus profondément, le corps « intérieur » fait de muscles, de tendons et d'os. Le mettre à nu, donc, puis en disséminer les viscères encore fumantes tandis que son sang s'écoule sur la terre (et forme, dit la légende, un fleuve qui porte son nom) et par contre, en garder la peau que l'on laisse attachée à l'arbre où le satyre a été pendu. Pourquoi un tel déchaînement de violence? Quel crime Marsyas a-t-il commis qui méritait, selon Apollon du moins (et selon les muses qui arbitraient le combat), un tel châtiment?

Nous voyons pour notre part deux explications possibles, non exclusives l'une de l'autre. La première de ces explications, assez évidente à notre sens, voit Marsyas condamné pour avoir attenté à l'intégrité du *logos* en faisant appel à une technique instrumentale virtuose et trompeuse qui détourne la raison vers la tromperie des sens (c'est le sens souvent mis en avant par les commentateurs de cette légende, sens qui s'accorde bien avec la volonté grecque de préserver le logos et la raison par rapport aux coups de boutoir démoniaques des passions et des bas-instincts). Ce n'est en effet que lorsqu'Apollon rajoute dans un deuxième temps une mélodie chantée sur son accompagnement de cithare que les muses le déclarent gagnant, alors qu'elles s'étaient préalablement laissé troubler par l'envoutante sonorité de l'*aulos* de Marsyas. Il n'est pas indifférent, au passage, de constater que les Muses finissent par condamner et

[376] La cithare est l'instrument qui est le plus évoqué, mais d'autres sources (quelquefois les mêmes…) évoquent l'utilisation d'une lyre…

chasser la musique instrumentale des arts qu'elles symbolisent (et tout particulièrement la poésie) alors que la musique chantée y garde un droit de cité. On rappellera en effet une nouvelle fois que chez tous les philosophes de l'antiquité et du moyen-âge la musique instrumentale est tenue pour quantité négligeable au profit du chant avec accompagnement et surtout du chant *a capella*. Perçue sous cet angle, la légende de Marsyas pourrait constituer le *mythe fondateur* d'une conception extrêmement puissante de la musique, dont les effets se feraient encore sentir de nos jours.

Pour résumer ce point, il apparaît donc clairement que Marsyas en s'attaquant à Apollon, qu'il pense égaler et pouvoir battre, commet un crime à la hauteur duquel il sera puni : avoir remis en question, ou au moins perturber la claire conscience du *logos*, ainsi que l'harmonie suprême de la pensée (que cette harmonie soit celle des sphères ou pire, celle des dieux) avec ses mélodies aguichantes.

Reste maintenant la deuxième explication possible, plus étrange ou plus « dissonante », qui est liée elle-même à la deuxième version de la fin du combat : Apollon continuant à jouer tout en retournant sa cithare en face de Marsyas qui ne peut faire de même et perd son combat. Beaucoup de commentateurs ont mis en avant l'aspect quelque peu ridicule de cette victoire (moralement moins « élevée » que la première victoire acquise par le biais du *logos* chanté). Pourtant là encore une perception plus profonde de l'argument est possible. Elle repose sur la conception mise en avant par Philippe Monbrun[377], qui propose un astucieux parallèle entre le retournement de la cithare (avéré) et le retournement de la peau de Marsyas lors de son écorchement (plus sujet au doute). Il semble en effet que Marsyas ait été écorché non pas par lambeaux mais par le biais d'un retournement intégral de sa peau, comme les paysans le faisaient naguère pour les lapins. De plus, toujours selon quelques commentateurs (dont Apollodore), la peau de Marsyas ainsi pendue à une branche d'arbre était devenue une sorte d'outre qui produisait elle-même de la musique en fonction du vent. Il est même rapporté qu'elle avait une certaine sensibilité à des musiques ou des modes particuliers (le phrygien principalement, puisque Marsyas était lui-même phrygien)[378] :

« A Kélainai, si quelqu'un joue de l'aulos sur le mode phrygien près de la peau écorchée du Phrygien elle vibre, mais si on joue pour Apollon elle reste immobile et semble sourde. »

[377] Op cit p274 et suivantes.
[378] Cf l'Histoire variée d'Elien (XIII,21) cité dans Philippe Monbrun, op cit p287.

Voici une image bien étrange dont on pourrait, dans une approche bachelardienne, mesurer l'influence profonde sur notre imaginaire. Que veut-on signifier, en effet, quand on évoque l'image de Marsyas transformé en outre résonante (mais pas raisonnante…) l'intérieur de sa peau retournée vers l'extérieur, alors que l'intégralité de son corps et squelette ont été disséminés à jamais ? Quel but poursuit-on quand on annihile le corps, les muscles et les nerfs de l'instrumentiste pour ne garder de lui que sa peau mais, là encore, en la détournant de son usage (entourer le corps physique) pour la retourner et en faire (même si ce n'est pas le but recherché) une outre résonnante ?

Une seule explication nous paraît plausible : Marsyas meurt de ce par quoi il a pêché (aux yeux d'Apollon et des Muses en tout cas) : *avoir fait corps avec son instrument*. Tandis qu'Apollon chante avec son instrument, qu'il le retourne tout en continuant de jouer, l'instrument n'est qu'un outil que la pensée domine, aucun « corps à corps » possible là-dedans. Marsyas, le satyre virtuose, « incorpore » au contraire son instrument au point de ne pas pouvoir chanter en même temps qu'il joue : celui-ci lui prend ses mains, son souffle, sa bouche… Marsyas est donc condamné (c'est à notre sens ainsi qu'il faut percevoir la dimension symbolique de son châtiment) à devenir lui-même un instrument : que son corps (vidé de son sang et des viscères) se transforme en instrument, tel est le châtiment le plus cruel infligé à celui qui a fait corps avec son instrument dans une sorte de bacchanale incestueuse.

Un autre fait doit être noté : Marsyas, aux yeux d'Apollon et de ses épigones, joue mais ne pense pas : et, de fait, pour la conception antique de la musique (mais cette conception a semble-t-il formé des épigones plus récents) jouer d'un instrument n'est pas penser… C'est même probablement faire le contraire de « penser » : effectuer un travail servile au service de l'esprit qui lui seul conçoit la véritable musique (car à cette époque la musique est conçue un « art libéral », entièrement porté par l'âme, alors que la peinture est encore considérée comme un art servile nécessitant la mise en œuvre du corps).

Cette croyance profonde participe de manière active au sens du célèbre tableau de Raphaël « Saint Cécile » commenté maintes fois[379] par divers auteurs, et dont on peut dire qu'il met enfin en image ce que le monde médiéval pense depuis toujours : l'instrument de musique, et la musique instrumentale qu'il produit, sont à proscrire voire à détruire, car ils représentent

[379] Entre autres, par Bernard Sève dans son article « *L'instrument de musique comme produit et vecteur de la pensée* » (op cit) et par Lydia Goehr dans sa conférence « *Broken instruments* » présentée, entre autres, à l'université de Nancy II après sa création au Metropolitan Museum de New York.

l'exact opposé de toute pensée véritable[380]. La véritable musique, elle, n'ayant que faire des instruments qui la souille…

Là où, comme on l'a vu, la légende de Marsyas peut être perçue comme le mythe fondateur sur lequel repose toute la perception antique et médiévale de l'instrument musical (et, au-delà, de toute la musique), le tableau de Raphaël pourrait en fournir la *référence iconique* incontestable. Raphaël donne à voir, une fois pour toutes, l'extrême déréliction dans laquelle il est nécessaire de tenir l'instrument et la musique instrumentale, en l'humiliant, pourrait-on dire, par rapport à une entité qui n'est même plus la musique chantée (nous ne sommes pas certains, finalement, que les anges chantent : quelques-uns d'entre eux ont la bouche fermée) mais la musique conçue comme un art totalement désincarné. L'ange n'a pas de corps, il lit une partition que visiblement il ne chante pas ou presque pas : tout se passe donc au niveau de la pensée la plus abstraite. A l'autre extrémité du tableau, et à l'opposé de cette description idyllique (pour la pensée artistique du XVIème en tout cas), les instruments détruits, ou rendus inutilisables, gisent sur le sol, exposant vainement leur matérialité inutile.

Raphaël choisit son camp (porté et conforté par la doxa de l'époque sur le sujet) : il n'y a de pensée (et de musique réelle) que dans le haut du tableau, là où les corps sont absents, là où seul l'esprit règne, tolérant ici ou là une vague bouche qui s'ouvre pour émettre on ne sait quel son. Dans le bas du tableau, en revanche, règne l'absence d'harmonie la plus totale, l'absence de pensée tout court pourrait-on dire, que vient souligner la présence anarchique de ces instruments cassés réduits à l'inaction en réduisant aussi à l'inaction, du coup, le corps des musiciens qui les faisaient résonner naguère[381]. On pourra nous objecter qu'il ne s'agit que d'un tableau, mais ici, de la même manière que la légende de Marsyas agit en mythe fondateur, nous percevons que nous sommes en face d'une icône dont le sens s'étend bien au-delà de sa propre présence. Si un tableau comme celui-ci a pu être peint, c'est bien évidemment sur une base de croyances qui le portent et le justifient. On nous objectera à nouveau qu'un tel tableau serait impossible à peindre de nos jours. On aimerait le croire, mais est-ce si sûr ? Sommes-nous débarrassés à jamais de cette vision désincarnée de la musique ? Nous pourrions être tentés d'en douter quand on observe le soin avec lequel la musique « classique » a depuis si longtemps tenté de bannir toute incursion de bruits « parasites » dans le champ aseptisé de l'interprétation

[380] On évoquera pour mémoire le peu de considération dans laquelle les musiciens sont tenus dans la plupart des civilisations (ainsi les musiciens forment-ils en Inde l'une des castes les plus défavorisées et les plus méprisées sur l'échiquier social)

[381] D'une certaine façon Raphaël, dans son tableau, poursuit la même entreprise que nous, associer Penser et Musique, mais à partir de prémices totalement différentes. Là où Raphaël se situe dans le haut du tableau, nous nous situons résolument dans le bas. A chacun son style et ses valeurs…

instrumentale, de limiter l'incursion des corps chantant, jouant, soufflant pour s'en tenir au résultat sonore le plus désincarné. Tandis que, à l'opposé, le jazz (et dans une certaine mesure le rock, mais dans une dimension dans laquelle la volonté de provocation joue un rôle important) va si difficilement imposer ses éructations, ses bruits annexes (et bannis par la musique classique)[382], ses souffles lancinants, ses tapements de pieds et de mains, ses borborygmes insensés ; en d'autres mots signifier l'irruption d'un corps fait de muscles, de tendons, de sueur et de pleurs, dans la représentation dématérialisée de la musique mise en place, par-delà les siècles, par Boèce et ses épigones.

Voici donc, rapidement, pour ce qui est du désintérêt philosophique se rapportant aux instruments dans leur matérialité. Mais le même ostracisme existe parallèlement, de manière sans doute plus discrète, en ce qui concerne le travail technique de l'instrument. On retrouve ainsi une dévalorisation du savoir-faire propre à l'apprentissage de l'instrument de musique dans beaucoup de textes médiévaux. Cette vision n'a probablement jamais été aussi caricaturale que chez Jean de Saint Thomas, commentateur thomiste célèbre qu'évoque Etienne Gilson dans son ouvrage « Peinture et réalité ».[383] Je cite ici l'extrait complet du texte dans lequel Jean de Saint Thomas, comparant les mérites respectifs de la logique en tant que science enseignable (*logica docens*) et art à pratiquer (*logica utens*), en vient à faire un lien avec la pratique d'un instrument musical:

> *« Une fois connus les règles et les préceptes de la logique, dont le professeur fournit la démonstration en l'enseignant, on ne rencontre aucune difficulté à s'en servir pour les appliquer à telle ou telle matière ; il suffit qu'une telle matière soit donnée pour que les règles s'y appliquent et s'y étendent sans que cette matière oppose aucune difficulté nouvelle à vaincre. Comme celui qui possède l'art de la musique, ou celui qui joue de la cithare, peuvent, à partir des mêmes préceptes de l'art, appliquer leurs doigts à n'importe lesquels des instruments qu'on leur offre. ».*

Comme le constate Gilson avec humour, l'affirmation semble parfaitement cohérente mais les choses se compliquent rapidement (y compris pour notre thomiste) quand est évoquée la

---

[382] On pensera à la manière de jouer du saxophone ou de la trompette, domaine dans lequel, on ne peut faire plus opposées que les traditions jazz et classique : là où ou le jazz recherche le bruit « parasite », l'interprétation classique cherche à le faire taire (il suffit d'entendre jouer du saxophone par un musicien classique pour s'en convaincre immédiatement)

[383] Etienne Gilson « *Peinture et réalité* », Ed VRIN p 133

partie pratique du problème : que se passe-t-il réellement quand une personne qui a appris la musique comme elle aurait appris la logique, se trouve devant un instrument de musique pour la première fois ? Là encore Jean de Saint Thomas, en bon scolastique, a une réponse, pour lui adéquate, qui mérite d'être à nouveau citée en entier :

> *« Que si le musicien ne peut pas remuer les doigts, ou ne peut pas les remuer assez vite, il n'a pas besoin d'un nouvel art pour surmonter cette difficulté, il ne lui faut que de l'exercice corporel, ou un procédé quelconque pour éliminer l'empêchement en question. Ainsi donc celui qui remue les doigts plus vite n'engendre pas un nouvel art, il écarte seulement l'obstacle qui empêche cet art de s'exercer. De même aussi, quand l'intellect s'exerce à former des syllogismes touchant diverse matières ou diverses sciences, il n'acquiert pas un nouvel art, ou un habitus distinct de sa connaissance même de la logique, mais seulement une facilité plus grande à s'en servir. »*[384]

On ne peut dire mieux, dans ces quelques lignes, l'absence totale d'investissement théorique qui est celle de la philosophie médiévale (en digne fille de la philosophie antique) au regard du fait de jouer concrètement d'un instrument de musique. Pour un philosophe scolastique, jouer d'un instrument est clairement dénué de toute forme de pensée, même la plus servile : en somme, il suffit de savoir lire une partition pour savoir aussitôt la jouer (même si quelques aménagements sont néanmoins apportés à la marge, sans remettre pour autant en question le fonds de la doctrine : il suffit « simplement » de prévoir un peu d'exercice corporel adéquat et l'affaire est réglée)[385]. Comme si la question ne résidait pas justement dans cet « exercice corporel » évoqué du bout des lèvres pour être aussitôt oublié. Et comme si la pensée, à l'œuvre dans la musique, s'arrêtait méthodiquement devant l'étui de l'instrument inerte, alors que d'une certaine manière c'est probablement là que tout commence….

---

[384] Etienne Gilson Peinture et Réalité (Vrin) p 133 et 134.

[385] De manière assez surprenante (mais peut-être pas tant que cela) on trouve chez certains instrumentistes des réflexions de ce genre, émises toutefois sur la base d'une expérience musicale beaucoup plus étendue (ce qui est relativement facile, car les scolastiques n'en avaient aucune). C'est le cas de Glenn Gould par exemple, quand il affirme, sans que l'on puisse savoir s'il est vraiment sérieux, que tout ce que l'on doit apprendre sur le piano sur le plan technique peut tenir en une seule demi-heure d'enseignement (le reste devant être selon lui consacré à l'approfondissement créatif de l'interprétation pianistique). Reprenant cette célèbre affirmation quelques années plus tard, il modifie son point de vue en accordant cette fois à cet enseignement basique… quarante-cinq minutes !

On notera pour conclure ce point, une certaine filiation de pensée entre ces diverses entités que sont la légende de Marsyas, la Sainte Cécile de Raphaël, les écrits de Jean de Saint Thomas (et bien d'autres exemples que nous n'avons pas choisis, mais qui seraient tout aussi explicites). Tous tentent de dire au fond la même chose : la musique ne peut et ne doit être conçue que comme un art strictement intellectuel (une véritable *cosa mentale*). Pour garder cette pureté du *logos* (ce n'est pas pour rien que pour Jean de Saint Thomas la musique vient naturellement illustrer des problématiques d'usage de la logique) elle doit à tout moment se garder de se mélanger, ne serait-ce qu'un instant, avec la fange dans laquelle baigne les instrumentistes et leurs instruments.

Construire un instrument

Avant de développer la problématique liée à l'action de jouer d'un instrument, arrêtons-nous quelques instants sur la genèse de l'instrument de musique, en abordant ce sujet non pas dans une optique exhaustive et musicologique[386], mais en essayant d'en tirer quelques enseignements philosophiques qui pourront peut-être, le moment venu, nous aider à améliorer notre propre approche du « jouer ».

Quelques généralités tout d'abord… Un instrument est défini avant tout par un timbre spécifique (avant même la question de son usage). Chaque création de nouvel instrument, au sens générique du terme, amène à la vie un timbre nouveau et inouï. De même, entre instruments de même famille, chaque instrument, au sens particulier cette fois, possède un timbre qui le différencie (quelque fois de manière très subtile) d'un autre. Enfin, au-delà du timbre propre à chaque instrument, c'est la manière de jouer de chaque instrumentiste qui modifie le timbre de manière parfois très importante (nous allons examiner ce point plus avant en évoquant la lutherie rock)

Fabriquer un instrument est le domaine d'activité, comme chacun le sait, des luthiers. Mais comme nous le verrons là aussi dans les lignes qui suivent, la démarcation n'est finalement pas si nette entre le luthier qui construit un instrument et l'instrumentiste (particulièrement dans le domaine du rock, mais aussi, d'une certaine façon, dans celui de la musique

[386] Pour une recherche plus approfondie cf « Histoire des instruments occidentaux » dans Musiques, une encyclopédie pour le XXIème siècle sous la direction de Jean-Jacques Nattiez. Ed Actes Sud. La majorité des éléments techniques cités dans cette section est tirée de chapitre.

contemporaine[387]) ou le compositeur qui fabriquent leur « son », voire leurs propres instruments pour lesquels ils écrivent ou sur lesquels ils jouent et improvisent.

Ce lien profond entre le luthier et le musicien pourrait laisser envisager (c'est ce que nous avons-nous-même pensé au départ) une sorte de rapport dialectique entre le luthier qui façonne l'instrument et le musicien qui s'en sert tout en préconisant en retour des modifications voire des créations instrumentales inouïes. En approfondissant le sujet on s'aperçoit que ce rapport est indéniablement moins significatif qu'on pouvait le penser au départ. En effet il apparaît que c'est plutôt de faculté « adaptative » ou « contextuelle » dont font preuve les musiciens plutôt que de faculté créative ou « prescriptive » dans le domaine[388]. Des contre-exemples existent, bien sûr, dans le domaine de l'orchestre symphonique entre autres, où des instruments ont été créés pour résoudre des problématiques d'orchestration ou de limites de tessitures des instruments existants. Mais en majorité les musiciens se sont contentés d'utiliser « musicalement » à leur profit les avancées technologiques qui ont été faites par les luthiers et désormais par les ingénieurs spécialisés, ou plus simplement de rendre « musicales » des évolutions sonores apparues un peu par hasard au détour de l'utilisation quotidienne d'un instrument. Il semble qu'il y ait donc une forme d'auto-génération du progrès dans le domaine de la lutherie plutôt qu'une réponse à des commandes plus ou moins explicites de musiciens et compositeurs[389]. Ceci ne doit toutefois pas laisser penser que l'activité des luthiers et des musiciens seraient elles-mêmes totalement cloisonnées. Jean Sébastien Bach, par exemple, entretenait des rapports très intimes avec le facteur d'orgues Gottfried Silbermann ainsi qu'avec le luthier Johann Christian Hoffmann. Beaucoup de musiciens contemporains (en particulier dans les grandes institutions musicales comme l'Ircam) travaillent dans une interaction constante avec les luthiers et les ingénieurs chargés d'inventer ou d'améliorer les instruments pour lesquels ils composent. Les musiciens de jazz, pour finir, entretiennent eux aussi des rapports très soudés avec leurs luthiers (il suffit de penser aux grandes firmes de saxophones, comme Selmer par exemple, et leur rapport avec les solistes de jazz).

---

[387] On peut se référer ici à John Cage et ses pianos préparés, mais de nombreux compositeurs contemporains se sont également engagés dans la voie d'une modification (voire d'une création) des instruments pour lesquels ils composaient.

[388] Ce point essentiel sera développé dans la suite de notre thèse quand le moment sera venu de faire le bilan des différentes particularités (celle-ci comprise) propres à la « pensée en musique ». On aurait peut-être le désir que cette dernière se présente sous le forme d'une pensée « forte » (au sens d'une pensée puissante qui classifie, institue, gouverne, légifère et commande) mais ce n'est pas le cas : penser en musique est au contraire une activité de pensée humble et fragile… ce qui ne veut pas dire, bien sûr, qu'elle soit une version « affaiblie » de la pensée « en général ».

[389] Nous parlons ici de l'invention d'instruments, pas de la recherche d'amélioration de qualité propre à chacun d'eux. Pour ces questions cf « *Histoire des Instruments occidentaux* », dans « Musique » op cit p887. Le modèle « téléologique » appliqué à la lutherie y est largement critiqué.

Mais l'aspect réellement créatif de la lutherie ne débouche pas toujours sur une prise en compte immédiate de la qualité et de l'intérêt de l'invention par les musiciens concernés. On notera ainsi le cas du *gravicembalo col piano e forte* de Bartomeo Cirtofori, sorte clavecin à marteaux ancêtre du pianoforte inventé en 1700, qui mettra plusieurs dizaines d'années pour commencer à être apprécié des musiciens. De plus, l'inventivité des luthiers, corporation longtemps très fermée, a été souvent limitée volontairement par les luthiers eux-mêmes pour éviter de dégrader leur fonds de commerce (quelques fois en interdisant toute forme d'innovation). [390] Ces éléments conjugués à la maturité sonore de certains instruments arrivés au bout de leur processus de développement, produisent parfois une stagnation de la créativité -pourtant théoriquement infinie - de la lutherie. Ainsi en est-il (hormis la question de la progression de la qualité des instruments)[391] de la facture des instruments de l'orchestre symphonique qui reste pour l'essentiel figée depuis la fin du XIXème siècle (à de rares exceptions près, quelque peu périphériques, comme les Ondes Martenot ou certains instruments de percussions existant préalablement dans d'autres cultures et « importés » dans l'orchestre).

D'autre part on remarquera que les luthiers ont très souvent mis eux-mêmes à profit des inventions ayant émergé dans d'autres domaines (quelquefois assez lointains). Ainsi les premiers orgues électroniques Hammond ont été développés à partir de moteurs synchrones mis au point au départ pour des horloges électriques. De même la technique de l'« échappement » du piano, qui a permis une évolution très importante de la qualité du touché de note par rapport à celui du clavecin, a été rendue possible par la prise en compte de techniques déjà appliquées dans le domaine des métiers à tisser ou de l'horlogerie. Quant aux synthétiseurs ils fonctionnent à l'aide de circuits imprimés préalablement mis au point pour les ordinateurs etc...[392] L'attitude des créateurs d'instruments, comme celle des musiciens (sur ce point au moins), a donc été plutôt liée, ici encore, à une forme de *pensée adaptative*.

On pourrait rapprocher cette question de la problématique (désormais bien documentée) de la peinture impressionniste au regard de l'invention de la peinture en tube. Il semble bien que, là aussi, ce soient finalement les peintres qui se sont adaptés à une évolution de la technique et non le contraire. Toutefois, dans ce cas précis, les tubes en étain venant après la vessie de porc (destinée elle-aussi à contenir la peinture lors de déplacements, mais beaucoup moins commode que le tube), on peut penser que cette évolution technique est venue remplir un besoin

---

[390] Histoire des instruments occidentaux, dans « Musiques » op cit p 884.

[391] Mais là aussi il y a lieu de faire des nuances : Stradivarius et Guarneri n'ont par exemple jamais trouvé de successeurs modernes dans le domaine de la lutherie de violon.

[392] Tous ces exemples sont tirés du chapitre « *Histoire des instruments occidentaux* », ouvrage cité plus haut, p 892.

présent de manière latente. Est-ce que l'on peut affirmer la même chose dans le cas d'un progrès de lutherie ? Rien n'est moins sûr. On s'aperçoit en effet que, la plupart du temps, les musiciens ont certes rapidement trouvé le moyen d'utiliser les défauts de certains instruments [393](plus encore, ou au moins autant, que la prise en compte musicale des progrès de lutherie réalisés) pour arriver en tirer des sons ou des œuvres proprement inouïs, mais sans pour autant exprimer un besoin préalable à ce sujet. La pensée en musique mise en œuvre par les musiciens n'étant pas une pensée de type spéculative, elle reste incapable (et d'une certaine manière « inintéressée » car occupée ailleurs) d'émettre des demandes projectives portant sur l'avenir des instruments voire même des constats sur l'avenir de la musique d'une manière générale. « Penser en musique » est une activité qui demande l'ici et le maintenant de la production musicale, pas l'ailleurs de la réflexion théorique. Ce dernier point a une conséquence très importante pour le domaine musical: on doit pouvoir affirmer sans se tromper que toutes les grandes évolutions de lutherie (et la modification du monde sonore qui en résulte) étaient (et sont) proprement imprévisibles. Les révolutions musicales dont certaines d'entre elles ont permis la genèse, se seront finalement construites sur une base souvent fragile et contingente. Un exemple pourra permettre de nous en convaincre : l'apparition du son « saturé » des guitares électriques dans le contexte de la musique rock des années soixante.

Le cas de la saturation du son de guitare mérite en effet que l'on s'y arrête quelques instants, à la fois à cause de l'évolution sonore qu'elle a suscitée, mais aussi (pour cette même raison) de la diffusion planétaire dont elle a bénéficié en quelques années, transformant cette invention, au départ modeste, en un des fondements sonores du genre musical le plus populaire au monde : la musique rock. Il est clair en effet que l'apparition de la saturation à la fin des années cinquante (apparition liée, comme souvent en musique, à des manipulations un peu hasardeuses : ici un usage trop appuyé du bouton de volume par rapport à la puissance d'entrée de l'ampli) a modifié pour toujours le style de la musique rock. Mais ce qu'il est intéressant

[393] On peut citer à ce sujet l'orgue Hammond et son amplificateur (la célèbre « cabine Leslie ») dont le son particulièrement reconnaissable était dû à plusieurs défauts conjugués du système (de l'amplification tournante dite Leslie particulièrement, mais aussi d'une forme de saturation qui apparaissait dans certains registres de l'orgue) Tant et si bien que seuls les anciens Hammond (particulièrement le modèle B3 extrêmement recherché) pouvaient émettre ce son si particulier. La firme Hammond n'a d'ailleurs jamais réussi à le reproduire sur ses nouveaux modèles pourtant bien supérieurs sur le plan technique. C'est donc ce défaut constitutif de l'instrument qui a été l'origine de l'utilisation intensive de cet orgue pendant des décennies (il est encore très utilisé, particulièrement dans la musique R&B). La même remarque pourrait être faite au sujet du synthétiseur Moog inventé par le luthier électronicien Robert Moog : le son de l'instrument d'époque (le célèbre « *minimoog* ») dû là encore à un défaut des filtres sonores, est totalement inimitable.

de noter ici est qu'avant l'invention de cette nouvelle manière de jouer, personne n'y pensait ni même l'appelait de ses vœux. La saturation rock a pris tout le monde de court y compris ceux qui ont les premiers découvert, par hasard, cette nouvelle caractéristique sonore. Par contre, une fois celle-ci apparue, la nouvelle de ce son hors du commun s'est communiquée à tous les guitaristes comme une traînée de poudre et a modifié pour toujours l'emploi de la guitare électrique (générant au passage une nouvelle catégorie de musiciens, le « guitar hero », digne successeur des grands virtuoses du XIXème siècle).

Afin d'approfondir ce point, nous allons nous intéresser maintenant à un musicien qui a joué un rôle essentiel dans la genèse de ce son et de cette manière jouer, devenant de ce fait le modèle absolu de nombreux guitaristes depuis quatre décennies : Jimi Hendrix.

Jimi Hendrix : le gaucher qui jouait sur une guitare de droitier

Si Jimi Hendrix est l'archétype du « guitar hero » nous aurions envie de dire qu'il pourrait être aussi notre « thinking hero » au sens où, rarement un musicien n'a à ce point réuni l'ensemble des particularités pouvant illustrer l'activité de penser en musique telle que nous cherchons à en rendre compte dans notre thèse. Plus que tous les « penseurs de la musique », plus que tous les « musiciens-penseurs » (et la musique classique puis contemporaine en ont fourni une légion intarissable) et au moins autant que les plus grands compositeurs classiques, Jimi Hendrix est le musicien qui personnalise à lui seul ce que nous cherchons à exprimer quand nous évoquons l'idée de « penser-en-musique ».

On peut se demander ce qui nous pousse à attribuer à un musicien rock, réputé être peu intellectuel, un tel « supplément d'âme ». D'autres noms viendraient plus facilement à l'esprit pour remplir cette fonction : Pierre Boulez par exemple et beaucoup d'autres compositeurs contemporains, qui parlent quelque fois plus qu'ils ne composent, feraient l'affaire de manière plus évidente quand c'est de « pensée » dont il s'agit. Mais on aura compris que cette pensée discursive n'est pas la forme de pensée que nous cherchons à décrire dans notre thèse : un musicien qui « pense en musique » est souvent tout le contraire d'un musicien bavard ou « intelligent ». Ce musicien a rarement quelque chose à « dire » de particulièrement brillant sur la musique à part quelques remarques brèves qu'il faut patiemment recueillir pour en extraire les éventuelles pépites. Il « pense en musique » et non « sur » la musique.

Ce sont toutes ces caractéristiques que nous allons maintenant tenter de pointer chez Jimi Hendrix. Arrêtons-nous tout d'abord sur sa capacité à créer son propre univers sonore, à la frontière, comme nous l'évoquions plus haut, de la lutherie et de la technique instrumentale.

Cette démarche commence dès les premières années de son existence. Dès qu'il met les doigts sur un manche de guitare, Hendrix le fera en effet de manière non conventionnelle : il apprend à jouer sur une guitare de droitier alors qu'il était gaucher (plus précisément ambidextre). Ce point a souvent été évoqué mais peut-être pas suffisamment profondément, en tout cas pas dans l'optique de ce qu'est « penser en musique ». Pour jouer sur une guitare de droitier, Hendrix avait « renversé » sa guitare de droite à gauche et de bas en haut - les clefs d'accord se trouvant donc tournées vers le bas (ce n'est sans doute pas un hasard si quelques réminiscences de notre étude sur la légende de Marsyas, ici Apollon renversant sa cithare, surviennent dans ces lignes ; nous verrons que d'autres éléments nous la rappellerons plus loin). Il avait de plus remonté les six cordes à l'envers afin de retrouver la corde mi grave en haut du manche (comme une guitare « normale ») ce qui a modifié le son de sa guitare en particulier par rapport aux micros, aux boutons de volume et à la façon de tirer les cordes.

En utilisant une guitare de droitier mais jouée à gauche (main gauche sur le médiator et main droite jouant les notes sur le manche) Hendrix se trouva donc obligé d'apprendre les accords d'oreille mais à l'envers exact de la manière traditionnelle de les jouer[394]. Cette étonnante manière de s'adapter à une situation au départ défavorable pour lui, pour en faire un atout (le « son » hendrixien est en partie lié à cette manière de jouer hors-norme et à cette « customisation » de sa guitare) nous paraît illustrer de manière convaincante la faculté du musicien qui, pensant en musique, fait sien tout défaut de l'instrument, toute contrainte technique paraissant insurmontable, pour justement les surmonter et enrichir d'autant sa prestation musicale.

Cette faculté de « penser en son » est également flagrante dans la rapidité avec laquelle Hendrix a compris l'intérêt musical des toutes nouvelles pédales d'effet et autres gadgets sonores qui apparaissaient à l'époque. On rappellera brièvement le dispositif sonore hendrixien standard : plusieurs amplis Marshall (amplis produisant un son saturé très chaleureux et riche) surboostés sur le plan du volume, une guitare Fender de modèle Stratocaster (ou plutôt de nombreuses guitares car la plupart étaient détruites durant les concerts), et entre ces entités, un

[394] Bien évidemment Hendrix ne connaissait pas le solfège et tout ce qu'il a appris l'a été sur la base d'écoutes d'enregistrements radio ou de disques (suivant en cela le mode de diffusion pédagogique de la musique rock que nous avons mis en exergue dans le chapitre précédent au sujet du *teppaz*). Cette manière d'apprendre la musique « dans » le son, n'est évidemment pas pour rien dans l'originalité du style d'Hendrix tel qu'il est apparu quelques années plus tard.

ensemble mouvant de pédales d'effets créées quelquefois spécialement pour lui par un électronicien de génie, Roger Mayer. Sans rentrer dans des détails inutiles dans le cadre de cette thèse de philosophie, nous pouvons toutefois noter que les trois effets qu'Hendrix utilisait le plus fréquemment et qui sont donc essentiels dans la création du si célèbre « son hendrixien » sont la pédale Fuzz (effet saturé), la pédale Wah Wah (jeu sur les harmoniques) et, dans une moindre mesure, l'Octavia qui permettait de doubler les notes à l'octave supérieure.

Tous ces effets ou presque[395] ont été employés dans Purple Haze, une composition phare de l'œuvre hendrixienne, enregistrée avec son célèbre trio le 11 janvier et le 3 février 1967 à Londres. Nous n'entrerons pas dans une analyse musicologique de cette œuvre (qui n'est pas ici notre sujet) mais il faut toutefois souligner, ce qui nous ramènera à notre problématique après ce cours rappel musical et technique, l'incroyable osmose de tous les paramètres musicaux se produisant dans la musique hendrixienne et dans Purple Haze en particulier. La forme se mélange inextricablement au fond, les notes au timbre, la voix à la guitare etc… illustrant de manière saisissante ce que nous essaierons de montrer tout au long de ce travail de thèse : *la musique est une*, elle ne supporte aucune scission. Isoler les notes des accords, les sons des timbres qui les portent et leur donnent corps, ne correspond pas du tout ce que font les musiciens dans la pratique de leur art (ce genre d'activité, qui ne produit que des résultats très partiels certes utiles dans un cadre pédagogique, est plutôt l'apanage de l'analyse musicale). Autant dire qu'une analyse de type strictement musicologique de Purple Haze, comme il en a fleuri des dizaines ces dernières années (Purple Haze a été sélectionné en 2005 comme sujet au baccalauréat section musique et au Capes, générant au passage une pléiade de commentaires pour la plupart totalement éloignés de l'œuvre elle-même) serait ici tout-à-fait inadaptée.

L'activité du musicien, et ceci correspond à une propriété récurrente de « penser-en-musique », ne consiste en effet pas à séparer analytiquement les différentes composantes d'une musique mais au contraire à les rassembler pour jouer avec leurs interactions. La « pensée en musique » que le compositeur (de quelques musiques qu'il s'agisse) met en œuvre est une pensée unifiante, globalisante, et non une pensée analytique. Le musicien qui pense en musique ne pense pas seulement en notes, il pense en sons, en timbres, en masses sonores, en rythmes etc… mais aussi en contexte ou en mode. D'une manière générale un musicien véritable ne sépare jamais (par abstraction ou par quelque autre procédé) une « note » de sa matérialité sonore. Il faut plutôt imaginer les musiciens qui pensent en musique comme de véritables

[395] Pour l'utilisation de la pédale Wah Wah, le titre de référence est l'intro de Voodoo Child (slight return) ainsi qu'une partie du solo de ce titre.

sculpteurs de sons taillant ici et là dans l'épaisseur de la musique, retouchant une masse sonore, sculptant, en suivant méticuleusement les « veines » du son, leurs objets sonores[396].

Cette manière spécifique de composer et « faire » de la musique est présente chez Hendrix à son plus haut niveau dans le cadre de l'album intitulé Electric Ladyland (troisième d'un ensemble de quatre publiés de son vivant[397]). Ce qui va nous intéresser ici est à la fois que cet enregistrement (et la manière dont il a été réalisé) exemplifient la plupart des qualités musicales évoquées plus haut, mais encore qu'Electric Ladyland était aussi le nom donné au studio créé par Hendrix pour son propre usage musical (usage qui sera très bref puisqu'entre l'inauguration des lieux en aout 1970 et son décès en septembre de la même année, il sera écoulé…quatre semaines)[398].

Commençons par le studio. L'Electric Lady (qui est un studio d'enregistrement toujours actif de nos jours à New York) représentait le rêve d'Hendrix, comme il est celui de beaucoup de musiciens de rock[399]. Pour tout musicien l'idée de posséder un lieu où il peut créer en toute liberté, sans contraintes d'horaires ou de disponibilité, est en effet un souhait récurrent ; mais il n'est évidemment pas le seul dans ce cas : le chorégraphe rêve de disposer de sa salle de répétition attitrée (et de sa troupe), le peintre de son atelier etc… Ce qui est toutefois commun entre tous ces exemples c'est que la création a besoin d'un lieu (souvent clos) pour se mettre en œuvre. Quiconque est une fois rentré dans un studio d'enregistrement (encore plus s'il y a travaillé) connait l'atmosphère feutrée et concentrée qui y règne, la semi-pénombre propice à l'introspection musicale, le confort des sièges et l'ordre qui règne dans la cabine d'enregistrement, contrastant avec le relatif désordre créé par les amplis, les guitares, les claviers ou les micros qui s'étalent dans les studios de prise de son à proprement dit.

« Electric Lady » était l'un de ces lieux. Tout dans le studio était prévu afin de faciliter la création artistique, même les ambiances de couleurs (Hendrix avait fait installer une machine spéciale qui créait en permanence de nouveaux agencements de couleurs dans les cabines). Sur

---

[396] Voici, sur ce sujet, une intéressante citation d'Hendrix reprise par Franck Medioni (Jimi Hendrix op cit p 234). Hendrix évoque la chanson House Burning Down (incluse dans le disque Electric Ladyland) et affirme qu'il « *a fait sonner la guitare comme si elle était en feu. Les dimensions changent constamment et, tout en haut, cette guitare taille dans la masse…*»

[397] « Are you experienced » MCA 1967, « Axis : Bold as love » MCA 1967, « Electric Ladyland » MCA 1968 et « Band of Gypsys » MCA 1970 sont les quatre albums parus du vivant d'Hendrix. Les albums posthumes (de qualité inégale) se comptent par contre par dizaines.

[398] Le studio n'étant pas encore prêt à la date de l'enregistrement de l'album, les séances d'enregistrement de l'album « Electric Ladyland » ont été effectuées à Londres et à New York (studio Record Plant)

[399] Peter Gabriel, pour ne citer que lui, a fondé son propre studio (Real World) célèbre dans le monde entier. Mais les exemples abondent de musiciens ayant créé leur propre lieu d'enregistrement (même sans compter les innombrables *home studios* qui accompagnent désormais la vie artistique de tous –ou presque- les musiciens professionnels dans le domaine du rock et de la « variété »)

le plan technique l'Electric Lady représentait le *nec plus ultra* en matière d'enregistrement sonore (qualité acoustiques parfaites, nouvelle console trente-deux pistes, effets sonores, choix de micros, etc…). Même si aucun album publié du vivant d'Hendrix n'a été réalisé dans les cabines de l'Electric Lady, ce lieu a produit des centaines d'heures d'enregistrement et a vu se dérouler des bœufs[400] mémorables avec les musiciens ou les chanteurs les plus célèbres (comme Miles Davis[401] par exemple) et le but poursuivi lors de sa construction qui était de favoriser la créativité du guitariste et de ses amis musiciens, a été parfaitement respecté. Ce studio représente à notre avis le lieu où s'exerçait sa « pensée en musique »[402] à toute heure du jour et de la nuit[403], son « atelier » de musicien où il pouvait (ou plutôt aurait pu si la mort ne l'avait pas arraché à ses projets) expérimenter toutes les directions dans lesquelles il entendait amener sa propre musique[404].

Evoquons maintenant l'album intitulé Electric Ladyland. C'est, de notre point de vue, dans ce disque que la pensée musicale d'Hendrix s'est hissée réellement à son plus haut niveau. Pour ce faire, Hendrix a pris dès le départ les commandes de tous les postes essentiels à la réalisation de sa musique : la composition bien sûr, mais aussi la production, le travail du son, le jeu instrumental, le chant et même occasionnellement la réalisation des parties de basse (ce qui sera l'occasion de vifs accrochages avec le bassiste en titre Noel Redding, préfigurant la séparation du groupe quelques mois plus tard). Une écoute attentive de ces enregistrements nous permet d'appréhender le chemin parcouru depuis les premiers concerts dans le « Chitlin'Circuit »[405] des débuts : les titres sont extrêmement travaillés sur le plan harmonique et compositionnel, le son est très abouti et les recherches musicales très poussées.

On citera à l'appui de cette dernière affirmation l'introduction de l'album intitulée « *And the Gods Made Love* » qui est une véritable œuvre de musique contemporaine (très surprenante

---

[400] Les musiciens appellent un « bœuf » une réunion musicale improvisée.

[401] C'est lors de ces rencontres que Miles Davis a découvert l'usage de la pédale Wah-Wah, dont Hendrix faisait une utilisation particulièrement habile, et qu'il a décidé de l'utiliser lui-même en sonorisant sa trompette (cf les albums Bitches Brew, Agartha etc… albums dans lesquels on remarquera que, comme on pouvait s'y attendre, tous les guitaristes de son groupe jouent « comme » Hendrix)

[402] Pour une étude approfondie de ce genre d'approche de studio, vécue qui plus est de l'intérieur, on se réfèrera avec intérêt au livre de Albin Zack III, Poetics of Rock. Nous reparlerons à nouveau de ces problématiques dans le chapitre suivant celui-ci et intitulé « Enregistrer ».

[403] Il possédait un appartement (qu'il occupait souvent) juste au-dessus du studio.

[404] On sait que Hendrix parlait assez souvent, entre autres, de compositeurs classiques et particulièrement de Wagner qu'il connaissait assez mal, mais dont le peu qu'il avait entendu l'impressionnait grandement et lui paraissait pouvoir inspirer une partie de ses recherches musicales à venir.

[405] Ce terme désigne l'ensemble des clubs du sud-est des Etats Unis dans lesquels étaient organisés, dans des conditions souvent déplorables, des concerts de Rythm&Blues pour un public quasiment essentiellement composé de noirs. On notera toutefois que les plus grands chanteurs et musiciens noirs s'y sont produits de manière régulière alimentant par la suite l'évolution de ce style musical très populaire.

et déconcertante pour l'époque et le style de musique considéré) construite autour de sons électroniques et acoustiques trafiqués, une sorte d' « hymne au son » d'une modernité absolue. Mais il faut aussi mettre en avant un titre qui est, lui, un hymne à la « pensée en musique » : *Voodoo Chile* (version longue)[406]. Cette œuvre est une improvisation, cependant très construite et « préparée », qui réunissait quelques musiciens de renom dont l'organiste Stevie Winwood du groupe Traffic et le bassiste Jack Casady du groupe Jefferson Airplane. Dès les premières notes de guitare, une ambiance totalement méditative et introspective est créée, qui permet de véritablement sentir les flux de « pensée musicale » coulant des mains d'Hendrix pour se transmettre à son instrument et à ses amplis, rayonnant ensuite vers les autres musiciens, Stevie Winwood en particulier, avec lequel s'organise un échange musical intense, échange dans le cadre duquel on peut presque là encore « voir » la pensée en musique s'écouler de l'un vers l'autre dans une osmose incandescente qui monte progressivement jusqu'aux sommets représentés par les refrains, pour redescendre ensuite brutalement dans un quasi silence avec une reprise des notes de guitare de l'intro, forme reprise plusieurs fois dans l'œuvre (cette forme en « montagne russe » est caractéristique des longues improvisations particulièrement dans le domaine du jazz)

Beaucoup de caractéristiques de cette œuvre peuvent servir d'exemplification à notre thèse sur la pensée en musique : nous en examinerons trois ; la prise en compte de l'ici et du maintenant (en somme de l'instantanéité du fait musical), la mise en oeuvre de décisions musicales uniques et non répétables, l'incorporation de l'instrument, mais aussi de l'œuvre que l'on joue[407]. Mais autant dire dès maintenant que toutes ne sont que différentes facettes d'un même fait fondamental : « *ne faire qu'un* », plus précisément, ne faire qu'un avec la partition et l'œuvre que l'on joue, avec l'instrument que l'on incorpore, avec le contexte que l'on perçoit etc… Comme on l'aura l'occasion de le redire, et de l'approfondir de nombreuses fois dans cette thèse, « penser-en-musique » est justement la pensée spécifique qui permet à la fois de *penser* ce « ne faire qu'un », tout en mettant en oeuvre, et c'est le plus important, l'acte ou le geste qui permettent de le *faire* musicalement.

---

[406] Il existe aussi un « Voodoo Child (slight return) » dans le même disque, qui est une oeuvre plus connue car probablement plus conforme aux canons de la diffusion radio (la version longue que nous examinons ici dure une quinzaine de minutes)

[407] On peut même, mais c'est plus rare, évoquer l'incorporation du compositeur que l'on joue. Ainsi il y a indéniablement un « ne faire qu'un avec Bach » chez Glenn Gould. On rappellera là encore un extrait du film de Bruno Monsaingeon (op cit) dans lequel Gould joue Bach les yeux fermés dans une attitude de profonde concentration, attentif aux enchainements harmoniques, puis, tout à coup et sans que rien ne le laisse prévoir, s'arrête net et dit, en regardant la caméra avec une sorte d'air désolé : *« Là, je crois que Bach s'est trompé, ce n'est pas cela qu'il aurait fallu jouer, mais ceci… !»* et il joue la suite harmonique qu'il pensait être la bonne.

La prise en compte exclusive de l'ici et du maintenant constitue donc la première de des qualités que nous allons évoquer maintenant. Comme on l'a vu plus haut, Voodoo Chile est une longue improvisation réalisée par Hendrix et ses amis[408] vers 5h du matin au retour d'une soirée dans un club rock, (on entend les rires et les cris du public installé dans le studio pendant la prise de son), et c'est ce qui émane de cet enregistrement : une sorte de fatigue joyeuse et inspirée (dans une des prises alternatives -voir note plus haut – on peut entendre une transition musicale très intéressante qui se construit tandis qu'Hendrix change une de ses cordes : Stevie Winwood continue de jouer seul plusieurs minutes avec Mitch Mitchell et Jack Casady et la musique prend alors une tournure « modern jazz » inattendue que n'auraient pas reniée Miles Davis ou Herbie Hancock). Visiblement Voodoo Chile est une « chanson » plus ou moins préparée (du moins au niveau des harmonies et des paroles) mais pour le reste, l'œuvre en elle-même est cette performance-là, réalisée dans un contexte spécifique, sans idée préconçue quant à son itinéraire et ou sa durée, ni même son style global (on note en écoutant les versions de ce titre conservées mais non éditées, des différences fondamentales sur tous les paramètres cités)

La seconde qualité perceptible dans cette musique, qui est en rapport avec la première, est l'extrême concentration des musiciens, presque palpable à certains endroits de l'oeuvre. Nous percevons en effet que tous les instrumentistes sont à l'écoute les uns des autres dans une osmose et une présence parfaites, que la musique se construit à chaque nouvel instant sans qu'une voie soit plus prévisible qu'une autre, car chaque nouvelle « décision musicale », même la plus ténue, modifie le parcours de cette performance de groupe.[409] Et à chacune des bifurcations possibles les bons choix sont faits (particulièrement bien sûr dans la version qui a été conservée, mais les autres versions désormais disponibles de ce titre mettent en avant aussi beaucoup de choix improvisationnels judicieux). Ceci est caractéristique de moments musicaux où la pensée en musique s'exerce pleinement et où elle n'est pas entravée par d'autres modes de fonctionnement de l'esprit, plus négatifs, ou du moins impropres à la création musicale.

On notera, sur ce dernier point, qu'Hendrix était un musicien d'ordinaire excellent mais qui pouvait tout autant-et de l'avis général- devenir mauvais, voire très mauvais, particulièrement dans les concerts de l'année 1970, année de sa mort, mais dans bon nombre de concerts préalables également. Ceci doit nous apporter une indication précieuse sur la nature de

---

[408] En réalité d'autres essais ont été faits, avec les mêmes musiciens et toujours sur le même thème cette nuit-là, voir à ce sujet « The Voodoo Chile sessions », disponible sur Internet, qui permet d'entendre différentes autres versions, toutes très intéressantes et très émouvantes, de ce morceau.

[409] Nous reprendrons ce point et tenterons de lui donner un début d'explication dans deux chapitres (situé à la fin de la présente thèse, section III) intitulés pour l'un « L'improvisation comme système complexe » et pour l'autre « La décision musicale ».

« penser en musique ». Ce qui faisait défaut à Hendrix, et qui manque au bout du compte à tous les grands créateurs, c'est ce qu'on appelle le « métier » qui permet aux musiciens professionnels de pouvoir travailler en se reposant sur un filet protecteur, une sorte d'assurance tous risques de la profession de musicien, en quelque sorte. Les musiciens d'orchestre symphonique connaissent bien l'intérêt de cette technique (et en abusent quelque fois, les anecdotes sont fréquentes concernant certains musiciens d'orchestre qui jouent leurs partitions, sans faute, tout au long du concert tout en pensant complètement à autre chose[410]). Mais si le « métier » permet de pallier à une courte absence d'inspiration ou à tout autre manquement du musicien (comme un trou de mémoire), il ne peut en aucun cas fournir de la « pensée-en-musique » quand celle-ci fait défaut. Or ce qui a fait la grandeur de la musique d'Hendrix est ce qui a fait aussi sa perte : une sorte d'obligation du tout ou rien, qui quelquefois débouchait malheureusement sur le rien.

Cependant Hendrix nous informe sur ce qu'est la « pensée en musique » autant quand il joue bien que, en creux, quand il joue mal[411]. Car c'est justement dans ce genre de circonstances, quand tous les filets ont été retirés et que le musicien se retrouve à nu avec sa musique, que nous pouvons le mieux observer ce qu'est réellement le fait de « penser-en-musique » qui est tout sauf un « métier » ou une connaissance musicale préalable, bien qu'elle plonge ses racines dans une préparation musicale antérieure indéniable. La pensée en musique se joue, comme on l'a dit, dans l'ici et le maintenant de la performance, qu'il s'agisse du concert, de l'enregistrement, de l'écriture ou de toute autre forme de pratique de la musique. Mais elle se joue aussi, comme nous aurons l'occasion de la voir plus tard, dans le caractère unique de la musique jouée. *On ne redit jamais la même proposition musicale* quand on joue dans l'optique de « penser-en-musique ».

---

[410] Sur un plan plus humoristique, on rappellera ce sketch de Bernard Haller intitulé « Clair de Lune » où celui-ci interprète le célèbre adagio beethovenien en pensant à tout autre chose qu'à ce qu'il joue jusqu'au point où la musique elle-même commence à suivre ses propres pensées (pensant à Strauss, il transforme involontairement le texte musical en valse, puis évoquant la plage, c'est « La mer » de Charles Trenet qui s'impose sous ses doigts… !) De la « pensée en musique » donc, mais d'une nature bien différente que celle que nous essayons de décrire dans ces lignes !...

[411] On notera que cette notion de « métier » peut aussi bien s'appliquer à la musique classique (et particulièrement au tournant entre la musique baroque et la musique classique/romantique d'autre part) Ainsi Haydn, qui était un compositeur prolixe -mais finalement guère plus que ses contemporains ou prédécesseurs- écrivit cent quatre symphonies (et plusieurs centaines d'œuvre diverses) tandis que Beethoven n'en écrivit que neuf. Notre but n'étant pas ici, bien sûr, de dire que Beethoven « pensait en musique » alors que Haydn non, mais de mettre en avant que la notion de « métier » (en réalité ces compositeurs exerçaient encore véritablement un métier au service de leurs princes protecteurs) disparaît de plus en plus avec l'apparition de la musique classique puis romantique introduisant en retour la notion d' « inspiration » (et les traversées du désert générées par son éclipse, cf Beethoven justement)

Et c'est sans doute ce qui ressort le plus de l'écoute répétée de « Voodoo Chile » : des choix compositionnels instantanés et uniques portés par de fantastiques qualités improvisationnelles qui viennent se mêler de façon inextricable à un sens aigu du son et du timbre. Au point que nous avons l'impression parfois que l'instrument s'éclipse pour laisser la place à la pensée musicale pure de Jimi Hendrix qui s'adresse directement à nous, à notre cerveau et notre corps, comme nous pouvons en avoir également l'impression avec les grands improvisateurs de jazz comme John Coltrane ou Miles Davis. Ceci forme la troisième qualité exemplifiée par cette œuvre : l'incorporation totale de l'instrument qui fait « Un » avec le musicien qui « pense » à travers lui[412]. On trouve de nombreuses références à l'incorporation de l'instrument chez Hendrix. On citera à ce propos (parmi de nombreuses autres références possibles) cette remarque pertinente d'un journaliste du Seattle Post-Intelligencer, rédigé après le concert de Jimi à Monterey en 1967 :

> *« La guitare d'Hendrix semble une extension naturelle de son corps, les différentes positions qu'il affecte pour en jouer semblent le résultat d'émotions, comme si se contenter de tenir sa guitare normalement ne lui permettait pas de les exprimer toutes. L'impression est que, s'il venait à poser sa guitare, la musique continuerait à sortir de lui. »*[413]

Franck Médioni[414] fait un lien intéressant sur ce point avec John Coltrane (dont les points communs avec Hendrix sont très nombreux) qui lui aussi ne lâchait jamais son instrument pour quelque fois s'endormir avec le bec de son ténor à la bouche, de la même manière qu'Hendrix dormait fréquemment lui aussi avec sa propre guitare. D'une manière générale tous les grands solistes (quel que soit le genre de musique visé) font un avec leur instrument, mais le lien intime, presque incestueux qui reliait Hendrix à sa guitare est probablement quelque chose d'unique,

---

[412] L'idée d'une incorporation de l'instrument dont il est question ici, et qui est une figure fondamentale de ce que nous décrivons comme « pensée en musique », doit être comprise de manière élargie. Par exemple un chef d'orchestre qui joue avec son orchestre l'incorpore d'une certaine manière (cf à ce sujet les remarques sur le « geste » du chef d'orchestre –au sens physique du mot geste- émises par Boulez à différents moments de son œuvre écrite). De même un compositeur, de manière encore plus élargie, incorpore le ou les instruments pour lesquels il écrit. Ecrire pour des cuivres ne met pas le compositeur dans les mêmes dispositions physiques qui seraient les siennes s'il écrivait pour la harpe ou la flute à bec par exemple. Les cuivres demandent à être fortement sentis et incorporés pour être écrits correctement. On imagine aisément Stravinsky devant son piano (il composait toujours à l'instrument) au moment où il écrivait les lignes de cuivres étincelantes et percutantes du Sacre du Printemps… !

[413] Cité dans Jimi Hendrix par Franck Médioni, op cit p 41

[414] Idem p 41

bien que jetant un éclairage intéressant sur le lien essentiel qui se tisse en musique entre le musicien et son instrument.

Pour conclure cette section nous remarquerons à quel point avec Hendrix et l'incorporation de sa guitare, nous retrouvons d'une certaine façon la légende de Marsyas abordée dans les premières pages de chapitre : Hendrix meure jeune lui aussi (pas écorché vif mais étouffé par son propre vomi ce qui n'est guère plus souhaitable) après une carrière de virtuose qui sans doute l'a amené, comme Marsyas aussi, à présumer de ses forces. Pour quelle raison est-il mort ? Qu'a-t-il expié en mourant ? Peut-on–et doit-on- à nouveau reposer la question que nous posions plus haut au sujet de la punition sanguinaire imposée par Apollon à un Marsyas qui a fauté en faisant « corps avec son instrument »? Pourrait-on faire, là encore, un rapport, au moins symbolique, entre l'incorporation de sa guitare, son « devenir instrument », et le fait qu'Hendrix soit mort étouffé comme Marsyas a payé avec sa peau et sa chair le fait d'avoir incorporé son *Aulos*?

Comme on le voit, tout chez Hendrix « le gaucher » nous ramène à Marsyas (et aussi à la détestation profonde du monde grec pour cette forme de musique instrumentale à caractère diabolique). Mais Hendrix va bien plus loin que le pauvre Marsyas, il fait certes corps avec sa guitare ou en joue avec les dents mais il chante aussi à l'unisson avec elle (comme le faisait aussi Apollon), il retourne son instrument (également comme Apollon avait retourné le sien). Hendrix, le guitar hero, pourrait-il être appréhendé comme une créature métisse[415], à mi-chemin entre Marsyas et Apollon, nous proposant ainsi involontairement une sorte de prototype du musicien idéal ? On notera cependant que ce retournement apollinien au départ lié à son jeu de gaucher (le diable n'est décidément pas loin…) va vite évoluer vers d'autres retournements plus agressifs qu'Apollon aurait été bien en mal d'apprécier et surtout de tolérer : jouer de la guitare dans le dos, par terre, avec les dents, y mettre le feu, la briser sur le sol, lui faire l'amour…

Afin d'approfondir un peu plus notre recherche sur ces points si délicats à appréhender, entrons maintenant dans le vif de ce « corps à corps » qui nous aura intéressés à de multiples reprises depuis le début de ce chapitre : jouer d'un instrument.

[415] On rappellera au passage qu'Hendrix était un musicien métis, de père indien et de mère noire (le tout mélangé avec quelques gouttes de sang blanc) ce qui, à notre sens, n'est pas sans conséquence sur son style musical si original.

Jouer d'un instrument

On peut affirmer tout d'abord que, d'une certaine manière, seul le musicien « joue ». On peut certes dire de l'acteur qu'il « joue », lui aussi, une pièce ou un rôle, mais le musicien est le seul à « jouer d'un instrument » (même un chirurgien dont on dit qu'il travaille avec des « instruments » et non avec des « outils » n'est pas réputé « jouer » avec les dits instruments, de même un peintre ne « joue » pas de ses pinceaux)

Mais jouer d'un instrument met en œuvre bien autre chose qu'une simple mise en action d'objet. Comme l'affirme avec justesse Bernard Sève « *quand un musicien s'empare d'un instrument il s'empare d'une concrétion de pensée collective* »[416]. Ceci veut dire que le fait de jouer d'un instrument s'inscrit dans une histoire faite de « décisions immémoriales » qui vont du découpage du continuum sonore effectué par une société donnée (échelles, gammes…) au rôle social et culturel de la musique dans cette même société en passant par l'apprentissage spécifique (mais évolutif)) du bon usage de l'instrument. Sur ce dernier point, souvent mis de côté mais pourtant essentiel, il apparaît que l'apprentissage d'un instrument implique la mise en œuvre d'une pédagogie la plupart du temps orale. Les échanges entre le maître et l'élève (caractéristiques à notre sens, de toutes les formes d'apprentissages de la musique dans quelques cultures que ce soit) forment la base de tout usage de l'instrument. On y comprend non seulement comment on fait « fonctionner » musicalement l'instrument mais aussi, de manière encore plus essentielle, comment on joue tel ou tel style musical, voire même tel ou tel compositeur. Ainsi jouer Liszt ne consiste pas seulement à bien apprendre le piano d'un côté et à savoir bien lire la musique de l'autre : il faut aussi « apprendre » à jouer Liszt (Liszt est ici un exemple qui en vaut un autre, tous les compositeurs convenant dans ce cas ; quant au style musical, la remarque n'en est, à notre sens, que plus vraie).

La problématique des instruments anciens dont on a perdu la mode de fonctionnement montre clairement que l'instrument est essentiellement lié à un mode d'emploi spécifique, dont la perte entraîne quasiment irrémédiablement la relégation de l'instrument retrouvé aux rayons des pièces de musée (l'exemple classique est la reconstitution moderne du célèbre Aulos, la flute à deux tubes de l'antiquité, mais dont plus personne ne sait jouer de nos jours)[417].

---

[416] « L'instrument de musique comme produit et vecteur de la pensée », dans « La musique, un art du penser ? », édition PUR, p 184

[417] Sans compter aussi la disparition de l'éventuelle littérature musicale écrite ou composée pour l'instrument en question.

En d'autres termes nous ne devons pas perdre de vue que si le musicien est lié à l'instrument, l'instrument est lié lui aussi au musicien. D'un instrument posé devant soi on ne peut rien connaître, il manquera toujours le savoir-faire qui l'active. On dira peut-être que tous les autres instruments subissent les mêmes contraintes : le marteau, le bistouri ou le stylo sont dans le même cas. Une seconde vision permet de s'apercevoir qu'il n'en est rien ; la raison en est probablement que seul l'instrument de musique possède sa fin en soi qui est de faire de la musique, émettre des sons musicaux- alors que tous les autres instruments, y compris le pinceau du peintre ne sont que des outils, plus ou moins élaborés, visant à un but, ici une peinture, là la construction d'un mur ou l'écriture d'un document. On aura donc compris que le rôle de l'instrument de musique est tout à fait essentiel et sans commune mesure avec les autres types d'instruments ou d'outils utilisés dans les autres domaines artistiques.

Avançons maintenant dans notre approche de ce « jouer » musical en examinant tour à tour six approches possibles du fait de jouer d'un instrument de musique, six « modes » dont les uns ne sont pas exclusifs des autres et dont la perception d'ensemble nous permettra probablement d'enrichir la compréhension que nous pouvons avoir de cette activité dans laquelle, comme nous avons commencé de le voir, se mêle de manière fondamentale ce que nous avons convenu d'appeler une « pensée-en-musique ».

a)Jouer en virtuose

La notion de virtuosité vient naturellement à l'esprit lorsqu'on évoque la pratique d'un instrument musical. Rien d'étonnant à cela puisque quasiment tous les instrumentistes professionnels développent, à la suite d'un travail quotidien de leur technique, une maitrise plus ou moins parfaite de leur instrument. Mais sans doute la virtuosité doit-elle nous interpeller sur un autre point, à nouveau lié à l'histoire de la philosophie de la musique. On sait que la pensée grecque abhorrait la virtuosité instrumentale, tous les textes en attestent et particulièrement ceux de Platon et Aristote dont l'autorité intellectuelle sur l'antiquité et sur la pensée médiévale fut immense (nous nous référerons dans les lignes qui suivent à l'article « Instruments » des « Eléments d'esthétique musicale »[418]).

Pour les Grecs, la pratique instrumentale « autonome » (c'est-à-dire dégagée de son activité d'accompagnement du chant) « *mène nécessairement à la recherche de la virtuosité*

[418] Op cit p 246

qui est impropre au loisir d'un esprit épris de clarté car elle se nourrit de toutes sortes de complications et de variations artificielles qui le détournent de la contemplation du simple et du stable (Platon, Les Lois, VII, 812e) »[419]

Plus précisément, cette pratique qui se fonde essentiellement sur une recherche de la virtuosité (on se souviendra ici que la virtuosité instrumentale, comme portant atteinte à l'intégrité du *logos*, est l'un des griefs qui est fait à Marsyas lors de son combat avec Apollon) est indigne d'un homme libre qui ne saurait user d'un instrument de musique en « *professionnel, qui ne déploie pas son habilité en vie de sa propres vertu mais pour le plaisir des auditeurs, c'est-à-dire un plaisir grossier* »[420]

On ne saurait mieux dire l'absence totale d'estime dans laquelle le monde antique tient la virtuosité instrumentale. Cette détestation profonde de la virtuosité, et de toute musique instrumentale qui n'aurait pas comme seul but de soutenir la mélodie chantée -elle-même support d'un texte censé élever l'âme-, va se transmettre directement à la pensée médiévale et nourrir les différentes prises de positions de l'épiscopat au sujet de la musique. Ainsi le pape Jean XXII qui publie sa Docta sanctorum dans laquelle il dénonce tous les travers de l'art nouveau (*ars nova*) : « *Ils courent et ne prennent pas de repos, ils enivrent les oreilles au lieu de les apaiser ; ils miment par des gestes ce qu'ils font entendre ; et par tout cela la dévotion qui eût dû être recherchée se trouve foulée aux pieds et la lascivité qu'il eût fallu fuir s'étale au grand jour.* »[421]

Tout ce contexte d'anathème permanent vis-à-vis de la virtuosité instrumentale rend encore plus inattendue la véritable explosion des musiciens virtuoses à partir du XVIIIème, à une époque où la philosophie et la pensée d'une manière générale n'a pas encore pris en compte le nouveau statut de l'instrument et de l'instrumentiste. On rappellera ici que c'est Hegel le premier qui, prenant acte de la prédominance graduelle de la musique instrumentale dans les oeuvres composées par Mozart, Haydn ou Beethoven, introduit dans ses célèbres « *Cours d'Esthétique* » une véritable réflexion philosophique sur l'instrument de musique (ainsi que sur l'orchestre symphonique). Cette approche novatrice permet à Hegel de distinguer la musique vocale (qui subit la contrainte de porter un discours intelligible) de la musique instrumentale, libre et autonome par essence, et qui peut donc permettre l'objectivation du discours musical. Cet ajustement théorique, qui arrive un peu après la bataille -puisque depuis plusieurs décennies

---

[419] Idem p 247

[420] Aristote, Politiques, VIII, 6, 1341a-b. Cité dans chapitre « Instruments », op cit, p 247

[421] Traduction de Jacques Chailley dans son *Histoire musicale du Moyen Age*, cité par Bernard Sève, *L'altération musicale,* p 126.

déjà la musique instrumentale a conquis l'Europe, et l'on se bat déjà pour assister aux concerts des instrumentistes virtuoses-, va tout de même permettre d'ouvrir la voie à une approche philosophique contemporaine enfin libérée des anathèmes grecs.

C'est dans ce cadre théorique « libéré » qu'il faut, nous semble-t-il, situer les recherches philosophiques d'auteurs très proches de la musique comme Vladimir Jankélévitch par exemple qui ont écrit de façon très aboutie sur l'instrumentiste et sa « virtuosité »[422]. Avec les contributions de ces auteurs du XXème siècle la pensée reprend ses droits dans le cadre du domaine musical instrumental dont plusieurs siècles de mise au rebut avaient fini par laisser croire qu'il n'en contenait pas un atome. Ainsi le l'interprète virtuose pense, et même mieux, il « pense en musique » au moins autant que l'auteur des pièces qu'il « exécute ».

b) Jouer par cœur

Jouer « par cœur » est une activité que le musicien partage avec d'autres artistes, en rapport avec des œuvres notées et devant être exécutées (les œuvres de théâtre par exemple, mais aussi certaines œuvres de danse ou de poésie déclamée). Plusieurs techniques permettant de jouer une musique par cœur coexistent : la plus simple (mais la plus fragile) est ce que les musiciens appellent la « mémoire des doigts ». Elle constitue une sorte de degré zéro des techniques aboutissant au par cœur : elle est forcément utilisée (quelquefois involontairement) par les instrumentistes car les doigtés liés à un travail assidu de l'œuvre s'inscrivent de manière profonde dans la mémoire. Toutefois cette mémoire (qui peut être vite déficiente) est la plupart du temps épaulée par une mémoire visuelle (celle qui permet de se représenter la partition au moment où l'on joue) et surtout par la mémoire auditive qui est la plus « noble » des trois. Cette dernière est utilisée par tous les grands interprètes, elle consiste à chanter intérieurement la musique que l'on joue, ou tout au moins, l'entendre intérieurement. On notera à ce sujet qu'il est souvent difficile, en tant qu'interprète, de s'abstenir de chantonner quand on joue. Certains grands interprètes ne s'en privent pas, Glenn Gould formant l'exemple le plus célèbre de ce type de marmonnement qui vient se fondre, avec plus ou moins de bonheur, à la musique jouée.

Mais au-delà de cette description des méthodes d'apprentissage par cœur, il faut tenter de comprendre le sens plus profond de cette manière de jouer. Tout d'abord jouer par cœur implique la suppression d'un élément dans le triangle musicien, partition, musique. Une fois la

[422] Jankelevitch, dans « Liszt et la rhapsodie », développe la notion de virtuosité en la faisant résonner avec celle, très proche, de « vertu ». Il existe donc une vertu du virtuose, qui est au sens fort une vertu de la main : l'excellence de la main est chez Jankelevitch une excellence morale.

partition ôtée il ne reste en effet plus que la relation intime entre le musicien et la musique (si l'on omet bien sûr la relation essentielle entre le musicien et son public, qui n'intéresse toutefois pas la problématique développée dans ce chapitre). Le musicien habite alors la musique qu'il joue (et réciproquement), et c'est la raison pour laquelle tous les grands solistes jouent les œuvres qu'ils interprètent par cœur[423]. Cette manière de jouer leur assure une meilleure concentration, de même qu'elle permet un meilleur effet au niveau du public (imaginerait-on des acteurs de théâtre déclamant leur rôle en se promenant sur scène un texte à la main ?...)

Quand il joue par cœur, le soliste est de fait dans un état de concentration total (il travaille en effet sans filet, et la moindre diversion peut lui être fatale) : il est de plain-pied dans la musique qu'il joue sans aucun intermédiaire. Ceci n'est pas sans nous intéresser quant à la question qui est la nôtre dans cette thèse… Nous pourrions en effet affirmer, sans vouloir abusivement tirer la couverture de notre côté, que le musicien qui joue une musique par cœur « pense en musique », avec plus d'intensité et de façon plus décisive que ne le fera un musicien qui joue en lisant une partition. Pour quelle raison ? Jouer par cœur, en coupant les derniers liens qui retenaient encore le musicien aux berges du concret de la partition, lui permet de s'en éloigner et de prendre les décisions musicales qui sont les siennes comme s'il *improvisait* cette œuvre, ou comme s'il la *composait sur l'instant*. C'est ce que l'auditeur/spectateur ressent quand il assiste à un concert en solo : l'impression que toute cette musique sort de façon instantanée de l'esprit du musicien, qu'il « pense avec ses doigts ». Il suffit d'évoquer certaines œuvres de Chopin ou de Debussy (certains Nocturnes ou la Suite Bergamasque par exemple) qui semblent couler sous les doigts comme des improvisations inspirées, pour s'en convaincre. Comme nous le verrons à la fin de ce chapitre, le soliste devient alors une sorte creuset où viennent se mélanger l'interprète, le compositeur et l'improvisateur.

Nous ne voulons pas pour autant affirmer que les musiciens jouant avec leur partition sous les yeux ne sont pas d'excellents concertistes ni qu'ils ne pensent pas en musique… ![424] Nous cherchons simplement à pointer ici le fait (probablement vérifiable sur un plan de

---

[423] A l'exception notable des certains solistes intervenant dans un concerto avec orchestre et qui jouent quelquefois avec partition (avec l'aide de l'inévitable, et quelque fois disgracieuse, tourneuse de pages). On peut se demander, dans le même esprit, pourquoi la plupart des trios ou quartettes à cordes jouent eux-aussi avec partition alors qu'il serait bien plus élégant, et convaincant, de jouer ces œuvres par cœur.

[424] D'excellents musiciens, parmi les meilleurs, pensent d'ailleurs tout à fait le contraire que nous sur ce point. Témoin cette affirmation de Sviatoslav Richter reprise par Charles Ramond dans son article : « L'interprétation des œuvres musicales : une logique de l'affectivité » op cit p202 *: « Enfin et surtout il est plus honnête de jouer avec partition : on a devant les yeux ce qui* doit *être, et on joue exactement ce qui est écrit. L'interprète est un miroir, et jouer de la musique ne consiste pas à infecter la musique de son individualité, cela consiste à jouer* toute *la musique et rien de plus, mais aussi rien de moins. Qui pourrait se souvenir de* toutes *les indications notées par le compositeur ? A défaut, on se met à interpréter et je suis contre. »*

l'expérience scénique) que le soliste libéré de sa partition peut aussi intérioriser complètement l'œuvre qu'il joue : il peut fermer les yeux, laisser la musique le traverser et ses doigts courir sur l'instrument comme si ils inventaient eux-mêmes cette musique dans l'instant. De plus, comme on va le voir plus loin, jouer par cœur permet d'être encore plus en liaison immédiate avec tous les évènements propres au contexte spécifique dans lequel le musicien joue. Jouer par cœur permet définitivement d'être *dans* la musique, c'est-à-dire dans l'instant où celle-ci se crée.

c)Jouer avec le contexte

On pourrait contester le point de vue précédant en opposant le fait (non discutable) que les principales « décisions musicales »[425] concernant une interprétation réalisée en concert ont déjà été prises en amont de cet évènement, ne serait-ce que parce que la partition a été longuement travaillée par l'instrumentiste, les doigtés recherchés, les traits difficiles répétés etc… Et pourtant un concert est une concrétion unique (au sens qu'elle ne pourra jamais être répétée) de « pensée-en-musique ». Quand le soliste s'installe au piano[426], tous les éléments du contexte dans lequel il va jouer -qu'il s'agisse de la qualité de l'instrument qu'il trouve sur scène, de l'acoustique, de la qualité du public[427] mais aussi de son propre état personnel, du choix qu'il a fait d'ordonnancer tel ou tel enchainement d'œuvres etc…- tous ces éléments vont concourir à créer un contexte spécifique dont le soliste va devoir appréhender les moindres détails et les moindres variations, sous peine de manquer sa prestation. Ceci forme une caractéristique importante de ce que nous nommons « penser-en-musique » : la prise en compte du fait musical *comme un tout indissociable* incluant autant la préparation musicale proprement dite d'un concert (qui est aussi fondée sur de la « pensée en musique, bien sûr) que la prise en comptes des conditions dans lesquelles celui-ci se déroule, voire même de la façon dont il sera enregistré, gravé, diffusé etc…

Un exemple célèbre pourra permettre d'illustrer ce point. Il s'agit du célèbre concert de Keith Jarret connu sous le nom de « Köln Concert », qui fut enregistré au soir du 24 janvier 1975 à l'Opéra de Cologne. En réalité tout s'opposait à ce que ce concert devienne le succès planétaire qu'il est devenu : Keith Jarrett n'avait pas dormi depuis deux nuits, le piano Steinway

[425] Voir chapitre « la décision musicale » plus loin dans cette thèse
[426] Il ne s'agit que d'un exemple d'instrument, bien évidemment la réflexion peut s'étendre à tous.
[427] Qui se sent, pour l'avoir vécu (mais tous les musiciens le disent, de même que tous les comédiens de théâtre), dès l'entrée sur scène avant même d'avoir joué la première note.

qui avait été commandé pour le soir n'était toujours pas arrivé (il n'arrivera jamais) et Jarrett va refuser jusqu'au dernier moment de jouer sur le piano de l'opéra dont le son lui paraissait mauvais voire désaccordé. Pourtant, celui-ci va finir par se décider à jouer sans aucune conviction (pas très soutenu non plus par sa maison de production ECM qui n'installe les micros auprès du piano que par routine, dans la vague idée de conserver l'enregistrement pour les archives de la maison de disque… !).

Et pourtant le miracle arrive, immédiatement : Jarrett ouvre sa première plage d'improvisation par une reprise inattendue des quatre notes de la sonnerie du théâtre, ce qui est l'origine des rires que l'on entend dans le public au début du concert, puis enchaîne ce qui va devenir une des improvisations pianistiques les plus célèbres de tous les temps[428]. Le reste est bien connu et le mystère de cette soirée a été si longuement et de si nombreuses fois commenté que nous n'ajouterons pas ici notre propre interprétation. Laissons la parole à Manfred Eicher -le célèbre producteur de Keith Jarrett et fondateur la maison d'édition de jazz ECM- qui, revenant sur la magie unique de cet enregistrement affirme : « *Probablement il joua de cette manière si particulière précisément parce que ce n'était pas un bon piano. Parce qu'il ne pouvait tomber amoureux de cet instrument, il trouva une autre manière d'obtenir tout de même le meilleur de celui-ci* [429]». Il faut ajouter à cela que Manfred Eicher mit en œuvre par la suite toute la technologie qui était à sa disposition pour corriger les défauts matériels de cet enregistrement (particulièrement certaines faiblesses du piano, sans toutefois retirer le côté métallique de l'instrument qui concoure finalement à la réussite de l'œuvre).

Nous avons ici, points par points, ce qui définit la pensée en musique dans le cadre de l'interprétation instrumentale : perception de la musique à la fois dans sa globalité mais aussi (et ceci est lié) dans le moindre de ses détails ; jeu musical prenant en compte le contexte du concert avec tous ses évènements ; prise en compte de l'instantanéité de la musique par le biais d'une forme de pensée appropriée ; jeu avec–et dans-le son… Bien sûr ces caractéristiques ont été saisies dans le cadre d'une improvisation jazz, mais la perception en aurait été exactement la même pour une interprétation classique. En effet, comme nous le verrons plus loin, il ne faut pas séparer de manière trop stricte la performance improvisée de l'interprétation classique qui, la plupart du temps, consiste à exécuter des œuvres préalablement écrites. En effet, perçu du

[428] En réalité, de l'avis de Jarrett lui-même, ces improvisations sont très souvent des « semi-improvisations » c'est-à-dire qu'elles mettent en œuvre des éléments musicaux déjà préparés préalablement. La quatrième partie du disque illustre parfaitement ce propos, en rapport avec l'aspect « travaillé » de son thème et de sa grille harmonique.

[429] Extrait du DVD "The Art of Improvisation" qui est consacré exclusivement à l'art pianistique –et à la personnalité- de Keith Jarrett.

point de vue de l'aboutissement musical, c'est-à-dire de tel ou tel évènement sonore (ici le concert de Jarrett à Cologne le 24 janvier, là le concert d'Horowitz le 20 avril 1986 à Moscou) le résultat est le même : le même type de pensée en musique a été mis en œuvre, la même manière de « penser-en-corps » a été mobilisée etc…

d) Jouer en composant :

Beaucoup de compositeurs composent sur l'instrument, le plus souvent sur le piano qui est l'instrument qui se prête le mieux au travail de la composition grâce à son timbre et à l'amplitude de sa tessiture. Stravinsky composait au piano, Beethoven l'a longtemps fait (même quand la surdité avait déjà réduit à néant ses facultés d'écoute « externes »). L'on pourrait tout aussi bien évoquer Debussy, Ravel, Rachmaninov, et avant eux Chopin et Liszt ; les compositeurs qui composent sur l'instrument sont légion, probablement plus que ceux qui composent « sur table ». Une fois de plus, la question n'est pas ici de comparer les mérites respectifs des compositeurs en fonction de la manière dont ils travaillent : tous le font à partir de leur cerveau et leur travail final est toujours une « œuvre de l'esprit ». Il y a cependant une différence qui est audible, au moins sur les compositeurs qui écrivent pour le piano : les grandes œuvres pour piano ont toujours été écrites par des compositeurs maîtrisant correctement la technique de l'instrument. La même remarque peut être faite (mais sans doute d'une façon un peu moins péremptoire) pour le violon : Beethoven et Mozart connaissaient l'instrument pour en jouer eux-mêmes et beaucoup de compositeurs qui écrivent pour le violon sont eux-mêmes violonistes. Mais au-delà de ces remarques factuelles, il n'est pas certain (sans que cela soit réellement prouvable) que la musique d'orchestre composée au piano ne soit pas teintée d'une qualité particulière qu'elle n'aurait pas eue si elle avait été directement pensée sans instrument (on peut ici repenser à Stravinsky et aux orchestrations étincelantes du Sacre)

Quoiqu'il en soit, il faut garder à l'esprit qu'aucun compositeur ne compose « dans le vide » et que toute musique est toujours (même abstraitement) composée pour un instrument ou un groupe d'instruments en particulier[430] dont le compositeur garde le timbre en tête dans le cadre de son travail de composition, ce qui revient d'une certaine manière à « composer en jouant ». D'où la raison pour laquelle il nous a semblé important d'inclure cette facette du

[430] Ce point ne sera pas discuté dans ce chapitre mais repris ultérieurement dans la section consacrée à l'écriture musicale. Nous évoquerons alors le cas d'œuvres semblant prouver le contraire de ce que nous affirmons, *l'Art de la Fugue* par exemple dont on dit (sans doute bien à tort) qu'elle n'a été écrite pour aucun instrument en particulier par son compositeur Jean Sébastien Bach.

« jouer » dans l'approche multiple que nous avons tenté de construire dans ce chapitre consacré au jeu de l'instrument. Composer en jouant c'est en effet faire circuler de la pensée en musique entre le cerveau et l'instrument dans une boucle créatrice extrêmement fertile. Mais composer en jouant représente aussi un mode caractéristique de « penser-en-musique » qui touche autant les grands compositeurs classiques (voire contemporains) que les compositeurs d'autres musiques comme le rock, le jazz et autres musiques dîtes « du monde », qui créent dans leur grande majorité « sur l'instrument ».

On constatera dès maintenant, sans pour autant pouvoir en donner la clé (puisque nous ne la possédons pas encore à ce stade notre recherche), que la musique développe assez peu de formes de pensée qui soient autres que de la « pensée en musique » pure (mis à part certaines « propositions » de compositeurs contemporains qu'il y aura lieu d'examiner le moment venu). C'est sans doute la raison pour laquelle la musique constitue un poste d'observation idéal pour décrire et tenter de comprendre cette forme de pensée spécifique, dont il y a lieu de croire, par ailleurs, qu'elle existe tout également dans la plupart des autres arts (sinon tous).

e) Jouer en chantant

Le chant qui est visé dans ce paragraphe n'est pas celui de la « chanson accompagnée » mais le chant, ou même l'ânonnement, qui redouble chez certains musiciens le jeu instrumental. Beaucoup d'instrumentistes, particulièrement les improvisateurs, chantent fréquemment la mélodie qu'ils sont en train de jouer. Fort heureusement tous les instrumentistes ne sont pas atteints du « syndrome de Marsyas» et la plupart des instruments laissent la possibilité de chanter en même temps que l'on joue[431]. On trouve cette manière de jouer/chanter très particulière chez des instrumentistes classiques (assez rarement mais suffisamment pour être noté, l'exemple le plus connu étant Glenn Gould), des instrumentistes rock (Jimi Hendrix, mais aussi George Benson et une pléiade d'autres musiciens dont la plupart des guitaristes de blues que celui-ci soit traditionnel ou rock), des instrumentistes de jazz pour finir, dont l'exemple le plus connu est évidemment Keith Jarrett.

Pourquoi avoir réservé une place à cette manière de chanter dans le cadre de cette revue du « jouer » dans son rapport avec ce que nous nommons « penser-en-musique » ? Sans doute

[431] A vrai dire même la flute (traversière au moins) peut être jouée tout en chantant (Marsyas aurait peut-être dû s'en inspirer…) Le flutiste du groupe de rock Jethro Tull (Ian Anderson), s'est fait connaître à l'époque par le son énorme que produisait le son de sa voix se mélangeant au souffle de la flute (cf sa célèbre interprétation de la *Sarabande* de Bach)

parce que le fait de chanter à l'unisson un chorus de guitare ou de piano que l'on est en train d'improviser, ou une œuvre que l'on est train d'interpréter, nous dit quelque chose sur l'état d'esprit du musicien qui effectue une telle action. Ce redoublement de l'instrument par la voix (qui est la « résonance de l'âme » comme aimait à le dire Hegel) pointe quelque chose sur la nature de la pensée en musique en jeu dans une telle performance : l'improvisateur, ou l'interprète, qui chante en jouant annule encore un peu plus la distance qui le séparait de son instrument et démontre incidemment que toute grande improvisation (comme toute grande interprétation) est « pensée », au sens que nous tentons de mettre en avant, c'est-à-dire qu'elle prend sa source dans un mécanisme de pensée proprement musical, dont les doigts ne seraient pas les esclaves mais les complices eux-aussi pensants.

On rappellera, pour illustrer ce point, les scènes fascinantes filmées par Bruno Monsaingeon[432] qui montrent Glenn Gould dans l'intimité de sa vie quotidienne, en particulier ce moment de grâce où le pianiste révise, sans la jouer réellement sur son piano, une œuvre de Bach (dans notre mémoire il s'agit de la « Fantaisie Chromatique et Fugue »). Il chante les notes de l'œuvre et remue les doigts la main posée sur une table, puis se lève mécontent du résultat, recommence à nouveau ; le tout dans un phrasé rythmique très dense qui fait immédiatement penser aux onomatopées des joueurs de tablas indiens[433].

On nous rétorquera sans doute qu'ici l'instrument est absent et que ces réminiscences n'ont donc rien à voir avec notre propos du moment. Il n'en est rien au contraire car, dans ces images (et ce qui en constitue l'aspect saisissant et émouvant) l'instrument est inscrit en creux, sans doute encore plus que lorsqu'un pianiste de moindre talent joue cette œuvre au piano. Nous baignons ici, et plus que jamais, dans ce que nous appelons « penser-en-musique » : le jeu musical dans l'immédiateté de l'ici et du maintenant, le « devenir instrument » du musicien (les images de Gould « jouant » cette œuvre de Bach donnent sincèrement l'impression qu'il a « incorporé » totalement son piano), l'unicité totale de la musique en train de se faire, tous ces « symptômes » de la pensée en musique sont ici présents.

[432] Bruno Monsaingeon a réalisé plusieurs documentaires sur Glenn Gould. Nous faisons ici référence à *« Au-delà du temps »*.

[433] Il n'existe pas de partitions de tabla à proprement parler : les musiciens apprennent à jouer les œuvres (et les retiennent) grâce à un système très sophistiqué d'onomatopées qui permet de redoubler phonétiquement les sons du tabla. Les joueurs de tablas chantent donc toujours en même temps qu'ils jouent, en s'aidant de ces constructions vocales caractéristiques (d'où la raison pour laquelle nous les évoquons dans cette section « jouer en chantant »)

f) Jouer en improvisant

Avec cette dernière facette du « jouer » nous voici parvenus au cœur de notre approche : quand l'improvisateur joue il met en œuvre la totalité, ou la quasi-totalité, des éléments que nous avons examinés tour à tour dans ce chapitre. Il faut toutefois se garder de croire que l'improvisation apporte une spécificité particulière à notre description du jeu instrumental. Le sens de ce paragraphe est justement d'inclure dans le même groupe dit d'« improvisation » les interprétations musicales classiques et toutes les performances musicales de quelque nature qu'elles soient.

Quelques nouvelles remarques de Bernard Sève extraites de son livre « L'altération musicale » pourront ici conforter notre propos :

> *« Le jeu musical, donc, n'est pas un genre se divisant en deux espèces, l'interprétation et l'improvisation ; le jeu musical est indivisiblement interprétation et improvisation. L'interprète le plus fidèle à la partition doit jouer dans l'esprit d'une improvisation,* quasi una fantasia*, ou même* quasi improvvisando *comme Liszt l'a écrit en tête de nombre de ses partitions ; l'improvisateur le plus débridé doit jouer dans l'esprit de rigueur et de complexité de la musique écrite ; chacun doit être l'autre pour être soit même. »*[434]

Ainsi donc jouer ne se décline pas en plusieurs modes antagonistes ; jouer, que l'on improvise ou que l'on interprète une œuvre déjà écrite, c'est toujours prendre un risque, celui d'une performance unique et irrépétable qui, peut-être, sera totalement ratée. Il faut garder bien en vue, en effet, que l'improvisation n'est pas l'activité instinctive à laquelle on l'associe parfois (elle plonge ses racines dans un apprentissage et dans la constitution d'un réservoir préalables de séquences mélodiques ou harmoniques)[435] mais, en revanche, l'interprétation n'est pas non plus cette activité médiumnique qui aurait pour tâche de transposer sans altération la « pensée » du compositeur. Interpréter c'est naturellement (et quelque part, obligatoirement) faire usage d'une certaine forme de liberté qui est fondamentalement la même que celle de l'improvisateur. C'est à partir de cette liberté coextensive à tout jeu musical (sans doute doit-on laisser résonner

---

[434] Bernard Sève, L'altérité musicale, op cit p 114

[435] Plusieurs chapitres traitent de l'improvisation dans la suite de cette thèse, il n'est donc pas utile de s'y appesantir plus avant dans ces lignes.

ici le sens du mot « jeu », en français, comme synonyme d'espace –de la manière dont on dit d'une serrure ou d'une fenêtre qu'elles ont du « jeu ») que les musiciens viennent (tous sans exception) exercer leur activité musicale.

Pour appréhender ce lien profond qui existe entre improvisation et interprétation, toutes deux fondée sur le « jeu », il faut préalablement arriver à concevoir la musique dans son processus de variation et non comme une entité figée. Quand un musicien joue (et il faut bien comprendre que ceci vise l'activité musicale dans son ensemble, tous genres, toutes époques et toutes civilisations confondus) s'installe forcément une zone d'incertitude entre ce qui est prévu (écrit, noté, mémorisé ou proposé) et ce qui se passe réellement à l'instant ou les doigts se posent sur le ou les instruments. Nous verrons dans la deuxième section de cette thèse, consacrée aux problématiques liées à l'écriture musicale, à quel point des expressions du genre « s'en tenir à ce qui est écrit », « ne jouer que les notes » etc…, témoignent d'une absence de connaissance de la nature même de la notation musicale. Comme on peut s'en douter tout ne se note pas et c'est dans ce qui ne se note pas que se joue parfois la réussite ou l'échec d'une interprétation, fût-elle la plus « fidèle» à la partition.

Mais un autre point permet de comprendre ce lien. Le fait de jouer d'un instrument est un « art de l'instant » : on peut faire, écrire et dire tout ce que l'on veut sur la musique, le moment décisif reste celui où la main du soliste ou du chef d'orchestre se met en mouvement. Toutes les musiques, quelles qu'elles soient, se retrouvent sur ce point précis et le fait que certaines soient écrites, d'autres enregistrées, ou d'autres encore improvisées ne change rien à l'affaire. C'est au moment où on la joue que les choses sérieuses commencent pour la musique, tous les compositeurs même les plus cérébraux savent cela (on se souviendra ici de Beethoven scrutant avidement les mouvements du chef d'orchestre et des instrumentistes lors de la première de ses œuvres, alors qu'une surdité totale l'avait depuis longtemps coupé de rapport physique avec le son et la musique « jouée » : le besoin impérieux d'aller « au contact » de la musique réelle, besoin que tous les musiciens connaissent bien, était ici plus fort que ses propres déficiences)

On pourrait cependant opposer à cette affirmation le cas des musiques électroniques (électro-acoustiques, informatisées ou enregistrées). Ne peut-on pas dire en effet (et on l'a souvent dit) que ces musiques « figées » n'étant pas notables (leur notation impliquerait en effet un tel degré de sophistication que la notation finirait pas être indiscernable de l'œuvre

enregistrée elle-même[436]) cette incertitude serait de fait évacuée. Pourtant les exemples abondent qui prouvent le contraire : qu'il s'agisse de musique purement électro-acoustique ou « concrète », genres pour lesquels les compositeurs ont depuis des années mis au point d'ingénieux systèmes de rendu sonore de « concert » où les œuvres sont jouées et restituées par un orchestre de haut-parleurs[437] à la tête duquel l'ingénieur du son fait figure d'interprète, ou encore de ces concerts de musiques « techno » dont on pourrait penser que la seule diffusion scénique de l'enregistrement initial pourrait amplement convenir mais où l'on constate que l'action de différents DJ qui mixent (ou plutôt re-mixent) en direct les différentes pistes sonores apporte une dimension très recherchée par le public.

Ce besoin de faire absolument « vivre » la musique, même dans des cas où celle-ci semble figée à jamais, doit être compris au sens que nous mettions en avant un peu plus haut. En effet, c'est dans l'*instant* que se crée la musique, non pas dans un avant (où quelquefois elle se conçoit) et guère plus dans un après dans lequel elle est reçue. Mais pas, non plus, dans un instant que seuls la « sensibilité » l'« intuition » ou l' « instinct » de l'instrumentiste (toutes catégories « louches » car crées de toute pièce par la « raison raisonnante ») pourraient capturer, mais un instant qui serait appréhendé, dans sa totalité, par une pensée-en-musique concentrée et présente dans les moindres détails de l'évènement « en jeu ». Pour ce faire, il nous faudra continuer, ici comme dans les chapitres suivants, notre longue tentative de restauration des droits (bafoués) d'une pensée musicale véritable pour laquelle comme nous l'avons vu, « jouer c'est penser » et « penser (-en-musique) c'est jouer ».

En guise de conclusion de chapitre consacré à la pratique instrumentale, nous laisserons la parole une nouvelle fois à Bernard Sève par le biais de cette affirmation -qui clôt son propre article- visant le rapport entre le jeu instrumental et la pensée : *« Hegel dit 'c'est dans les mots que nous pensons'. Je dirais volontiers 'c'est dans l'instrument que le musicien pense.'* »[438] L'une des questions qui va retenir toute notre attention dans les chapitres à venir sera justement, au-delà de l'intérêt de cette comparaison, de savoir si c'est bien de la même pensée dont on parle dans l'une et l'autre des citations. Le prochain chapitre, consacré à l'enregistrement sonore, devrait nous permettre d'avancer encore un peu plus dans la réponse à cette question.

---

[436] En réalité il y eût dans les années cinquante beaucoup de tentatives de notation d'œuvres électroniques, au départ par un manque de confiance dans la pérennité des supports techniques employés, puis par volonté de « rentrer dans le moule » du système classique partition/œuvre. Stockhausen, par exemple, a produit beaucoup de « partitions » (réalisées souvent a posteriori) de ses œuvres électro-acoustiques.

[437] C'est le cas par exemple de l'Acousmonium créé par le compositeur François Bayle pour la diffusion (« interprétation » ?) des œuvres du groupe de recherches musicales de Paris (GRM).

[438] Art cité p 186

ENREGISTRER

« Seigneur, de rien ne vous effrayez ! » dit le pilote. « Ici est le confin de la mer Glaciale, sur la quelle fut, au commencement de l'hiver dernier passé, grosse et félonne bataille entre les Arismapiens et les Nephelibares. Lors gelèrent en l'air les paroles et cris des hommes et femmes, les chaplis des masses, les hurrys des harnais, des bardes, des hennissements des chevaux et tout autre effroi de combat.
A cette heure, la rigueur de l'hiver passée, advenant la sérénité et temperie du bon temps, elles fondent et sont ouïes. »
« Par Dieu », dit Panurge, « je l'en crois ». « Mais en pourrions-nous voir quelqu'une ? Me souvient avoir lu que, à l'orée de la montagne en laquelle Moïse reçut la loi des juifs, le peuple voyait les voix sensiblement. »
-« Tenez, tenez, dit Pantagruel, voyez-en ci qui encore ne sont dégelées »
Lors nous jeta sur le tillac pleines mains de paroles gelées, et semblaient dragées perlées de diverses couleurs. Nous y vîmes des mots d'azur, des mots de sable, des mots dorés. Lesquels, après être quelque peu échauffés entre nos mains fondaient comme neige, et les oyons réellement, mais ne les entendions car c'était langage barbare.»[439]

Cet extrait du *Quart Livre* de Rabelais met en scène la formulation métaphorique, prophétique et poétique d'une des plus importantes inventions du XXème siècle : l'enregistrement sonore. Chaque jour, lorsque nous appuyons sur le bouton *play* de notre lecteur de CD ou de notre IPod, nous remettons une nouvelle fois en jeu une opération merveilleuse (et extraordinairement complexe) dont la magie a été banalisée par la fréquence de son usage : l'écoute de musiques « gelées » dans un passé lointain et que le processus de « lecture » vient réchauffer pour nos oreilles attentives.

Le but que nous poursuivrons dans ce chapitre est justement de retrouver quelque chose de la magie perdue de cette invention, et de ses conséquences immenses à la fois pour notre mode de vie et notre manière d'appréhender la musique. L'enregistrement et ses conséquences ont été peu commentés et approfondis, comme s'ils restaient ensevelis sous l'usage quotidien et massif de la technologie qu'ils ont mis en oeuvre alors que pourtant, sur le plan de la philosophie de la musique, leur apport est immense.

Ceci est sans doute une raison de plus de s'étonner du manque d'intérêt des philosophes, jusqu'à une époque très récente au moins, pour cette invention décisive. Perçu sous cet angle,

[439] François Rabelais « *Les paroles gelées* » dans chapitre 15 et 16 du *Quart Livre* Edition du livre de Poche.

nous aurions pu en effet intituler ce chapitre : « *Enregistrement : histoire d'un désintérêt philosophique* » tellement les philosophes de l'art l'ont systématiquement ignoré, alors même que son invention, et son mode de fonctionnement, étaient déjà largement connus et diffusés. Roman Ingarden, par exemple, évite soigneusement d'en parler tout au long de son ouvrage *« Qu'est qu'une œuvre musicale ? »* (Cet oubli, compréhensible lors de la première édition de 1933 devient terriblement suspect lors de la version révisée de 1962 !) Adorno, pour sa part, écrit sa *« Philosophie de la nouvelle musique »* en 1958 et n'en souffle mot[440]… Il faut attendre les dernières années du vingtième siècle pour que certains philosophes décident enfin de ne plus négliger une invention qui a été la cause de changements déterminants dans le mode de diffusion et de création de la musique dans le monde.

Si l'on met de côté la thèse du complot selon laquelle les philosophes ne s'intéresseraient pas à l'enregistrement de peur que celui-ci ne finisse par miner leur édifice de l'intérieur (seul Ingarden pourrait, à notre sens, entrer dans cette catégorie), nous devons en conclure que si les philosophes ne s'intéressent pas à cette technologie c'est qu'ils n'y voient pas un objet théorique potentiel : *l'enregistrement leur est totalement transparent*. Pour un philosophe de formation classique, l'enregistrement arrive en effet toujours trop tard. Il ne peut, au mieux, que recueillir la *trace* de ce qui a été joué, et son rôle dans la création musicale est, par définition, non significatif.

Pourtant l'enregistrement a transformé de manière fondamentale la façon dont la musique est diffusée depuis maintenant plus d'un siècle, et plus important encore, la manière dont elle est créée. En d'autres mots, et ce sera l'un des buts de ce chapitre que de le prouver, l'enregistrement modifie en profondeur la perception que nous avions de l'identité de la musique, du moins telle que nous l'avons appréhendée en Occident pendant les quelques siècles qui furent ceux de la domination de la musique écrite et du « paradigme technologique »[441] qui lui est associé. Mais la modifie-t-elle vraiment, ou bien n'est-ce pas plutôt la « graphosphère »[442] qui, en contribuant à altérer la nature profonde de la musique et de ses « œuvres » a fini par nous en masquer l'identité réelle ? De telle manière que l'enregistrement nous ramènerait à la musique dans la pureté de son « origine »…

---

[440] Il faudra attendre 1969 et son article « *Opéra et disque longue durée* » (in « Les cahiers de l'IRCAM N°2 1995) pour assister à un début de prise en compte de l'intérêt possible du disque. Jusqu'à cette date le disque est considéré par Adorno (et par tous les théoriciens de la même obédience) comme participant de façon sacrilège à une réification de la musique et comme étant le symbole *« de cette époque qui reconnait cyniquement la domination des choses sur les hommes »* (article « *La forme du disque* » écrit en 1934, dans « Les cahiers de l'IRCAM N°7 1995 Paris)

[441] Voir plus loin pour l'explication de ce terme

[442] Idem et chapitre « Diffuser » de la présente section I.

Nous aurons donc à déterminer dans les lignes qui suivent les contours, les limites, et les raisons de ces altérations successives afin, peut-être, de conclure sur le fait que l'enregistrement nous permet en réalité de renouer avec la véritable identité de la musique que plusieurs siècles d'un système « grapho-centré », nous auraient fait perdre de vue. Nous constaterons ainsi à quel point une ontologie appliquée à l'œuvre musicale est désormais tenue de prendre en compte le rôle déterminant de l'enregistrement et se doit de traduire de façon appropriée le statut ontologique déterminant qui est devenu le sien.

C'est la raison pour laquelle il faut prendre en quelque sorte l'enregistrement « au sérieux » et essayer de comprendre comment et pourquoi il a modifié (et continuera de modifier) notre approche de la musique depuis les années cinquante et surtout pourquoi il n'y aucune raison pour que ce mouvement qui a commencé il y a quelques décennies se termine un jour… Il y a en effet fort à parier qu'il y aura, vu du troisième millénaire, deux grandes parties de l'histoire de la musique, celle qui précède l'apparition de l'enregistrement (et plus précisément de l'enregistrement « créatif », donc 1948[443] s'il faut y mettre une date) et celle, immense, qui lui sera postérieure. L'influence de l'enregistrement sur la musique (autant sur la manière dont nous la percevons que sur la façon dont nous la créons) *est non seulement toujours active mais toujours en cours de développement.*

Avant d'aborder plus précisément ces points, et afin de les approfondir plus tard de la manière la plus efficace, il semble utile d'évoquer ici la personnalité de Glenn Gould dont la carrière musicale, ainsi que la plupart des écrits, ont entretenu un lien extrêmement serré avec l'univers de l'enregistrement. Il sera donc notre « *musicien invité* » dans ce chapitre (qui lui doit beaucoup) au même titre que Jimi Hendrix était celui du chapitre précédent.

L'enregistrement selon Glenn Gould

Lors de son dernier concert public, à Chicago le 28 mars 1964, Glenn Gould fit ses adieux au concert public pour se consacrer à la musique enregistrée en studio. Deux ans après cette date (avril 1966) il fit paraître dans le journal spécialisé *High Fidelity Magazine*, un texte très dense reprenant toutes ses réflexions sur l'enregistrement. Ce texte s'intitule « *L'enregistrement et ses perspectives* » ; il contient en germe, certes sur la base d'un parti-pris

[443] Voir plus loin dans ce chapitre

quelquefois excessif, la plupart de ses idées sur l'enregistrement mais aussi la plupart de celles qui seront exposées et débattues dans ce chapitre.

Voici tout d'abord un extrait de ce texte capital qui vise la problématique nouvelle générée par l'invention et l'usage de l'enregistrement sonore dans le monde de la musique :

> *« Je ne vois guère de champs d'activité et d'effort contemporain plus révélateurs de la confusion avec laquelle l'homme technologique évalue les implications de ses propres succès que celui où est débattu le problème de la musique face à un avenir qui passe par l'enregistrement. Il en va là de même que dans tous ces domaines où l'effet d'une nouvelle technologie n'a pas encore été mesuré. L'examen de l'influence du phénomène de l'enregistrement n'est pas que spéculation sur l'avenir. Il doit également prendre en compte le passé. L'enregistrement touche à des concepts au travers desquels le passé doit être réévalué, ainsi qu'à des notions de l'avenir qui à leur tour remettront en question la validité même de l'évaluation. »*[444]

Ce qui ressort immédiatement de ce texte est la perception aigue du rôle essentiel de l'enregistrement dans l'évolution future de la musique mais aussi la réévaluation inévitable que ce dernier implique quant à la perception que nous avons des œuvres du passé et de leur mode de fonctionnement. Nous réserverons l'étude d'une réévaluation possible des œuvres du passé pour notre prochain chapitre, intitulé « Le Cristal Sonore ». Centrons-nous donc ici sur la modification de notre perception de la musique et de ses œuvres, que ce soit dans le présent ou dans le futur, à la suite de l'apparition de l'enregistrement.

Sur le plan prospectif, on sait que l'une des thèses les plus discutées (et discutables) de Gould était la prédiction selon laquelle les concerts publics cesseraient d'exister d'ici quelques années, supplantés par le mode « électronique » de diffusion de la musique, lui-même annonciateur d'une modification du statut de l'auditeur évoluant vers une écoute plus créative. Les quarante années qui nous séparent de ces projections théoriques ont permis de vérifier que les faits n'ont pas donné raison à leur auteur : on a rarement atteint un tel niveau de concerts, festivals et autres prestations « live » que depuis quelques années, et la tendance est clairement à la surenchère. Parallèlement, l'auditeur n'est pas devenu le « participant créatif » que Gould

[444] Glenn Gould « *Le dernier puritain* » ed Fayard p 56

appelait de ses vœux, alors que les facilités techniques qui lui sont désormais proposées dans le cadre de l'écoute de la musique enregistrée, militaient clairement dans ce sens.[445]

Pourtant le fait que Glenn Gould ait pu avoir tort sur ces points importants n'implique pas pour autant que sa thèse générale soit fausse. L'enregistrement a réellement pris une place immense dans notre manière de « consommer » mais aussi de créer la musique, et cet état de fait est destiné à progresser de façon exponentielle dans l'avenir. Citons une dernière fois Gould à ce sujet, avant d'entrer plus précisément dans l'analyse de ses thèses :

> *« Je crois que le fait que la musique soit un facteur tellement omniprésent dans notre environnement conduira ultérieurement à ce qu'elle assume un rôle aussi immédiat, utilitaire et familier que celui que le langage joue dès à présent dans la conduite de notre vie quotidienne. »*[446]

Au-delà de la question de la mort programmée du concert qui occupe toute l'introduction (et que nous venons d'évoquer) les principaux thèmes concernant l'enregistrement sont abordés dans ce texte essentiel. Qu'il s'agisse des problématiques liées au rapport que nous entretenons désormais avec la musique (et le « son » d'une manière générale), de la possibilité qu'offre l'enregistrement de mettre en lumière un répertoire ancien (comme la musique baroque, dont Gould était friand), de l'adoption d'une démarche musicale créative grâce aux vertus de la technologie proposée par l'enregistrement, ou du fait de retrouver dans la sphère de l'enregistrement des pratiques musicales antérieures à la renaissance, toutes les questions, ou presque, sont posées. De celles-ci nous isolerons dans un premier temps deux thèmes que nous allons traiter dans les lignes qui suivent.

i)Le premier thème que nous avons choisi d'évoquer est celui du niveau de qualité et de « présence » du son que la captation sonore et l'enregistrement modernes autorisent de nos jours. Gould évoque à ce sujet la « *proximité presque tactile du son* ». Tous les auditeurs, du moins ceux qui bénéficient d'un système d'écoute adapté (et ils sont de plus en plus nombreux dans ce cas désormais), ont expérimenté cette sensation unique d'un son qui vient nous toucher au plus profond de nous-même, nous procurant une sensation qu'aucun concert public ne peut nous apporter (car, même si l'on est très bien placé dans une salle de concert, la perception de

[445] Idem Op cit p 87 et suivantes et p55 pour l'évocation d'un futur sans concerts.
[446] Idem Op ci p98

l'image sonore ne sera jamais aussi bonne que dans un enregistrement de qualité[447]). Certaines prises de sons modernes, réalisées au plus près de l'instrument, arrivent en effet à nous donner cette impression que l'instrument ou l'orchestre se trouvent à « portée de main » dans notre salon. Ceci est un point significatif à la fois pour l'enregistrement lui-même mais aussi pour les salles de concert qui ont été obligées de revoir (pour la plupart) leur acoustiques sur le même principe que les salles de cinéma tenues de réévaluer leur système de diffusion pour rivaliser avec le « cinéma à la maison » que représente la vidéo. L'auditeur est donc devenu plus exigeant en terme de qualité sonore mais, dans le même temps, il a pris des habitudes de « proximité » avec la musique (au-delà de la question de la « disponibilité » des œuvres musicales rendue possible grâce à l'enregistrement –et que nous traiterons un peu plus loin dans ce chapitre), habitudes qui sont devenues essentielles dans le rapport « moderne » que nous entretenons avec les œuvres musicales et que toute réflexion philosophique sur le sujet doit de prendre en compte.

Dans la même veine on sait aussi que l'enregistrement a modifié à la hausse les qualités de prestations musicales de certains interprètes : cette technologie autorise en effet une possibilité de « réécoute » - réécoute qui est un juge bien plus exigeant que l'écoute « live » portée par l'émotion du concert public. On rapporte par exemple qu'Arthur Rubinstein arrêta sa carrière publique d'interprète pendant quelques mois dans l'unique but d'affiner sa technique, afin de pouvoir subir avec succès le « test de la réécoute » de ses enregistrements (on sait aussi que de nombreux autres artistes, sans recourir à une solution aussi radicale, ont été obligés de tenir compte de cette nouvelle donnée musicale liée à la faculté de « réécoute »).

Ce phénomène avait été très bien compris par Glenn Gould qui voyait dans l'enregistrement – en plus de l'occasion de se débarrasser une fois pour toutes des « trucages » propres au concert public- la possibilité d'amener l'auditeur à une plus grande concentration sur la musique elle-même par le biais conjugué d'une augmentation du niveau technique demandé aux interprètes mais aussi d'une « présence immédiate » à la musique. Il apparaît en effet que le son écouté seul laisse sur l'auditeur une impression plus forte qu'accompagné d'une image (fût-elle seulement la perception du musicien en train de jouer)[448]. C'est ce que les

---

[447] La problématique est la même, toutes choses égales par ailleurs, pour la peinture en musée et sur reproductions (avec toutefois des différences notables que nous évoquerons dans la deuxième partie de ce chapitre)

[448] Lors d'un concert classique, on est parfois surpris du nombre de personnes qui ferment les yeux pour écouter (se « privant » -mais se privent-ils vraiment,- du spectacle offert par les musiciens). On reconnait souvent, en retour, les « spectateurs » (ici le mot convient parfaitement) qui viennent pour la première fois au concert au fait qu'ils passent leur temps à scruter les gestes et les expressions des musiciens.

médiologues et Vincent Tiffon en particulier appellent l' « effet Gould »[449]. Il y a en effet une sorte de paradoxe à envisager que la restitution « aveugle » de l'enregistrement puisse produire plus d'effet que la perception des œuvres en situation « normale », c'est-à-dire en situation de concert. Chez Gould en particulier, au moins deux raisons concourent à dénouer les fils de ce paradoxe, raisons que Glenn Gould a parfaitement maîtrisées de bout en bout et, comme toujours, à sa manière[450]…

Premièrement, même si ce fait ne paraît pas immédiatement pertinent, Gould a véritablement « mis en scène » sa décision de se retirer du concert public pour se consacrer à l'enregistrement du répertoire qu'il jouait déjà (magnifiquement) auparavant. C'est-à-dire qu'il a mis en place une ligne de rupture qu'il a théâtralisée à travers les nombreuses émissions de radios, documentaires filmés qu'il a lui-même créés[451]. Ce qui a pour conséquence que ce qui était perdu sur le plan de la présence scénique a été largement rattrapé par son ubiquité cinématographique et radiophonique (il suffit de regarder l'interprétation des *Variations Goldberg* dans documentaire de Bruno Monsaingeon pour s'en convaincre). On rappellera à ce sujet la désormais célèbre apostrophe du pianiste canadien : « *Je suis un homme de communication qui fait un peu de piano à ses heures perdues.*» Et, de fait, la tendance générale de la *vidéosphère* est bien là : l'absence d'image liée à l'acte de jouer est comblée (ensevelie devrait-on dire) par quantités d'autres images ou informations qui nous renseignement autant sur les compositeurs que, surtout, sur les interprètes. On remarquera ainsi que, étrangement, les chanteuses, les violonistes ou les pianistes sont de plus en plus belles (et quand ce n'est pas tout à fait le cas, il est évident qu'elles apportent un soin extrême à leur « look »[452]), quant aux musiciens hommes ils ne sont pas en reste et on ne compte plus les pianistes ou chefs d'orchestre au physique de jeune premier.

Deuxièmement, l'accent a été mis par Gould sur le « son » aux dépens de la « gesticulation » du concert. Ce son, c'est celui de son piano bien sûr, un Steinway CD 318 dont on entend le bruit de « punaises » des mediums (mais qui lui convenait si bien qu'il ne

---

[449] Vincent Tiffon dans « *Pour une médiologie musicale comme mode original de connaissance* ». Numéro de la revue « Musicologies »

[450] Christian Bobin a magnifiquement traité ce sujet, dans le style poético-littéro-philosophique qui est le sien, dans son livre « *L'homme-joie* » ed Gallimard (cf le chapitre intitulé *« L'irrésistible* » consacré à Glenn Gould)

[451] Sans compter ceux qui ont été faits sur lui (comme ceux de Bruno Monsaingeon que nous évoquons souvent dans cette thèse). Ce n'est pas l'un des aspects les moins paradoxaux de Gould que de constater à quel point il a été un homme de l'image voire même, d'une certaine manière, de spectacle, alors que son point de départ était précisément de s'en éloigner. De ce point de vue Vincent Tiffon a raison de dire que Gould est un parfait exemple du musicien ayant réussi son passage dans la « vidéosphère » tout en ayant conservé les avantages du stade précédent : la « graphosphère ».

[452] Fini les Kirsten Flagstad (et autres divas qui dépassaient le quintal) ou les musiciennes aux physique ingrats. Place à Nathalie Dessay et Anne Sophie Mutter…

l'aurait changé contre aucun autre instrument de la même marque) mais c'est aussi le bruit de sa chaise, et surtout celui, incroyable, de son chantonnement dont aucun autre instrumentiste (ni aucune maison de disque)[453] n'aurait voulu. Cependant toutes ces composantes concourent (et c'est encore ici une des facettes du « paradoxe Gould ») à « ré-humaniser » une prestation qui avait justement, au départ, pour but de s'extraire d'une « humanisation » selon lui excessive.

ii)Le deuxième thème extrait de ce texte de référence concerne l'adoption, grâce à l'enregistrement, d'une attitude et d'un point de vue créatifs vis-à-vis de l'interprétation musicale et de la musique en général (la plupart des réflexions concernant la dimension créatrice de l'enregistrement se trouvent dans un paragraphe au titre prometteur : « *Vive la collure* »).

A ce sujet, et avant toutes choses, nous constaterons que Gould a été le premier auteur qui a réellement « découvert » les vertus les plus essentielles de l'enregistrement et il n'est pas insignifiant que cet auteur soit non pas un « philosophe de la musique »[454], mais un musicien (penseur, certes, mais musicien tout de même). Ce point mérite d'être souligné, et nous retrouverons cette remarque à la fin de ce chapitre quand le temps sera venu de conclure et de mettre en avant le rapport que la « *pensée en musique* » entretient avec l'enregistrement de manière générale.

Gould cherchait à répondre dans ce passage aux nombreuses critiques qui lui avaient été adressées suite l'utilisation intensive (voire excessive) qu'il faisait des expérimentations de studio dans le sacro-saint domaine de l'interprétation classique. En particulier il lui était reproché le fait d'utiliser le découpage et le collage de prises de sons différentes dans une même interprétation (quelque fois pour une seule note) jusqu'à obtention du résultat le plus intéressant à son gout. Son principe directeur étant, comme il l'affirmera à de nombreuses reprises, *qu'en art seul compte le résultat* et non la méthode par laquelle on y aboutit (le problème abordé étant donc, sous un angle philosophique cette fois, celui de l'*authenticité* de ses interprétations musicales ou de la *vérité* en musique). Pour Gould en effet le travail « post-opératoire » comme il le nomme vise justement à produire la meilleure configuration possible d'une même interprétation, quitte à en prélever des extraits à partir de sources très différentes. Répondant à la critique selon laquelle la cohérence de l'œuvre, ce que les musiciens appellent la perception de la « grande forme », était forcément perdue dans ces conditions, Gould répond :

---

[453] On se situe ici vingt ans avant Keith Jarrett qui, du point de vue de l' « ânonnement supra instrumental », n'aura donc rien inventé…

[454] Les premiers textes importants sur le rôle créatif de l'enregistrement, et sur l'enregistrement d'une manière générale, datent, à notre connaissance, des années 90 alors que le texte de Gould ici présenté date de 1966.

« Par ce montage, on aboutissait à une lecture de cette fugue infiniment supérieure à tout ce qui aurait pu être réalisé au studio au moment de l'enregistrement. Bien entendu, rien n'interdit en principe d'aboutir à une telle variété d'articulation en procédant à partir d'une conception préétablie. Mais sa nécessité a peu de chance d'apparaître dans le feu d'une séance d'enregistrement, et encore moins au moment d'un concert. Tandis qu'une réflexion post-opératoire permet très souvent de transcender les limites que le fait de jouer impose à l'imagination. »[455]

La fugue dont il est question dans cet extrait est la *fugue en la mineur* de Bach (fugue située vers la fin du « Clavier bien tempéré ») dont Gould, après en avoir enregistré huit versions différentes, constata que seules deux de ces pistes pouvaient convenir, avec un défaut toutefois rédhibitoire à ses yeux : la monotonie qui s'en dégageait. Pour pallier à ce défaut, Gould pris le parti d'élaborer un véritable « patchwork » sonore en mixant la piste six (et son jeu *legato*) avec la piste huit (et son jeu *staccato*, réservé cette fois à la partie centrale de l'œuvre, tandis que l'autre version formait l'introduction et la coda). Le tout étant rendu possible par le fait, peu fréquent, que les deux interprétations bénéficiaient exactement du même tempo. On notera ici que la démarche de Glenn Gould, et surtout sa réflexion autour de ce qu'il appelle les « responsabilités éditoriales » de l'interprète, visaient à intervenir de manière créative à la fois sur le niveau interprétatif de l'œuvre en tant que pianiste, mais aussi sur celui (plus novateur) du processus d'enregistrement et de la prise de son (cette fois en tant que quasi-producteur de l'œuvre). C'est donc la notion même d'authenticité en art qui est mise en question ici, à travers d'une part les manipulations qui sont opérées sur l'enregistrement lui-même et d'autre part l'affirmation selon laquelle, quel que soit le degré de mise en œuvre des manipulations en question, c'est bien le résultat, et rien que le résultat, qui compte. Ceci, on le voit bien, va contre toute la perception classique de la musique et de son économie traditionnelle : soit une conception progressive de la composition certes (avec toutes les possibilités de gommage et de reprise) mais une exécution « en une fois » (et sans réflexion « post-opératoire ») pour l'interprétation, sous peine d'être qualifiée d'« inauthentique ». La question a été de nombreuses fois posée depuis les années cinquante (c'est-à-dire depuis le moment où l'enregistrement a bénéficié d'un véritable engouement et que les manipulations de studio ont réellement débuté). La « vérité » de l'exécution publique (et d'elle seule) face à la « tromperie » que représenteraient l'enregistrement et le disque ont été maintes et maintes fois mises en avant

[455] Glenn Gould « Le dernier puritain » op cit p 71

depuis cette date. On rappellera ici la position très sévère du grand chef d'orchestre Sergiu Celibidache, opposant farouche du disque :

> *« Le disque tue la conscience musicale. Le disque reste lettre morte. Il ne peut jamais être musique. Le disque tue la spontanéité, il tue l'oreille et, à terme, la conscience musicale. Le disque n'a rien à voir avec l'art ou avec la musique. »*[456]

On rappellera également que pour Gould, au contraire, le trucage se situe dans le camp du concert public et que pour lui la « spontanéité » reste un concept un peu fumeux (on ne peut sur ce point que lui donner raison) : c'est dans l'ivresse du concert que le musicien met en œuvre ses manipulations les plus simplistes -voire les plus sournoises- pour conquérir un public qu'il n'a que quelques minutes pour mettre de son côté. On constatera toutefois qu'entre les positions « extrémistes » représentées d'une part par Gould et de l'autre par Celibidache, le « monde de la musique » a su mettre en œuvre depuis cette période pionnière un grand nombre de positions intermédiaires allant toutes dans le « sens de la musique ». Il suffit de rappeler que les « *inserts* » sont désormais extrêmement courants même dans le domaine de la musique classique, et qu'il ne se passe pas un enregistrement sans qu'une partie instrumentale soit remplacée par une autre ou extraite d'une autre prise etc... La limite de ces opérations étant que les personnes créditées sur les enregistrements soient bien ceux qui y ont participé. Sur ce dernier point, quelques mésaventures délicates ont en effet terni les problématiques liées aux « inserts » en studio, ainsi en est-il du célèbre *contre-ut* dans le Walkyrie de Wagner (qui avait choqué le landernau musical des années cinquante) qui fut chanté en réalité en studio par Elisabeth Schwartzkopf (ce qui en soi n'était pas un problème) mais dans une interprétation qui était créditée comme étant celle de Kristen Flagstad (ce qui du coup en devenait un, et très grave). Le tout bien sûr, dans une volonté de secret absolu (et donc de tromperie délibérée du « consommateur ») -secret malheureusement éventé par l'indiscrétion malencontreuse d'un technicien du studio[457].

Le studio d'enregistrement semble donc le lieu où tout est possible, le meilleur comme le pire (comme l'exemple précédant le montre). Cependant ce lieu était pour Gould –et nous retrouvons là quelques-unes des considérations que nous évoquions dans notre chapitre

---

[456] Cité dans François Nicolas « *Les dilemmes de l'enregistrement musical* » dans actes du Colloque « *Les enjeux de la prise de son : l'Oeuvre et son enregistrement*» p 1. Source Internet

[457] Cette mésaventure est rapportée par beaucoup de commentateurs, et par Gould lui-même dans l'article cité.

précédent à propos du studio d'enregistrement de Jimi Hendrix l'Electric Ladyland- un havre de sécurité dans lequel il pouvait « composer » à sa manière c'est-à-dire travailler comme il le souhaitait sur ses enregistrements, à l'abri du « bruit et de la fureur » extérieurs. C'est dans cet esprit qu'il faut apprécier l'extrait suivant particulièrement évocateur de cette concentration quasi-mystique que l'atmosphère du studio provoquait chez lui (nous ne connaissons, pour notre part, aucun autre éloge du studio qui puisse valoir celui-ci, et tous ceux qui connaissent et aiment l'atmosphère si particulière de ces lieux s'y reconnaîtront aussi) :

> *« L'univers du studio d'enregistrement est un milieu très cloîtré ; c'est pourquoi je l'aime tant. Et lorsque je dis 'cloîtré' ce n'est pas au seul sens physique que je parle, encore que le studio participe effectivement à ce concept de cloître. Ce dont je veux parler en réalité, c'est de l'idée que le studio constitue très littéralement un milieu dans lequel le temps tourne sur lui-même, dans lequel, comme dans un cloître, on devient capable de s'abstraire de la poursuite effrénée d'une succession d'évènements quotidiens, momentanés, éphémères. »*[458]

Ce lieu, où « *le temps tourne sur lui-même* », Gould va le mettre à profit pendant les quelques années qu'il lui reste à vivre, pour confectionner (le mot n'est pas trop fort) des montages sonores extraordinaires : ceux qui concernent ses interprétations pianistiques bien sûr, mais aussi toutes les émissions radiophoniques qui mélangent voix, parole et musique dans un contrepoint d'une grande densité à la fois sur plan musical et intellectuel.

Abandonnons maintenant Glenn Gould que nous retrouverons plus tard dans ce chapitre, et, fort des considérations évoquées dans cette section, passons maintenant à l'exploration plus approfondie de l'enregistrement et de certaines de ses particularités les plus intéressantes sur un plan philosophique. Avant cela nous devrons aborder deux notions extrêmement importantes, et nécessaires pour toute approche sérieuse du phénomène de l'enregistrement moderne, notions qui constitueront des outils utiles quand le moment de la réflexion proprement philosophique sur l'enregistrement sera arrivé. Il s'agit de ce que les musiciens et acousticiens nomment la « *situation acousmatique* » et l'« *image sonore* ».

[458] Glenn Gould « Contrepoint à la ligne » (Ecrits II) ed Fayard p 316 à 317.

Situation acousmatique et image sonore

i)La notion de *situation acousmatique* désigne le fait d'entendre un son ou une musique dont on ne perçoit pas la source. Le mot « acousmatique » en lui-même renvoie à la méthode pédagogique utilisée par Pythagore qui obligeait ses nouveaux élèves à l'écouter derrière un rideau pendant les cinq premières années de son enseignement. Pierre Schaeffer a introduit pour la première fois cette notion dans son livre « *Traité des objets musicaux* » puis elle est devenue un concept très utilisé en particulier dans le domaine de la musique contemporaine et électro-acoustique.[459]

Nous reprendrons ici la définition qu'en donne François Bayle dans son livre de référence « *Musique acousmatique ; propositions…positions* » : l'acousmatique se définit à la fois comme :

« Situation de pure écoute, sans que l'attention puisse dériver ou se renforcer d'une causalité instrumentale visible ou invisible. »

« Musique qui ne se conçoit que sous la forme d'images-sons ou d'i-sons, et ne se perçoit qu'à partir de leur projection (éventuellement mise en scène ou interprétée cinématiquement. »

Nous laisserons de côté pour l'instant la deuxième partie de la définition qui vise plutôt les musiques dîtes électro-acoustiques, bien que, comme on va le voir, tous les genres musicaux enregistrés soient finalement concernés par une telle affirmation.

Ce qui attirera notre attention tout d'abord dans la situation acousmatique réside dans le fait que l'oreille, après avoir été « voyante » pendant de nombreux siècles (on « voyait » les musiciens en train de jouer mais on « lisait » aussi les partitions etc…), soit désormais devenue *aveugle*. Cette cécité de l'oreille entre pour beaucoup dans les modifications de l'approche de la musique (et du « son » en général) durant les dernières décennies. C'est le sens de cette constatation de Vincent Tiffon :

« La musique est par essence invisible. L'invention de l'écriture la rend visible. La seconde révolution technologique que constitue l'enregistrement la renvoie au domaine de l'invisible. »[460]

---

[459] François Bayle en particulier a utilisé fréquemment ce concept jusqu'à donner ce nom à « l'orchestre de haut-parleurs » créé pour le Groupe de Recherches Musicales de Paris (GRM) dans le cadre de la diffusion de ses œuvres (le nom de l'orchestre en question est l'*acousmonium*).

[460] Vincent Tiffon : *« L'image sonore : la présence invisible ».* Numéro de la revue « Trace de l'invisible » p 1.

D'une musique qui a été longtemps transmise uniquement pour être jouée (les partitions du seizième siècle circulaient dans les familles nobles afin d'être jouées ou chantées sur place sans auditeurs supplémentaires)[461], puis qui a été jouée et écoutée tout en étant vue (il s'agit de la période classique puis romantique qui liaient l'exécution musicale soit à la vue de la partition, soit celle des interprètes en train de jouer), nous sommes désormais passés à une musique qui n'est, pour l'essentiel, plus qu'entendue. Les conséquences de cet « *aveuglement de l'écoute* » lié à l'enregistrement sonore sont immenses et nous tâcherons d'en traiter quelques-unes dans la section suivante de ce chapitre.

ii)L'*image sonore*, quant à elle, est intimement liée à la situation acousmatique. Toutes les musiques enregistrées sont des *images sonores*, au sens où elles sont constituées de représentations d'évènements passés, de performances ayant été produites et dont elles sont l'image (voire même de performances musicales en train de se faire dans le cas de la retransmission radiophonique « en direct »). D'une manière générale l'image sonore est liée à la perception d'une musique qui est coupée de sa source causale (c'est ce que définit justement la *situation acousmatique*) que cette cause soit un instrument ou d'autres causes sonores.

François Nicolas, musicien et philosophe, pose dans son article « *Les dilemmes de l'enregistrement musical*[462] », le problème de l'*image sonore* de façon claire. Partant d'une réflexion de Louis Marin sur la nature de l'image, il tente de mettre en avant la force propre de l'image sonore en la distinguant de ce dont elle est l'image (mise en avant que facilite la *situation acousmatique* précisément). Quand nous écoutons un enregistrement de la voix de la Callas, écrit-il, qu'écoutons-nous réellement ? Est-ce une « *image* » de sa voix au sens de la reproduction d'un original de peinture ? Non, car il s'agit bien de la voix de la Callas et non d'une autre chanteuse, ou d'une imitation de sa voix par quelqu'un d'autre, par contre l'enregistrement que nous écoutons peut être appréhendé comme une « *image* » de *l'acte musical* ayant abouti à cette performance, cet instant-là dans tel studio ou dans telle salle de spectacle avec une Callas dotée de telles ou telles caractéristiques spécifiques (légèrement enrouée, anxieuse…).

[461] Et ce dès l'invention de l'imprimerie musicale soit en 1501 pour être précis. L'*auditeur*, dont on pourrait penser qu'il a toujours existé dans l'économie générale de la musique telle que nous la connaissons, est en réalité une entité qui apparaît très tardivement, vers le XVIIIème au plus tôt, pour se transformer en ce que nous appelons désormais le « *public* ».

[462] François Nicolas « *Les dilemmes de l'enregistrement musical* », intervention dans le colloque « les enjeux musicaux de la prise de son : l'œuvre et son enregistrement ». Cmdc 13 mars 1998.

Le statut « ambigu » de l'image contribue à apporter une certaine confusion dans la compréhension que nous pouvons avoir de cette notion spécifique d'*image sonore*. L'image, dans la conception que nous en avons -pour l'essentiel héritée de la tradition grecque[463]- est toujours perçue comme une « copie » affaiblie de la réalité, voire une illusion trompeuse qui nous éloigne de l'être véritable. Lutter contre cette influence pernicieuse consisterait, comme nous y enjoint Louis Marin, « *à cerner l'image, non en faisant de l'être de l'image la trompeuse image de l'être, mais en interrogeant ses vertus, ses forces latentes ou manifestes, bref son efficace.* »[464]

S'interroger sur les forces manifestes de l'image sonore, c'est donc en quelque sorte prendre l'enregistrement au « sérieux », non plus comme la copie dérivée d'un évènement sonore à jamais disparu (ce qu'il est souvent, tout en étant, on s'en doute, beaucoup plus). C'est oublier l'évènement enregistré (« ce dont » l'enregistrement est l'enregistrement) pour se consacrer à « ce » qui est enregistré: l'ici et le maintenant de la structure musicale entendue. Dès lors les choses semblent devenir plus simples : le problème n'est désormais plus de savoir si ce que nous entendons est la voix de Callas ou son image, ni même si l'enregistrement a capté un moment musical singulier, mais d'appréhender ce qui est là, présent devant nos oreilles, cette « image sonore » particulière qui intègre aussi quelque chose du contexte dans lequel on la perçoit –la qualité de nos enceintes, presque la qualité de l'air qui porte le son, puis notre état spécifique à ce moment-là etc…

Mais prendre l'enregistrement au sérieux, c'est aussi être en mesure de répondre à ses détracteurs qui l'accuse d'escamoter le « faire musical » en donnant l'impression que la musique est un pur « objet », quelque chose qui s'écoute et qui ne se « fait » pas. Ceci nous ramène à nos réflexions du chapitre précédent consacré au « jouer ». Ecouter de la musique - cette tendance dont nous avons vu plus haut qu'elle était celle de notre environnement contemporain aux dépens du « faire de la musique » qui cède chaque jour du terrain-, ne doit pas nous faire oublier en effet qu'il n'y a musique que lorsque celle-ci est jouée, et qu'elle est toujours jouée (quelque que soit le genre musical) par des musiciens qui s'engagent corporellement dans l'action de jouer, fût-ce de leurs synthétiseurs ou de leurs échantillonneurs.

---

[463] On notera, une fois de plus, qu'en musique comme ailleurs l'influence de la pensée grecque est immense (ce qui est bien connu) et l'effort nécessaire pour la dépasser encore plus.

[464] Cité dans François Nicolas. Article *« Les dilemmes de l'enregistrement musical* », op cit. La citation de Louis Marin est extraite de son livre « *Des pouvoirs de l'image* » (Coll L'ordre philosophique, Seuil 1993)

Fort opportunément, cet oubli du corps, que François Nicolas appelle la « forclusion du corps musical », retrouve son équilibre naturel dans une tendance moderne de l'enregistrement qui met paradoxalement en avant certains détails du jeu musical auxquels une écoute « lointaine » ne saurait accéder, ce que François Nicolas, encore lui, appelle cette fois l' « exhibitionnisme du corps musical ». Mais ce paradoxe n'est que superficiel : l'enregistrement crée en effet de nouveaux « points de vue » (il vaudrait mieux dire « points d'audition ») sur les œuvres qu'il enregistre, au point qu'il faudrait parler d'*enregistrement-oeuvre* plutôt que de « l'enregistrement d'une œuvre » tellement l'implication de l'enregistrement, de l'ingénieur du son, du producteur et, en dernier plan, du musicien qui participe au mixage, est essentielle. Ces nouveaux points de vue sont justement ceux qui permettent d'accéder à des détails proprement « inouïs » de la musique en train de se jouer. On pensera par exemple au souffle des instruments à vents, mais aussi aux bruits d'archets ou des marteaux sur les cordes, tous évènements liés à des prises de son réalisées à l'aide de micros très rapprochés qui en quelque sorte « réhumanisent » la performance musicale en contrebalançant l'absence théorique du corps qui joue. De même, la recherche du « grain » de la voix, quelquefois la prise de son d'un simple « filet » de voix, sont (on y reviendra) une « invention » moderne intrinsèquement liée à une certaine forme de prise de son très intimiste que les ingénieurs du son qualifient quelquefois de « *gros plan sonore* ».

Ces considérations devraient donc nous permettre de nous rassurer, l'enregistrement ne « décorporise » pas la musique, et la voix de Callas enregistrée n'est pas devenue celle d'un fantôme sans corps mais bien celle de cette femme, bien réelle, chantant sur la scène de la Scala un soir de mai 1957 ou dans une cabine de prise de son de studio en avril 1958. Et que dire que la voix de Jane Birkin (sans aucune volonté d'association déplacée par rapport à la Callas bien sûr !) qui nous émeut autant par la force de son talent que par la prouesse extraordinaire de l'ingénieur du son qui parvient à capter et à rendre présent un si léger filet de voix ?

L'écoute de la musique enregistrée

Ces dernières considérations nous suggèrent la réflexion suivante : si toutefois le musique enregistrée est bien une *image sonore* (ce que, de notre point de vue[465], elle est, du moins dans la définition que nous venons d'en donner) alors l'illusion est si parfaite que, comme toutes les grandes illusions, elle tend à disparaître derrière l'entité qu'elle concoure à créer. De

[465] Et pas que le nôtre, puisque toutes les recherches sur l'enregistrement actuelles vont dans ce sens.

ce fait, alors que ce nous écoutons n'est finalement qu'une reconstitution virtuelle de sons réels ou produits synthétiquement (quels que ce soient les procédés employés, l'enregistrement/restitution revient dans la plupart des cas à cela), nous n'entendons plus désormais que la *présentation* d'un évènement musical (et non sa *représentation*). La « puissance » de l'image, telle que nous l'évoquions il y a quelques lignes, est donc désormais effective avec l'enregistrement « créatif » moderne, c'est-à-dire une œuvre musicale qui ne doit son existence qu'à l'enregistrement.

Ceci explique, au moins en partie, la présence de ce qu'on pourrait appeler une *convention* implicite qui nous permet d'accepter que ce que nous écoutons, quel que soit le support et les qualités sonores de notre système de reproduction, *est* l'œuvre. Or rien, sinon cette convention non thématisée en tant que telle, ne permet d'affirmer que le master musical (le produit fini du mixage studio qui sert de base à la gravure) est comparable à la copie que nous entendons, dans des conditions souvent très dégradées. En effet le master possède des propriétés soniques que les copies, quelles qu'elles soient, ne possèdent pas. Ceci est clair pour le 45t ou le 33t, mais aussi pour le CD (dont la gravure affaiblit considérablement les caractéristiques sonores de l'original) ; quant à la transmission des fichiers par Internet (contrairement à ce que l'on croit généralement) la déperdition sonore est très importante suite à la compression utilisée dans les systèmes tels que l'encodage MP3. Il faut donc que notre croyance soit déterminée par une cause extérieure au processus lui-même : cette cause repose sur le fait que, plus ou moins intuitivement, nous avons pris en compte que les enregistrements créatifs[466] sont des œuvres en soi et non des « copies » d'œuvres passées.

L'œuvre musicale moderne nait en même temps que son enregistrement et c'est la conscience de ce fait (une conscience quelquefois plus intuitive que rationnelle)[467] qui fonde la convention qui nous lie désormais à la musique enregistrée. Nous reviendrons en détail sur ce point essentiel, que nous ne faisons ici qu'évoquer, dans la deuxième section de ce chapitre.

Voici donc notre travail préparatoire à l'étude approfondie de l'enregistrement désormais terminé : nous savons ce qu'est une *image sonore* et quel rôle spécifique celle-ci joue dans l'économie de la musique autant au niveau de son écoute, de sa création que sa

---

[466] Ce que Roger Pouivet, dans sa « Philosophie du Rock » op cit, appelle avec justesse des « *Artefacts-enregistrements* », terme que nous ferons notre pour la suite du texte et qui vise, selon nous, la quasi intégralité de la production musicale moderne.

[467] Cf la « *recording consciousness* » de H. Stit Benett que nous abordée dans notre chapitre "Diffuser".

diffusion, nous avons aussi compris en quoi dans le cadre de l'enregistrement seul compte le *résultat obtenu* puisque l'image sonore parvient à se désolidariser de l'évènement qui l'engendre et du corps-instrument qui la cause (tout en les réintroduisant en quelque sorte par la « bande », comme on l'a vu aussi plus haut) En droite ligne avec la dernière remarque, nous avons vu pourquoi et comment l'enregistrement ne déshumanise pas (comme on peut quelque fois lui reprocher) la musique mais bien au contraire la présentifie. Tant et si bien que l'auditeur est désormais persuadé, par une sorte de convention tacite propre à *l'artefact-enregistrement* et dont il y aura lieu d'explorer les tenants, qu'il se trouve toujours en face de l'original de l'œuvre quel que soit le support sur lequel il l'écoute.

Mais de nombreuses zones d'ombres restent encore à éclairer. Ces nouvelles investigations seront menées dans le cadre des deux sections suivantes, intitulées « Enregistrer » et « Dupliquer », après une courte présentation de ces deux notions.

Enregistrement et duplication

Comme nous allons le voir *enregistrer* et *dupliquer* (deux notions qui d'une certaine manière sont « subsumées » par une troisième *reproduire*) sont des notions –et des techniques- qui ne doivent pas être confondues même si elles sont souvent associées à la même technologie : l'enregistrement sonore moderne. Ainsi l'idée de considérer que la reproduction sonore (surtout à son stade industriel) produit des « enregistrements d'enregistrement » est fausse. Il faut en effet se garder de passer en quelque sorte « d'un enregistrement à l'autre » en mettant de côté trop vite les différences fondamentales qui existent entre l'enregistrement « véridique » et « créatif » d'un côté, de même qu'entre ces deux types d'enregistrement et la duplication sonore de l'autre.

Deux remarques préliminaires doivent être faites à ce sujet avant de passer à l'exploration proprement dite de l'enregistrement. La première de ces remarques concerne la date de création de ces deux techniques: on date généralement l'invention de l'enregistrement à l'année 1877 (création du *Phonographe* par Thomas Edison) tandis qu'il faut compter environ une dizaine d'années supplémentaires pour assister à l'invention de la duplication par moulage

galvanoplastique (création du *Gramophone* par Emil Berliner en 1888)[468]. Derrière cet écart de dates se cache un fait, important, qui ne doit pas échapper à notre enquête philosophique. En effet, la simple possibilité (pas si « simple » que cela, bien sûr) d'enregistrer la voix d'une personne ou d'un instrument serait restée une invention limitée si la possibilité de pouvoir reproduire ces enregistrements eux-mêmes n'avait été inventée de surcroit. On rappellera dans ce cadre qu'Edison avait basé la promotion de son *phonographe* (qui restera pourtant l'une de ses plus remarquables avec la lampe à incandescence) sur l'unique idée d'une machine à dicter destinée à l'usage de bureau.

Ceci nous amène à notre seconde remarque. Ce n'est qu'avec la possibilité de dupliquer « industriellement » le résultat sonore obtenu- ce qui n'avait rien de totalement prévisible au départ- que l'enregistrement moderne a pu enfin prendre son envol. Sans cette faculté de duplication le phonographe n'aurait été au mieux qu'un aimable gadget permettant de s'entendre parler ou jouer, avant d'être remis dans un placard… Edison, qui disait en parlant de son invention : « *this is of no commercial use* », n'aurait en effet jamais imaginé que ses rouleaux de cire pourraient être un jour dupliqués dans le monde entier !... Le « *commercial use* » en question ne vint que plus tard (et de quelle manière magistrale…) dès lors que la capacité des enregistrements à être dupliqués fût enfin développée et techniquement simplifiée (particulièrement, comme on le verra plus loin, à partir de l'invention de l'enregistrement « électrique » introduit en 1924)

Cette distinction est particulièrement importante pour nous car, même s'il existe indéniablement un questionnement philosophique commun entre l'enregistrement lui-même et sa possibilité de duplication, nous verrons que chacune de ses technologies induit des conséquences ontologiques pour l'essentiel assez différentes et qu'il nous faudra examiner de façon approfondie dans chacune des deux parties portées par la distinction que nous venons de mettre à jour dans ces lignes : « *enregistrer* » et « *dupliquer* ».

[468] Pour la petite histoire on notera que l'une des filiales les plus célèbres de la société crée par Emil Berliner (The Gramophone Company) n'est autre que l'actuelle et très célèbre « Deutsche Grammophon Gesselschaft » (créée en 1898) qui fit, et fait toujours, les beaux jours de la musique classique et contemporaine de par le monde.

I)Enregistrer

Nous allons essayer de montrer dans les pages suivantes que, d'une part, l'enregistrement n'est pas une simple « invention » apparue de manière purement *contingente* dans l'histoire des technologies et que, d'autre part, cette nouvelle technologie préside, ni plus ni moins, à la l'apparition d'un nouveau *continent musical*. Cette nouvelle technologie apparaît en effet à un moment spécifique de la progression du mode production de la musique en occident, à un moment où le « *son* » vient se substituer à la « *note* », à la crête d'un mouvement puissant qui prend ses racines dans les limbes des premiers développements musicaux de l'époque médiévale. Il est donc plus nécessaire que jamais, au seuil d'une réflexion approfondie sur ce nouveau *mode de productio*n de la musique que génère l'enregistrement, de replacer son émergence dans une perspective historique. Nous pourrons ensuite constater, dans la partie qui visera la partie « créative » de l'enregistrement, l'ingéniosité des musiciens qui, pensant-en-musique, ont su rapidement détourner à des fins musicalement créatives une invention qui, à l'origine, était tout-à-fait éloignée de cette fonction.

Nous nous aiderons pour cela des réflexions très pointues de François Delalande[469], compositeur-philosophe lié aux destinées du « Groupe de recherches Musicales de Paris » (GRM), qui est un fin connaisseur de la musique en général et des problématiques liées à la pratique musicale contemporaine en particulier. Pour cet auteur, l'irruption de l'enregistrement dans le ciel de la musique (qui était resté inchangé pendant plusieurs siècles) peut être appréhendée comme un véritable changement de « *paradigme technologique* ». Ce nouveau paradigme est le second chronologiquement puisqu'il vient à la suite de l'écriture musicale qui est considérée comme le premier véritable paradigme technologique du monde de la musique.

Ces deux paradigmes ont en commun d'être des « révolutions du support » c'est-à-dire que dans les deux cas, un nouveau support a été inventé afin de fixer la musique : un support que l'on a su lire et reproduire dans un but de conservation, de transmission, puis de création. Comme l'écrit François Delalande la première révolution du support *« est associée au développement de la polyphonie, la seconde à celui du son »*[470]. C'est ce second « paradigme

[469] Particulièrement celles contenues dans son livre « *Le son des musiques* » ed Buchet Chastel 2001 et dans son article de référence « *Le paradigme électroacoustique* » dans « *Musiques une encyclopédie pour le XXIème siècle* » Ed ACTES SUD.
[470] François Delalande *Le son des musiques*, op cit p 32

technologique » que nous allons analyser avec la plus grande attention dans les pages qui suivent. Mais avant d'entrer dans ce sujet particulièrement difficile, un court détour historique sur la période qui précède directement l'émergence de l'enregistrement nous paraît nécessaire afin de mieux comprendre dans quel « terreau » celui-ci s'enracine. Voici donc, en quelques mots, une évocation des avancées technologiques précédant l'enregistrement moderne (tel que nous le connaissons depuis le milieu du XXème siècle) avec tout d'abord ce qui peut être décrit comme son ancêtre direct (certes sur la base d'une technologie très différente) : le piano pneumatique.

La (pré)histoire de l'enregistrement moderne

Les premiers pianos pneumatiques furent créés à la fin du XIXème siècle, par la firme Aeolian Company (et son célèbre *pianola*) ainsi que par la firme Welte-Mignon qui perfectionna encore un peu plus le système et furent à l'époque l'objet de l'intérêt soutenu de beaucoup de compositeurs et pas des moindres (Stravinsky principalement[471], mais aussi Hindemith ou même Debussy). On notera que le principe de l'instrument musical mécanique existait déjà (l'Orgue de Barbarie par exemple) mais ce qui distingue ces « nouveaux » instruments de leurs ancêtres plus rustiques est lié au fait qu'ils permettaient la reproduction précise de toutes les nuances et les détails du phrasé de l'interprète. L'Orgue de Barbarie, lui, ne pouvait faire l'objet que d'une « programmation » (si l'on peut employer ce mot moderne quand on évoque un rouleau de papier troué) et, du coup, ne pouvait exécuter les musiques que de façon rigide et mécanique (ce qui fait d'ailleurs, avec le temps, tout son charme…). Le piano pneumatique, au contraire, est la fidèle reproduction de la performance réalisée par un instrumentiste[472] ce quoi bien sûr il se rapproche de la conception de l'enregistrement moderne (il représente la première technologie, à notre connaissance du moins, qui permettait la création de « *traces* », précises et répétables à l'identique, de performances instrumentales spécifiques). Il est d'ailleurs intéressant de noter que, durant la même période qui fut celle de l'âge d'or du *pianola* (et de l'engouement des compositeurs « sérieux » pour cette pratique musicale), l'enregistrement était encore considéré par ces mêmes compositeurs comme une technique sans intérêt tout juste adaptée pour des fanfares ou des chansons populaires.

---

[471] Qui signa à l'époque un accord avec Pleyel afin que toutes ses œuvres soient transcrites pour Pianola. De même il écrivit des œuvres directement pour le *pianola* (comme l'Etude pour pianola, opus 7 N°1)

[472] Ces rouleaux pieusement conservés nous livrent actuellement de précieuses informations sur la manière dont Debussy ou Rachmaninov, par exemple, jouaient et interprétaient leurs œuvres pour piano.

Ce fait n'est pas anodin : les musiciens qui ont préféré à l'époque le *pianola* au *phonographe* ou au *gramophone*, l'on fait en ayant en tête une certaine hiérarchie des « pertinences » musicales. Pour eux la qualité la plus pertinente demandée n'était pas, à l'époque, la reproduction fidèle du son (en l'occurrence mal reproduit puisque sur la base d'une « bande passante » très mauvaise) mais la parfaite reproduction des qualités d'exécution de la (leur) musique et que la partition ne pouvait noter (à savoir les nuances et le « rubato » que ce système pouvaient reproduire avec beaucoup de finesse).

Le seul problème était que, un piano restant un piano, l'usage du *pianola* se limitait à la reproduction des seules œuvres écrites pour cet instrument ou, au mieux, des transcriptions d'œuvres orchestrales pour piano. Ce n'est donc que lorsque l'enregistrement commença à faire de rapides progrès que les musiciens classiques s'y intéressèrent de façon régulière.

On notera toutefois que les musiciens de jazz, eux, firent d'emblée (et plus tôt que le musiciens classiques) une utilisation intensive de ce nouveau mode de diffusion. On l'oublie quelquefois mais une des raisons principales de la diffusion du jazz au début du siècle dernier (et, du coup, la raison fondamentale de son développement artistique et créatif aussi rapide) est intimement lié à une parfaite et rapide utilisation des ressources de l'enregistrement. Une citation de Bernard Stiegler qui a beaucoup travaillé sur ce sujet spécifique achèvera de nous en convaincre. Stiegler, évoquant la transmission du jazz en particulier entre Charlie Parker et Lester Young (Parker ayant toujours admis avoir appris le jazz en décortiquant les enregistrements de Lester Young)[473] évoque le nouvel « écosystème » produit par l'émergence de l'enregistrement dans le monde du Jazz :

> *« Aux détour d'autres chemins, j'en suis aujourd'hui venu à penser que si le jazz peut être considéré comme une musique populaire et néanmoins savante (et qui, par phonogrammes interposée, a contaminé la planète de la plus diverse manière, après avoir été lui-même le fruit d'une contamination de la musique noire par la musique occidentale et par le même biais), <u>c'est d'abord parce qu'il a su habiter une technologie électronique et analogique d'enregistrement –c'est-à-dire d'écriture-</u> à partir d'une tradition orale de chant provenant d'un peuple arraché à sa terre, abstrait, si l'on peut dire, de ses déterminants ethniques, littéralement déterritorialisé. Et c'est dans un énorme court-circuit que la musique noire a rencontré et envahi une*

[473] On dit que Parker ne se déplaçait jamais sans ses deux instruments : son saxophone alto et son gramophone…

technologie ultra-moderne d'écriture non littérale et de mémorisation. Les oreilles du jazz sont électroniques. »[474]

Une invention en particulier a profondément révolutionné le mode de fonctionnement de l'enregistrement et permis son utilisation à des fins plus professionnelles (et plus commerciales) : l'enregistrement électrique[475]. Celui-ci avait l'avantage sur l'enregistrement acoustique (c'est-à-dire fonctionnant sur la base d'un pavillon enregistrant directement les sons et les transmettant sur un rouleau, le tout mécaniquement et utilisation d'électricité) d'utiliser des microphones que l'on pouvait installer où on le souhaitait et surtout de permettre, par la biais de l'électricité, d'immenses progrès quant à la captation du son (en particulier les sons faibles). De plus il devenait possible d'intervenir sur la « balance » générale d'une œuvre musicale, en remontant le niveau sonore d'un instrument naturellement faible aux dépens d'un instrument fort (la flute par rapport au trombone par exemple), ouvrant la voie à *l'enregistrement créatif* que nous aborderons dans les lignes suivantes. C'est aussi le microphone qui, une fois perfectionné et positionné en « couple »[476], permit de restituer pour la première fois le son en stéréo, permettant également de fournir une « image sonore » précise et véridique dont nous nous servons encore aujourd'hui (certaines rééditions en CD d'enregistrements des années cinquante passent ainsi facilement la barre quant aux attentes modernes sur le plan de la qualité de prise de son)[477]

Mais c'est le perfectionnement du magnétophone à bande après la seconde guerre mondiale qui détermina sans aucun retour possible, l'ère de la musique enregistrée et ce que François Delalande appelle nouveau *paradigme technologique* de la musique. Nous allons maintenant approfondir celui-ci.

---

[474] Bernard Stiegler, « *Programmes de l'improbable, courts-circuits de l'inouï* » *InHarmoniques n°1*, Paris Christian Bourgois/IRCAM 1986 p127. Je souligne

[475] L'enregistrement électrique fut mis au point par Bell Telephone en 1924.

[476] C'est-à-dire en utilisant deux micros pour produire un effet « stéréophonique ». C'est le fameux « *couple ORTF* » qui fit pendant de longues décennies le bonheur des ingénieurs du son de la maison de la radio et de bien d'autres studios d'enregistrements publics. On rappellera au passage que *stéréo* ne s'oppose pas, comme on le croit souvent, à *mono* comme deux s'opposerai à un. Stéréo vient du grec *stereo*s qui veut dire « solide » ou « spatial », ainsi la quadriphonie est une forme d'écoute stéréophonique.

[477] On s'accorde généralement à situer la mise en œuvre des premiers enregistrements stéréo à l'année 1958 avec les premiers enregistrements d'Audio Fidelity aux USA et Decca en Angleterre.

L'enregistrement comme (second) paradigme technologique

L'approche de l'enregistrement effectuée par François Delalande repose sur deux distinctions principales. La première de ces distinctions, comme on l'a vu plus haut, concerne l'enregistrement comme *second* paradigme technologique (le premier étant le paradigme, on le rappelle, de l'écriture musicale qui a régné sans partage ou presque sur la musique occidentale depuis plusieurs siècles). Sa deuxième distinction vise l'invention de l'enregistrement à proprement parler (1877 par Edison) par rapport à la première *création* musicale réalisée à l'aide d'enregistrements (Pierre Schaeffer 1948), ces deux moments correspondant en gros à la distinction existant auparavant, dans la « graphosphère », entre « notation » et « écriture » musicale - la première fournissant un simple aide-mémoire pour des musiques existantes, l'autre débouchant sur une véritable « création » musicale[478]. L'enregistrement inventé en 1877 est fondé sur un fonctionnement de type photographique, l'enregistrement « inventé » en 1948 est lui construit sur une dynamique créative proche d'autres arts comme la peinture (nous approfondirons ce lien entre l'enregistrement et la peinture dans quelques pages).

Cette distinction entre deux stades de l'enregistrement est à notre sens extrêmement pertinente, même si l'idée de faire reposer ce qui apparaît comme un nouveau *continent musical* sur le simple fait que Pierre Schaeffer ait un jour décidé de combiner entre eux des sons à partir de disques dont il disposait dans son studio de la « Maison de la Radio » à Paris, peut sembler irréaliste. Et pourtant…

N'oublions pas, tout d'abord, que souvent de grands changements civilisationnels peuvent être causés par de « petits faits technologiques » qui, quelquefois passent inaperçus. Donnons, d'autre part, à l'invention de Pierre Schaeffer toute sa force en l'extrayant de son caractère simplement technologique : il s'agissait de la première fois en effet qu'un compositeur *créait de la musique directement « à partir du son »* et non à partir de notes. Schaeffer est donc non seulement l'ancêtre en ligne direct de la plupart des musiques dites électroacoustiques[479] au sens restreint (et de leurs compositeurs) mais aussi de tous les musiciens dites « techno » qui œuvrent ou sévissent (suivant les points de vue) de nos jours. Mais encore, en élargissant encore le domaine de compréhension, la quasi-totalité de la musique

[478] Ces points seront largement développés dans la section suivante consacrée à l'écriture de la musique, il n'est donc pas utile de s'y arrêter plus avant.

[479] Ce terme réunit les musiques dites « concrètes » et les musiques dites « électroniques » telles qu'on ont vu le jour en 1950 dans les studios de la radio de Cologne (avec en particulier un compositeur emblématique : Karlheinz Stockhausen). Néanmoins tous ces courants musicaux sont inclus dans ce qu'il est convenu d'appeler la « musique savante ».

actuelle qu'elle soit rock, pop ou de « variété » est concernée par ce nouveau « paradigme technologique ». Pris sous cet angle, on voit donc que cet évènement qui s'est produit à Paris en 1948[480] n'est pas si anodin qu'il en a l'air. Comme l'affirme François Delalande il s'agit réellement d'une nouvelle « attitude compositionnelle » qui consiste à observer les caractères concrets des sons (d'où le nom de musique « concrète ») au lieu de les utiliser, sous la forme de signes et à partir d'une structure « abstraite » par le biais de l'écriture musicale conventionnelle.

La révolution de 1948

Il nous faut maintenant essayer de comprendre comment cette action novatrice mise en œuvre par Pierre Schaeffer vient s'inscrire dans un mouvement qui la porte et qui, d'une certaine manière, l'a rendue nécessaire. Nous essaierons de montrer dans les lignes qui suivent que si l'invention de l'enregistrement sonore a pu produire les effets immenses que l'on connait (et ne pas rester une simple manière de conserver les sons) c'est d'une part parce qu'elle est venue s'inscrire dans un mouvement plus important qui l'a en quelque sorte soutenue durant des siècles et, d'autre part, parce qu'elle est ensuite entrée en résonance avec la créativité des musiciens qui l'ont incluse dans leur propres préoccupations artistiques. Ce mouvement musical inexorable est celui du déplacement de l'intérêt des musiciens de la « *note* » vers le « *son* » à travers la montée en puissance de ce que ces derniers appellent le « timbre ». Comme l'affirme en effet François Delalande[481] :

> *« Si l'on voulait caractériser d'un trait dominant l'évolution du vocabulaire musical de puis la période baroque, ce serait probablement l'ascension progressive du timbre dans l'échelle des pertinences. »*

Ce point est essentiel. Il permet de comprendre pourquoi l'enregistrement a pu basculer du rôle de simple moyen de conservation de la musique à celui d'outil de création (là encore sans perdre pour autant l'usage de la fonction de départ : l'enregistrement constitue *à la fois* une technique de conservation et de création). François Delalande a développé ce point de vue autour de trois arguments tous liés au développement historique de la musique occidentale. Le

---

[480] Et à Cologne en 1950 avec la création de la « musique électronique » mais deux années séparent tout de même ces deux « inventions », honneur à la France… !

[481] « *Le paradigme électroacoustique* » dans « *Musiques une encyclopédie pour le XXIème siècle* » op cit p 536.

premier *(i)* est celui que nous évoquions il y a quelques instants et concerne l'intérêt progressif pour le « timbre », le second *(ii)* concerne ce que Delalande appelle la progression du « faire » à l' « entendre », quant au troisième *(iii)* il vise la problématique de la « fixation de la réalisation », c'est-à-dire la prise en compte de la volonté progressive des compositeurs de noter de plus en plus de détails de leurs œuvres.

i)Concernant l'évolution dite de la « *note au son* » les choses sont relativement simples : les compositeurs jusqu'au XVIIème siècle n'ont pas semblé accorder beaucoup d'intérêt aux timbres des instruments, voire aux instruments eux-mêmes. Non pas qu'ils s'en désintéressassent mais les conditions de production et de diffusion de leur musique, souvent réalisées et jouées « sur place », n'impliquaient pas de leur part le besoin d'indiquer précisément les instruments qui devaient jouer leurs œuvres. En somme on jouait à l'époque la musique avec ce que l'on avait sous la main. La même remarque peut être faite au sujet des nuances qui ne sont jamais notées sur les œuvres baroques (voire même sur certaines œuvres classiques). Il faudra attendre le milieu du XVIIIème pour que les compositeurs commencent à indiquer pour chacune de leurs œuvres les instruments qu'ils souhaitaient voir utiliser dans le cadre de leurs interprétations ainsi que les nuances qu'ils préconisaient, mais s'il faut donner une date à partir de laquelle le timbre va devenir un souci constant pour les compositeurs, cela sera 1843 et l'apparition du « *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* » d'Hector Berlioz. Comme le souligne Delalande : à partir de cette époque « *l'idée musicale est déjà pensée en timbre* ».

ii)Le deuxième point concerne le passage du « *faire* » à l' « *écoute* ». Ce fait nous ramène à la pratique de la musique telle qu'elle apparaissait encore dans la première moitié du XVIème siècle : une pratique réalisée « à la maison » dans les salons des familles nobles, où on lit, chante et joue la musique pour son usage personnel et sans faire appel (ou rarement) à des musiciens professionnels. L'idée que la musique doive être écoutée était donc loin d'aller de soi pour les musiciens et les amateurs de musique de cette époque. La musique était alors essentiellement faite pour être jouée (en famille ou en groupe, de manière privée ou lors de fêtes). Cette évolution du *faire* vers l'*écoute* nous permet de mieux comprendre la raison pour laquelle, par-delà le concert et la musique « vue », nous soyons parvenus de façon aussi « naturelle » à une situation musicale que nous avons désignée plus haut comme « acousmatique », c'est-à-dire une situation où l'écoute est totalement centrée sur le son et coupé de ses causes.

iii)Le troisième point vise l'évolution et la sophistication des demandes des compositeurs quant à la notation d'éléments de leurs œuvres à l'époque laissées au bon vouloir

de l'interprète : le timbre, bien sûr, mais aussi la fixation la plus précise possible des nuances, du rythme, du tempo etc… Là encore le chemin est long entre la réalisation d'une basse chiffrée telle que la pratiquaient la plupart des interprètes du XVIIème siècle (pour autant qu'il y ait eu beaucoup d'interprètes puisque la plupart des œuvres étaient jouée ou conduites par leurs compositeurs) et les partitions de Debussy, de Stravinsky et autres Boulez qui comportent le plus d'indications possibles sur la façon dont il faut réaliser ces pièces musicales. Cette demande progressive des compositeurs permet de mieux comprendre l'une des tendances les plus lourdes de la musique du XXème siècle : la volonté de « *fixer le son* »[482].

C'est l'effet conjoint de ces trois mouvements progressifs -intérêt pour le timbre, passage du faire vers l'écoute et volonté de fixation du son-, qui est à l'origine du basculement de l'enregistrement du statut « reproductif » vers le statut « créatif » qui nous paraît si naturel de nos jours. L'utilisation créative de l'enregistrement n'est donc pas arrivée « par hasard » ni à n'importe quel lieu ou moment, mais a été favorablement préparée par de solides modifications dans les structures profondes des modes de production et de diffusion la musique qui se sont poursuivies sur presque quatre siècles.

Le « son »

L'ensemble de ces considérations peuvent se résumer dans une seule : *toute l'histoire de la musique converge vers la notion de « son »*. Non pas le son au sens restrictif que l'on utilise en parlant d'un accord à trois sons (et où « son » est synonyme de « note »), ni le son au sens physico-acoustique, mais le son appréhendé dans une approche beaucoup plus étendue qu'il y a lieu maintenant d'évoquer de manière plus précise.

On dira tout d'abord en suivant ici à nouveau François Delalande, cette fois dans son ouvrage de référence « *Le son des musiques* »[483], que le son évoqué ici est plutôt une résultante qu'une « composante » : une résultante qui intègre *« les timbres, les attaques, les profils, les indices de jeux et de traitements, la mise en espace, quelquefois la prise de son.* »[484] Cette « *pensée du son* », ou « *dans le son* » si l'on préfère, est caractéristique de la musique moderne (disons à partir de la fin du XIXème siècle avec l'apparition de compositeurs comme Debussy

---

[482] Cette volonté étant doublée parallèlement d'une autre qui amène la musique vers des approches partiellement libres ou improvisées. Les deux formules n'était pas exclusives l'une de l'autre, car fonctionnant comme les deux versants de la même préoccupation : l'intérêt pour le « son ».
[483] François Delalande, « *Le son des musiques* » ed Buchet/Chastel.
[484] Idem op cit p14

ou Ravel, puis Stravinsky, qui véritablement « *pensent-en-son* »). Elle prend en compte un certain nombre de composantes de la musique, peu évoquées par les compositeurs de la génération précédente car non notationnelles, mais qui n'étaient pas pour autant absentes du faire musical (ainsi ce n'est pas parce que Bach n'indiquait pas les instruments qui devaient être utilisés pour jouer ses œuvres qu'il ignorait pour autant la notion d'instrument ou les tenait pour quantité négligeable).

Comme on l'a vu plus haut ces composantes étaient à l'époque laissées aux bons soins des interprètes, qu'il s'agisse des nuances bien sûr, de certaines « manières » de jouer les figures musicales, mais également des timbres utilisés voire des instruments eux-mêmes. Les compositeurs modernes vont, eux, affiner de plus en plus la façon dont ils notent ces détails quelque fois très infimes[485], et l'enregistrement va aller encore plus loin dans ce sens en figeant définitivement les œuvres (ou leurs interprétations, dans le système classique) dans le moindre de leurs détails. La musique enregistrée (dans le cadre de l'enregistrement créatif) apparaît donc comme l'achèvement du but poursuivi par ces compositeurs (mais aussi par leur prédécesseurs) qui était de maîtriser le mieux possible le « résultat » obtenu dans le cadre de l'exécution de leurs œuvres. C'est la raison pour laquelle beaucoup de compositeurs, pas toujours pour le meilleur, sont passés, la plupart du temps à l'occasion de l'enregistrement de leurs propres œuvres, de l'écriture à la direction d'orchestre ou à l'interprétation.

C'est pourquoi il est particulièrement important de noter que la recherche du « son », et la volonté de le « fixer », correspondent chez les compositeurs (et chez tous les musiciens, à quelque genre musical qu'ils appartiennent) à une donnée fondamentale comparable, toutes choses égales par ailleurs, à la fascination de certaines peintres pour leurs couleurs et la matière de leurs pigments. Elle peut être comprise comme une démarche visant à considérer la musique du strict point de vue du *résultat obtenu*. Ce point est essentiel. Qu'il s'agisse du « son » de l'instrument, du « son » de l'instrumentiste (dans un sens presque équivalent à son style), du « son » d'un groupe instrumental (qu'il soit classique ou rock)[486], du « son » d'un chaine hifi ou d'un enregistrement, le principe est le même : c'est le résultat sonore « global » qui est en jeu et lui seul qui, à la fin, compte.

C'est sur ce point précis que ce se noue l'interaction entre l'enregistrement et la musique moderne au sens large : l'enregistrement créatif, et son mode de diffusion lié à la possibilité de

[485] Cf nos chapitres sur l'écriture (section II)

[486] Voir plus loin l'évocation du Giardino Armonico, groupe italien de musique baroque qui s'est rendu célèbre par le « son » qui est le sien dans ses diverses interprétations, et en particulier, celles des « Quatre Saisons » de Vivaldi.

sa duplication, sont venus couronner une longue progression de la musique des balbutiements de l'oralité antique (lié à la logosphère) vers sa période de pleine maturité (dont il y a fort à parier que nous ne sortirons plus[487]) liée cette fois la vidéosphère.

Ceci, comme on l'a vu quelques lignes plus haut à travers les commentaires de François Delalande, n'a pu émerger qu'à la suite d'une « inversion de la hiérarchie des pertinences », hiérarchie qui permettait à un musicien du XVIème de proposer des œuvres sans souci d'instrumentation (puisque seul le registre des notes était « pertinent » et qu'elles pouvaient tout aussi bien être chantées que jouées) et autorise désormais un musicien contemporain, qu'il soit jazzman ou compositeur « classique », à penser sa musique en termes de masses sonores, de rythmes, mais aussi de notes puisque le « son » d'une manière générale est certes devenu un registre pertinent mais que, comme dans tout l'économie musicale basée sur le passage d'une sphère à l'autre, les éléments prégnants de la sphère précédente sont conservés et réutilisés dans un autre mode de production.[488]

On citera en guise d'illustration de cette thèse cette affirmation du compositeur Michel Chion au sujet de Miles Davis, mais qui vaut finalement pour tous les musiciens et les musiques de la *vidéosphère* :

> *« Qu'a-t-il gravé ? Des notes, certes, des valeurs rythmiques, mais aussi la moindre de ses inflexions passagères, la moindre coloration qu'il donne au timbre, le moindre effet d'émission : Miles Davis savait donc qu'en fait qu'il traçait du son sur un support, comme un dessinateur peut faire un trait sur un papier.»*[489]

François Delalande, afin d'illustrer sa thèse principale, qui est justement de montrer que les pratiques historiques de la musique convergent toutes vers une prise en compte du son comme élément fondateur de l'activité musicale, cite trois exemples qui selon lui mettent en avant les

---

[487] Nous faisons le pari (difficile à valider dans l'instant puisqu'il concerne une période de plusieurs centaines d'années) que le mode de production, de diffusion, et surtout de création de la musique ne se modifiera désormais plus hormis quelques changements périphériques (cf notre analyse conclusive dans le chapitre « Diffuser »)

[488] Il y a ainsi une liaison possible entre des compositeurs comme Iannis Xenakis, dont l'intérêt pour la note est souvent absent (il suffit d'écouter ses œuvres, Persepolis en particulier) pour se focaliser sur les timbres et les masses sonores, et des compositeurs de jazz moderne comme Ornette Coleman par exemple, pour qui les effets sonores sont, là encore, plus importants que les notes jouées.

[489] Michel Chion, cité dans François Delalande *« Le son des musiques* » op cit p 52. On rappera ici l'anecdote racontée par Boris Vian, dont on ne sait d'ailleurs plus aujourd'hui si elle est vraie ou fausse, rapportant que le son si caractéristique de trompette dans « *Ascenseur pour l'échafaud* » était dû à une peau des lèvres de Miles Davis coincée dans l'embouchure de la trompette et que celui-ci n'a pu enlever pendant l'enregistrement. Même si l'anecdote n'est pas fondée (ce qui est possible) elle est suffisamment éloquente pour servir ici d'illustration à la « picturalité » de la musique jazz qu'évoquait Michel Chion (une œuvre où chaque détail compte…)

principes mêmes de sa théorie. Il s'agit du cas d'une chanson de variété ou de rock, de celui des *«Quatre Saisons »* de Vivaldi dans la version du Giardino Armonico et de *Stimmung* de Karlheinz Stockhausen. Ces trois exemples nous conduisent tous, selon Delalande, au même résultat : ils possèdent un « son » au sens large du terme qui les définit. Une chanson de variété moderne possède un « son » issu d'un travail de studio la plupart du temps très sophistiqué[490]qui lui permet d'être reconnue à la première écoute. Les groupes de rock ont aussi un son qui forme leur signature (les exemples seraient légion de Gratefuldead et PinkFloyd à Coldplay et White Stripes…). Quant au domaine classique l'exemple du groupe *« Il Giardino Armonico »* (il faut bien employer ce mot de « groupe » que ces musiciens italiens revendiquent de la même manière que les musiciens de rock), leur immense succès dès la sortie de leur « version » des Quatre saisons en 1986 est largement dû à leur *son* incroyablement novateur. Pour Stockhausen la démonstration est encore plus évidente : Stimmung est constituée par le long étirement d'un accord de 9ème de dominante (rien que de très banal) pendant plus de soixante-dix minutes, mais un accord qui, comme le dit François Delalande n'est qu'un « *qu'un matériau qu'on va déformer, en renforçant ou en diminuant certaines harmoniques, en le filtrant, en le modulant, de manière à faire miroiter son 'son'* »[491]

« L'art de penser avec des sons »…

Nous voici donc ramenés à la citation de Jules Combarieu qui ouvrait les premières pages de cette thèse : « *la musique est l'art de penser avec des sons* ». En effet, cette longue quête du « *son* » dont on peut dire qu'elle a commencé dès les premiers enregistrements sonores (les musiciens de jazz, comme on l'a vu avec Charly Parker, ont travaillé dès les débuts de l'enregistrement au cœur de l'idiome sonore) pour se transmettre dès les années soixante aux musiciens de rock[492], prend sa source dans une tradition en réalité beaucoup plus ancienne qui touche aux racines même de la musique. Faire de la musique (en composer, en jouer, en improviser ou même, d'une certaine manière, en écouter) c'est, depuis toujours (et bien au-delà

[490] Ici « variété » peut bien sûr être remplacé par « rock », « pop » ou même jazz dans certaines productions particulièrement travaillées en studio (on peut penser ici aux productions de la maison de disque allemande ECM qui a, avec les années, produit un « son » qui lui est propre). Le Rythm and Blues de l'époque (et le R&B contemporain) n'échappe pas non plus à cette règle : d'abord « *le* » son (les centaines de disques produits par Tamla Motown sont là pour le prouver)

[491] François Delalande op cit p31.

[492] Cf notre approche en détail de ce phénomène dans notre chapitre « Diffuser ».

de notre propre civilisation musicale), entrer dans le son ou mieux, pour utiliser la matrice de notre propre thèse, « *penser-en-son* ».

Ainsi, tous ces compositeurs modernes (qu'ils appartiennent à la musique « savante » ou « populaire ») et toutes leurs musiques participent, à leur manière, à la célébration de la *seule révolution intrinsèquement musicale du vingtième siècle* - que l'enregistrement a permis de faire émerger mais avec lequel il ne faut pas la confondre- la prise en compte du « *son des musiques*» (pour reprendre le titre de l'ouvrage éponyme de François Delalande). En effet avec la « *pensée en son* » nous sommes enfin entrés (pour ne plus en ressortir) dans le domaine du *qualitatif global* (comment une musique « sonne »...), bien au-delà du *quantitatif analytique* et son « pourquoi » (combien de notes –et lesquelles-, combien de mesures etc…). Cette tendance lourde est celle de toute la musique contemporaine (au sens le plus large bien sûr) qu'elle soit occidentale -tous styles confondus-ou liée aux musiques dites « du monde »[493].

Tous ces points sont extrêmement importants pour nous qui visons à expliciter le type de pensée qui habite les musiciens dans le cadre de leurs pratiques et la liaison puissante et profonde qui relie cette pensée avec l'action dans laquelle elle se constitue en tant que telle: *penser-en-son* comme équivalent de « penser-en-musique » nous amène ainsi à prendre en compte un socle théorique que d'autres approches plus spécifiques ne fournissent pas. Ainsi « penser-en-notes » reste encore extrêmement « grapho-centré » (et, au bout du compte, très occidental dans l'approche), de même en est-il pour « penser-en-phrases musicales » dont la très grande –mais trompeuse- proximité avec le langage naturel biaise l'approche réellement musicale, tout en autant que « penser-en-rythme », ou encore « penser-en-jazz » ou « penser-en-rock », qui sont toutes des formules qui, pour avoir leur part de vérité, n'en restent pas moins toutes explicitables par l'approche plus générique de « *penser-en-son* ».

Avec « penser-en-son » nous touchons le médium même dans lequel s'exerce la pratique musicale qu'elle soit celle du compositeur occidental moderne, de l'improvisateur jazz ou d'une façon plus générale de tous les musiciens de quelques époques et régions du monde auxquelles ils appartiennent… Restera bien sûr à comprendre le plus important : comment s'organise ce mécanisme de pensée spécifique dans le médium qui est le sien, quel est son fonctionnement, que met-elle en œuvre et de quelle manière etc ? … Toutes questions qui feront l'objet d'une analyse attentive dans le cadre de notre section III, mais gardons dès maintenant à l'esprit qu'avec la détermination du « son » comme médium indépassable de la musique (et dont les

[493] On notera toutefois que, comme l'avions signalé dès l'introduction de ce chapitre, une nouvelles « sphère » ne chasse pas l'autre. En l'occurrence le *qualitatif global* n'annule pas le *quantitatif analytique*, il le fait simplement fonctionner dans une sphère différente, celle du « *son* ».

musiciens ne peuvent s'affranchir sans remettre en cause leur propres pratiques) nous avons posé désormais une solide première pierre qui, le moment venu, nous permettra de lister les propriétés de ce que nous nommons, pour l'instant à titre d'hypothèse : « penser-en-musique ».

Pour nous résumer, les raisons pour lesquelles l'émergence du son en lieu et place de la note a été rendue possible ont commencé maintenant de nous apparaître clairement : nous avons appréhendé les causes historiques qui expliquent cette émergence en la replaçant dans un contexte spécifique, mais nous avons aussi compris certaines raisons propres à l'enregistrement lui-même et en particulier la production d'une *image sonore*, commune à toutes les formes d'enregistrement. Nous avons enfin pu comprendre que le « *son* » était le medium indépassable, et indispensable, de toute pratique musicale. Toutefois quelque chose nous échappe encore : si l'enregistrement a pu produire des effets aussi spectaculaires dans un laps de temps aussi court c'est parce que cette invention a pu rapidement être relayée par un autre dispositif devenu essentiel dans le monde musical contemporain : la duplication sonore.

II)Dupliquer

On a vu au début de ce chapitre que l'enregistrement moderne cumule plusieurs fonctions : il assure aussi bien la captation/enregistrement du son qu'il en permet la duplication et la diffusion (c'est la raison pour laquelle le terme d'*enregistrement* est quelquefois confusant : il désigne autant la pratique qui consiste à enregistrer que le résultat obtenu en enregistrant). En réalité la captation/enregistrement du son aurait pu subsister seule (elle existe encore sur ce mode) tandis que la diffusion aurait pu elle-aussi exister de manière dissociée sans l'enregistrement (c'est par exemple le cas des diffusions radiophoniques ou télévisuelles en direct par exemple où le son est capté par le biais d'un système de micros, mais non enregistré)[494].

[494] On peut trouver illégitime d'inclure dans l'enregistrement la diffusion d'une œuvre musicale en direct (qui par principe n'inclut pas d'enregistrement, du moins à titre principal). Il s'agit certes d'un cas limite mais qui doit tout de même être rattaché à la pratique de l'enregistrement (au sens large) : en effet le son est capté par des procédés électriques puis diffusé (par différents biais techniques propre au médium considéré) afin de produire, en bout de chaîne, une *image sonore*. Cette image sonore étant perçue dans le cadre d'une situation « *acousmatique* » on voit bien que ce phénomène revêt les mêmes caractéristiques, et produit les mêmes effets, que la diffusion d'une structure sonore préalablement enregistrée.

En réalité il existe plusieurs sous-groupes de l'enregistrement : on peut capter des sons sans les enregistrer, enregistrer des sons sans les capter (c'est le cas de la musique dite électronique dont les sons sont issus de la synthèse sonore), dupliquer et/ou diffuser[495] des séquences sonores enregistrées (c'est le cas le plus classique), diffuser des sons sans les enregistrer, enregistrer des sons et ne pas les diffuser, enregistrer des sons sans les dupliquer etc… Mais on peut aussi produire un enregistrement qui sera un « enregistrement d'enregistrements » dans lequel il n'y aura pas d'enregistrement préalable - au sens classique de l'enregistrement d'une piste de voix ou de guitare par exemple : c'est le cas limite d'une musique composée uniquement de « samplings »[496].

Il est donc grand temps de tenter d'y voir plus clair dans cette liste un peu confuse. Abordons maintenant, à cet effet, la problématique de la duplication sonore, dont on verra qu'elle nous réserve quelques intéressantes surprises philosophiques.

Quelques remarques préliminaires

i)Notre première remarque portera sur le fait, bien connu, que la duplication a permis l'émergence d'un certain type de diffusion de « masse » en favorisant la naissance d'un nouveau type d'œuvres d'art musicales : les œuvres musicales de masse. Mais en réalité le mode de diffusion dit « de masse » ne désigne pas uniquement les œuvres musicales de ce type. Le phénomène de la duplication a en effet touché d'autres arts, la littérature bien sûr (à travers la diffusion, bien ancienne maintenant, du livre imprimé) mais aussi le cinéma ou la photographie, sans que cette liste puisse être exhaustive dans la mesure où certains arts jadis réputés non duplicables le sont désormais[497].

---

[495] Internet ne *duplique* pas mais *diffuse* (sur ce plan il se rapproche plus de la « radio » que du « CD »). Le CD est une forme de diffusion par duplication (au même titre que le vinyle - le passage au digital n'ayant rien changé sur ce point).

[496] Les « samplings » sont des enregistrements de courtes séquences sonores qui sont ensuite retravaillés par la biais d'un « sampler » ou « échantillonneur » et activés par ce qu'on appelle un séquenceur - soit un système informatique permettant de commander le jeu des samplings et des instruments électroniques grâce à la norme « MIDI » et « MIDI II » (systèmes de transmission de commandes normés et communs à tous les instruments électroniques actuels)

[497] Sans rentrer dans le détail, il nous semble à peu près évident que les arts plastiques entrent depuis quelques années dans une phase nouvelle dans laquelle la duplication devient (et continuera de devenir) essentielle. En particulier il se pourrait bien que la *convention* propre à la musique enregistrée (voir quelques lignes plus bas) s'étende au domaine pictural où des plasticiens commencent, depuis plusieurs années déjà, à produire des

ii)Notre deuxième remarque vise le fait que si l'enregistrement était resté non duplicable (ce qui aurait pu être finalement le cas, comme nous l'avons vu plus haut) cette technologie et les œuvres s'y rapportant seraient restées figées dans un statut se situant à mi-chemin entre celui de la peinture et celui de la photographie argentique. La duplication amène ce fait nouveau que ce qui est dupliqué (ce que l'on entend chez soi, face à sa chaîne hifi) *est* l'œuvre tout autant que le master soigneusement gardé dans les coffres du studio d'enregistrement. Nous avons noté plus haut qu'il y a un aspect *conventionnel* dans ce statut : il est convenu, sans que cette convention fasse justement l'objet d'une adhésion forcément explicite, que tout enregistrement *est* l'œuvre même lue sur des supports plus ou moins dégradés par rapport l'*original.*

iii)Notre troisième remarque, en droite ligne avec la seconde, est que dans la cadre de la musique enregistrée (et pas seulement pour la musique rock ou pop) la connaissance du processus de production devient la norme pour s'assurer que l'on est bien en présence de l'œuvre musicale authentique et non d'une copie. On débouche donc sur un statut de la musique qui se trouve, pour employer des notions chères à Nelson Goodman[498] entre l'autographique et l'allographique ou, plus précisément, ni autographique ni allographique. Nous analyserons ce point précisément afin de comprendre quel type de statut exact la musique enregistrée possède. En attendant ces futurs développements, et afin de mieux les affiner, commençons par évoquer ce phénomène « socio-technologique » par quoi « tout est arrivé » : le disque…

Le disque

C'est par le disque que tout a commencé. Comme on l'a vu plus haut les rouleaux de cire du *phonographe*, ou même les rouleaux d'étain du *gramophone* (pourtant ancêtres de la duplication moderne) n'ont jamais permis de mettre en œuvre une forme de duplication efficace, du moins à une échelle suffisante pour en faire un phénomène de société. Nous avons vu que le jazz s'est en partie communiqué (et imposé) grâce au 78t. Mais la véritable révolution sociétale restait à venir : ce sera celle du 45t. A cette nouvelle émergence technologique fût

œuvres qui sont copiables à l'infini et dont chaque nouvelle copie est *encore et toujours* l'œuvre elle-même (les photographies du Land Art, les installations et performances filmées, les œuvres vidéo et photographiques etc…)

[498] Nos commentaires sur la philosophie de l'art de Goodman, et ses remarques sur la musique en particulier, sont largement développés dans la prochaine section de cette thèse consacrée à l'écriture, nous y renvoyons donc notre lecteur.

associée un style de musique spécifique qui est lui aussi devenu entre-temps un immense phénomène de société : le rock.

Comme le fait remarquer François Delalande, cette extraordinaire explosion musicale (en lien avec une modification drastique du mode de diffusion de la musique) repose sur une conjonction technologique assez unique : l'émergence du disque, certes, mais aussi celle des radios qui vont bénéficier dès le début des années cinquante (à travers l'apparition des « radios libres » aux Etats-Unis) d'une accélération d'écoute extraordinaire. Il faut en effet prendre en compte ce fait surprenant qu'à l'époque aucune grande radio ne passait de disques (alors qu'au même moment les ventes de 45t explosaient…) : les chansons étaient toutes reprises en « direct », que soit à la BBC ou dans les grands réseaux américains, par des musiciens et « chanteurs maison » qui réalisaient ce que l'on appelle maintenant des « covers » à partir des titres originaux. En somme, la musique enregistrée était un peu le « parent pauvre » du monde de la musique populaire de l'époque, au profit de la musique réalisée en direct[499]. Personne ne trouvait à s'en plaindre à l'époque; toutefois les petites radios qui cherchaient alors à s'imposer et qui ne disposaient pas des moyens financiers pour se payer un orchestre attitré, prirent l'habitude de passer des disques. Grand bien leur en prit, puisque ce phénomène fut à l'origine de leur propre succès d'une part, mais surtout de l'explosion de la diffusion et de la vente de disques, et des 45t en particulier, en occident d'abord, puis dans le monde entier ensuite[500]. C'est en 1948[501] que ces radios prirent leur envol, suite à l'abandon par les quatre grands réseaux nationaux américains de leur prérogative d'exclusivité. La musique enregistrée venait de faire sa première grande apparition, s'engageant dans une évolution extraordinaire dont on connaît désormais la suite.

L'enregistrement et la musique rock

Comme nous l'évoquions dans les lignes précédentes l'enregistrement (du moins dans son usage moderne) est contemporain de l'apparition de la musique rock, puis de la musique

---

[499] Nous insistons sur ce point car il montre à quel point les approches ont changé en quelques décennies. Qui voudrait actuellement entendre les « nouveautés » du Top 50 (ou autre) jouées par ce qui n'était finalement qu'une sorte d'orchestre de bal plus ou moins déguisé ? Et pourtant à l'époque, le paradigme de l'interprétation classique jouant à plein, ce mode de production constituait le *nec plus ultra* de la radiodiffusion.

[500] Comme nous l'avons déjà souligné quelques pages plus haut : de petites causes produisent souvent de grands effets…

[501] Cette date de 1948, qui est celle, on le rappelle, où Pierre Schaeffer a produit les premières œuvres musicales « concrètes » est décidément une date importante dans le développement de la musique enregistrée.

dite pop[502]. Une des particularités de ces musiques, relevée par bon nombre d'auteurs avec des conclusions souvent très différentes, est le lien très fort qu'elles entretiennent avec l'enregistrement autant sur le plan du mode de diffusion que de celui du mode de création. Le rock est probablement la première musique (si l'on met de côté la musique « concrète » que nous avons évoquée tout à l'heure) dans laquelle l'enregistrement entre en tant que composante créative essentielle. Les musiques rock (mais ceci reste valable pour d'autres musiques comme nous le verrons plus loin) ne peuvent plus dès lors être considérées comme des « *oeuvres enregistrées* » mais comme des « *œuvres-enregistrements* ».

A partir de cette constatation la tentation est forte de considérer que les œuvres rock, de par leur propre genèse qui est intimement liée à l'enregistrement créatif, forment un genre d'œuvres ontologiquement distinct des autres œuvres musicales (qu'il s'agisse des œuvres de tradition orale, des œuvres semi-orales comme certaines musiques jazz, ou bien de la musique « écrite »). Il y a à ce moment deux manières de considérer les choses et deux thèses possibles :

-Soit l'on considère que l'enregistrement a fait émerger un nouveau type d'œuvres musicales (en particulier les œuvres rock), ontologiquement distinctes d'autres œuvres musicales parce qu'elles ne partagent pas le même mode de production.

-Soit l'on soutient plutôt que l'enregistrement aide à mettre en lumière des caractéristiques de la musique restées dans l'ombre auparavant, sans pour autant « mettre au monde » d'œuvres musicales ontologiquement distinctes, et sans altérer l'essence de la musique (ou de l'œuvre musicale) mais en la révélant. Nous soutiendrons la deuxième de ces thèses.

Avant de rentrer dans le détail de cette discussion, un court rappel de la manière dont les œuvres sont enregistrées en studio, particulièrement dans le domaine des œuvres rock ou pop, devrait nous être utile afin d'alimenter concrètement nos réflexions futures sur le sujet.

[502] Il n'est pas facile de faire une différence entre musique « rock » et « pop » (voire même une certain pan de la musique dite de « variétés ») tellement ces appellations recouvrent quelquefois les mêmes musiques, particulièrement à partir des années 80. Mais une telle distinction n'est pas l'objet de cette thèse et, désormais, nous parlerons de musique rock d'une manière générale sans chercher à affiner plus avant.

L'enregistrement d'une œuvre en studio[503]

Lorsqu'un groupe de rock[504] enregistre sa musique en studio, le déroulement des opérations est depuis des décennies identique, même si les procédés changent (passage de l'analogique au numérique par exemple). Les musiciens arrivent la plupart du temps (si ce n'est tout le temps) avec une chanson dont ils ont établi les grandes lignes (la mélodie, les accords, et surtout le type de « son » qu'ils espèrent lui donner), voir même dont ils ont déjà réalisé une « maquette » sonore dans leur home-studio[505].

Ensuite, après quelques répétitions (plus ou moins longues suivant le temps disponible et surtout le temps qu'il faudra pour trouver les « arrangements » musicaux les plus adaptés) le groupe passe à l'enregistrement proprement dit. On commence généralement par l'enregistrement séparé des pistes de batterie et de basse[506], puis vient les riffs importants de guitare (ou de cuivres) ainsi que les « nappes » de synthétiseurs ou les parties plus spécifiques de clavier. Si les arrangements en question sont un peu plus sophistiqués que la moyenne (et le producteur un peu plus riche...) on procède alors à l'enregistrement des cordes, avec un véritable orchestre à cordes qui prend place dans le studio et joue (au casque) sur les pistes musicales déjà enregistrées[507]. Enfin la voix définitive est enregistrée (la plupart du temps une « voix témoin » provisoire est prévue au départ pour permettre de se repérer dans le morceau) souvent à travers de nombreuses prises qui sont conservées jusqu'au mixage final afin de disposer de plusieurs choix possibles au moment de celui-ci. Enfin, lorsque toutes ces performances musicales ont été « mises en boite » on procède au mixage (pas toujours dans la foulée car une « réflexion post-opératoire », suivant l'habile expression de Glenn Gould, est souvent la bienvenue).

---

[503] Notre lecteur sera sans doute surpris de trouver cette évocation de l'enregistrement studio dans la section consacrée à la duplication. La raison en est simple : l'enregistrement d'une œuvre rock (ou de variétés) mobilise les différentes facettes de cette technologie : sa version créative et reproductive. Ces deux modes sont inséparables dans le cadre de ces musiques, ce qui ne veut pas dire qu'ils ne doivent pas être distingués, ce que nous faisons par ailleurs, pour permettre une analyse philosophique plus pointue.

[504] Ici « groupe de rock » peut-être tout aussi bien remplacé par « chanteur pop » ou de « variété » ou bien musicien techno, le terme est générique.

[505] Tous les groupes, tous les musiciens d'une manière générale (et pas seulement dans le domaine du rock) disposent actuellement de leur « *home studio* » dans lequel ils réalisent leurs « *maquettes sonores* » avant l'enregistrement studio à proprement dit.

[506] Mais tous les groupes ne fonctionnent pas de cette manière, certains préfèrent jouer tous ensemble dans un esprit de cohésion de la musique jouée, quitte à ce que certaines pistes (le chant et les solos, la plupart du temps) soient rejouées et réenregistrées.

[507] L'exemple est aussi valable pour d'autres instruments ou voix additionnels : section de cuivre, percussions, chœurs etc…

C'est à ce moment que l'ingénieur du son, qui a été présent avec le producteur dès le début de l'enregistrement de l'œuvre, intervient[508] pour apporter sa véritable touche créative (déjà largement entamée lors de la prise de son, qui, à elle seule, est un processus créatif). Les pistes sont écoutées par groupe (en essayant par exemple de faire sonner comme les musiciens le souhaitent la partie basse, guitare batterie, en y ajoutant les « effets sonores » adéquats). Puis vient l'heure des choix (Gould aurait, là encore avec justesse, parlé de « choix éditoriaux ») : un insert de la piste voix 4 sur la 5, des cordes que l'on supprime à tel endroit ou que l'on sous-mixe pour laisser la guitare en avant etc… la liberté de choix est immense, sachant que, là encore, c'est le résultat seul qui compte et que seule une option parmi toutes celles disponibles sera retenue.[509]

On voit donc, à travers ce court compte rendu d'un enregistrement type, que les modes de production musicaux au lieu de se suivre et de s'annuler les uns les autres, se chevauchent au contraire dans une sorte de « feuilleté » dans lequel aucune formule, même la plus archaïque n'est abandonnée. Ainsi l'intervention et l'enregistrement des cordes (dans l'exemple cité) correspondent à un mode de production beaucoup plus ancien lié totalement à la graphosphère, mais dans un cadre de production nouveau qui est celui de la vidéosphère. La voix elle-même fait l'objet d'une performance (tout comme les soli de guitares ou mêmes tous les instruments qui sont joués) et d'une exécution, tout à fait proches de ce qui pourrait se produire dans le cas de la performance live. La différence étant ici que le repentir est possible alors qu'il ne l'est pas en « live »[510].

Les autres cas possibles d'enregistrement en studio rentrent dans cette description, dans une version plus simplifiée. Ainsi l'enregistrement d'interprétations classiques met en œuvre l'intégralité des ressources « créatives » du studio (nous l'avons déjà suffisamment mis en avant dans les pages précédentes pour ne pas y revenir à nouveau), quant à l'enregistrement de musiques dites électroniques (qui se situent de l'autre côté du « spectre » formé par les différents types d'œuvres enregistrées puisque pour ce qui le concerne, et à l'opposé de l'enregistrement d'interprétations classiques, l'enregistrement instrumental n'entre pas en ligne de compte)[511] il y recourt de manière aussi systématique, l'enregistrement vocal en moins.

---

[508] Dans les mixages de grand niveau, l'ingénieur du son affecté au mixage est souvent différent de celui qui a fait les prises de son (et souvent le studio lui-même est différent : c'est un phénomène très courant que d'enregistrer sa musique à Paris et la mixer à Londres ou à New-York par exemple)

[509] Cf notre chapitre « Décision musicale » dans la dernière section de cette thèse.

[510] Ne pas oublier toutefois que le « repentir » sonore est tout à fait possible, et très fréquent, dans les enregistrements live qui sont souvent « retouchés » sur la plupart des pistes sonores enregistrées.

[511] En réalité il faudrait nuancer le propos, puisque des musiques réalisées à l'aide de samplings dont nous parlions tout à l'heure mobilisent à leur manière l'enregistrement à travers des captations préalables de

Examinons maintenant une position qui commence à devenir classique dans le monde de la philosophie de la musique et qui identifie la musique rock avec l'émergence de l'enregistrement au point de considérer que ce dernier aurait donné naissance à un type d'œuvres musicales inconnues auparavant, ce qui justifierait l'idée d'une « spécificité ontologique des œuvres rock » (spécificité que n'auraient pas, par exemple, les œuvres jazz)
Il est à la fois utile de rendre compte de cette thèse car elle apporte un éclairage nouveau et intéressant sur l'enregistrement et son rapport avec certaines musiques mais il est aussi nécessaire de la critiquer fortement car elle contribue, à notre sens du moins, à accréditer une thèse beaucoup plus banale, mais pour autant extrêmement tenace, qui est que la musique se diviserait en deux types d'œuvres : les oeuvres écrites et les autres. Notre position étant que, au contraire, il n'y a *qu'un seul type d'œuvre musicale*, et qu'il n'y a au mieux qu'une appréhension déficiente de beaucoup de théoriciens sur le sujet…

Discussion de la thèse de la spécificité ontologique des œuvres rock

La thèse de la (possible) spécificité ontologique des œuvres rock a été soutenue principalement par Theodore Gracyk dans son livre « *Rythm and Noise* »[512]. Elle a été reprise, améliorée et systématisée plus récemment par Roger Pouivet dans son livre « *Philosophie du Rock* ». Nous ferons référence à ce dernier ouvrage et plus particulièrement au chapitre « *Ontologie du Rock* » pour asseoir notre propre critique de la thèse de la spécificité ontologique des œuvres rock. Plus particulièrement, nous commenterons les objections que s'est auto-administré Roger Pouivet dans son propre ouvrage ainsi que ses commentaires[513]. Ces objections sont au nombre de trois : l'objection des reprises, celle de l'exécution en studio, et celle, enfin, du concert. Nous ajouterons pour notre part une quatrième objection (non présente sous cette forme dans le texte visé) et que nous appellerons « argument de la spécificité créative ». Nous les discuterons chacune à la suite afin de montrer qu'elles sont en réalité, et quoique en pense l'auteur, des objections fortes mettant réellement en difficulté la thèse de la

séquences sonores. Seule la musique électronique « savante » (basée uniquement sur des sons de synthèse) peut finalement rentrer dans cette catégorie, avec quelques musiques techno (finalement assez rares puisque presque toutes intègrent des éléments joués ou chantés) L'exemple de musique purement électronique pourrait être « *Le Chant des Adolescents* » de Stockhausen qui n'utilise que des sons électroniques.

[512] « *Rythm and Noise, an aesthetics of rock* » Duke University Press 1996

[513] Roger Pouivet « *Philosophie du rock* » op cit. Section « Objections et réponses » p 61 et suivantes.

spécificité ontologique des œuvres rock en dépit des réponses qui leur ont été apportées par son (ses) défenseur(s).

i)L'objection des reprises

Si les œuvres rock (ou les arfectacts/enregistrements rock) forment un genre d'œuvres musicales nouveau et uniquement lié à l'enregistrement, alors il devient difficile d'expliquer comment une œuvre peut-être « reprise » (ne serait-ce que par le même groupe, en public par exemple). La réponse apportée par Roger Pouivet est qu'il ne faut pas confondre « morceau de musique » (cette structure sonore mince qui est formée par la chanson), avec l'entité « épaisse » qui est celle de *l'artefact/enregistrement*. Même si cette réponse présente l'avantage de s'extraire de la sacro-sainte domination de l'idée sur la réalisation (ici la « chanson » comme entité idéale et l'œuvre rock comme œuvre « réalisée »[514]) on peut toutefois être surpris par son contenu qui résout, selon son auteur du moins, la problématique de la reprise musicale et restitue dans ses droits la spécificité ontologique des œuvres rock. En effet la présence des deux niveaux que constituent l'entité *mince* et l'entité *épaisse* (qui existe aussi dans le système classique à travers la partition d'une part et l'exécution/interprétation de l'autre) est constante tous genres musicaux confondus.

C'est justement pour dépasser ce type de dualité, et afin de privilégier la perception de l'œuvre musicale comme entité « une » et « saturée » quel que soit le genre abordé, que nous avons souhaité écrire cette thèse. On ne pourra pas donc pas nous accuser de « collaboration» par rapport à la vision classique et traditionnelle de la musique. Nous n'en pensons pas moins que le rock est essentiellement composé de « chansons » et qu'il est contre-intuitif d'affirmer que celles-ci ne seraient aucunement des œuvres au profit des seuls artefacts/enregistrements (ou, comme le concède Roger Pouivet, que la chanson n'est qu'une partie des œuvres rock). Pour trouver une musique qui puisse exactement correspondre aux critères exigés par l'auteur (et qui concernent la musique rock on le rappelle), il ne se trouverait que les seules musiques concrète ou électro-acoustique contemporaines qui puissent y convenir (ce qui limite de façon drastique la portée de la théorie en question) : ces musiques n'ont pas de thème, ne peuvent jamais être « reprises », et « sont toujours ce qu'elles sont » sans possibilité d'être modifiées.

[514] Voir chapitre précédents et en particulier le chapitre « Varier » dans la section « Exposition des thèmes »

Pour nous en convaincre essayons d'imaginer une œuvre musicale rock conçue sur le mode propre à la musique classique (partition/exécution) ce qui est tout-à-fait imaginable (si ce n'est déjà réalisé). La seule différence étant que le compositeur, au lieu de faire réaliser sa musique en public, le fait en studio (nous avons pris soin tout au long de ce chapitre de montrer que, justement, ce type d'attitude était courant en studio, même dans le domaine de la musique classique). Quelle est la différence sur le plan du résultat ? L'œuvre obtenue n'est pas, si l'on suit l'argumentaire de Roger Pouivet, une œuvre rock même si elle en possède tous les critères stylistiques et acoustiques. La raison principale est que l'authenticité de cette œuvre ne dépendra plus de son processus de production (et dans le cas d'une diffusion, de sa relation à l'enregistrement « master » initial) mais d'une concordance (pour parler en termes goodmaniens) avec la partition. Pourtant, elle est bien une œuvre rock sur un certain plan puisqu'elle a utilisé (c'est du moins ce qu'on imagine par hypothèse) les mêmes techniques d'enregistrement, les mêmes effets, le même type de mixage etc… et qu'elle *est* cet enregistrement et pas autre chose.

Ces résultats sont donc contradictoires : sous un certain angle l'œuvre obtenue appartient au monde de la graphosphère (et fonctionne donc dans le mode partition/exécution) et sous un autre elle est déjà dans la vidéosphère et consiste en un particulier concret « saturé » qui *est* l'œuvre. De là deux solutions. Soit il faut bien admettre que le résultat obtenu est tout de même une œuvre rock. Soit il faut considérer qu'il n'est pas.

Dans les deux cas la réponse est problématique. Soit le résultat musical obtenu est finalement une œuvre rock (en dépit du fait qu'il repose sur une manière de produire la musique qui est la même que celle donnant naissance aux œuvres musicales classiques), alors il faut considérer que le critère de l'enregistrement n'a pas le caractère de certitude qu'on veut lui attribuer et que le critère final d'identification de l'œuvre rock est stylistique (un critère auquel s'ajoute dans le cas présent la *correction orthographique* de type goodmanien)

Soit le résultat n'est pas une œuvre rock, et il faudra donc se résoudre à assumer d'autres batteries de critères pour fonder une telle affirmation : ainsi, par exemple, que cette œuvre ne serait pas une œuvre rock parce qu'elle n'est pas « fabriquée » comme le sont ordinairement les œuvre rock. Ce qui reviendrait à dire qu'*être une œuvre rock* dépendrait finalement de critères de fabrication spécifiques : être un groupe qui travaille de telle manière et non de telle autre, qui arrive en studio non avec une partition mais avec une grille d'accords, une mélodie et une maquette etc… soit des déterminations extérieures (et quasi « sociologiques ») que l'auteur cherchait pourtant à évacuer au début de son texte.

ii) Objection de l'exécution en studio

Pour pouvoir fonder la notion d'un artefact /enregistrement d'un type radicalement nouveau, il faudrait partir du principe (impossible) que rien n'existerait avant la création en studio : que tout se ferait dans ce cadre, à travers des manipulations sonores comme le ferait un peintre qui mélange ses peintures sur la toile. C'est que tente de faire Roger Pouivet, mais seules les musiques électro-acoustiques correspondent, comme on l'a vu plus haut, à une telle description ; le rock quant à lui s'étend largement avant et après les frontières du studio. Et nombreux sont les groupes qui jouent d'abord leur musique (quelquefois dans leur garage) avant de l'enregistrer quelques fois plusieurs années plus tard.

Stephen Davies a ainsi raison,[515] selon nous, de mettre en avant le fait que les chansons rock *sont créées afin d'être exécutées*, même si pour ces musiques l'exécution (dont on a vu dans nos premiers chapitres qu'elle était un fondement de la pratique musicale) peut prendre des aspects variés et quelquefois inattendus. Ainsi quand Jimi Hendrix, pour reprendre l'exemple que nous citions dans le chapitre précédent, joue « Voodoo Chile » dans l'album *Electric Ladyland*, il s'agit bien là d'une exécution musicale (même s'il ne s'agit pas d'une exécution au sens restreint que lui donne la musique classique, à savoir l'exécution d'une partition)[516]. Il y a donc lieu de s'opposer, ou tout du moins de discuter fermement, l'affirmation de Roger Pouivet (et sur laquelle repose finalement toute sa théorie sur le caractère spécifique du rock enregistré) selon laquelle : *« Une exécution qui ne serait pas en public, qui ne constituerait pas un évènement non répétable, qui est virtuelle ou simulée, n'est tout simplement pas une exécution.* »[517]. Cette affirmation repose sur une conception erronée et tronquée de l'exécution, établie afin de prouver le bien-fondé de la théorie de la spécificité ontologique des œuvres rock, mais qui ne fonctionne aucunement dans le cadre des pratiques musicales réelles. A trop vouloir mettre à jour un critère infaillible qui permettrait d'identifier à coup sûr une œuvre rock, on finit en effet par viser trop haut ou trop bas : trop haut (ou plutôt trop large) car ce critère « infaillible » désigne de nombreuses autres espèces d'œuvres musicales – de variété, beaucoup d'œuvres de jazz, certaines musiques contemporaines etc…- et trop bas car, comme nous essaierons de le montrer dans notre conclusion (avant de le développer plus avant dans la dernière section de cette thèse) l'enregistrement « montre » quelque chose de la musique en

[515] Stephen Davies, "*Musical Works and Performances*". Cité par Pouivet dans « *Philosophie du rock* » op cit p 64
[516] Mais on peut très bien exécuter un solo de guitare ou une partie de basse sans pour autant lire une partition….
[517] Roger Pouivet, Philosophie du Rock op cit p 63.

général qu'une théorie trop restreinte non seulement rate, mais contribue à dissimuler (à son insu)…

Pour finir nous dirons qu'en réalité certains critères plus pertinents que l'enregistrement «signent » la présence d'une œuvre rock : l'utilisation de l'électricité par exemple[518] ou du son saturé des guitares, le rythme binaire qui s'oppose frontalement au rythme ternaire du jazz, le jeu de batterie qui s'en suit, forment des propriétés qu'une œuvre rock se doit d'avoir au risque de n'en être pas. En somme le rock aurait très bien pu exister sans l'enregistrement mais pas sans l'électricité…[519]

iii) Objection du concert

A l'objection selon laquelle la musique rock est avant toute chose une musique « live » et que donc les œuvres musicales rock se créent autant dans l'atmosphère du concert que dans celle du studio, Roger Pouivet répond qu'il n'en est rien puisque seuls les artefacts-enregistrements sont des œuvres au sens propre, les chansons jouées sur scène n'étant que des « morceaux de musique ».

Le cas de groupes célèbres ayant présenté des nouvelles chansons en public avant qu'elles ne soient enregistrées en studio, et dont les performances publiques firent l'objet d'albums « live » avant même la sortie des « artefacts enregistrements » dans lesquels ces chansons étaient réalisées dans leur version studio, contredit une telle affirmation. Cette situation laisse apparaître en effet deux « œuvres musicales » qui se « concurrencent » : celle produite par l'enregistrement live (mais « créatif ») réalisé antérieurement au studio, et, celle produite en studio mais postérieurement (et dont on aurait du mal à dire qu'elle ne puisse être qu'un « morceau de musique » et non une œuvre rock, même au sens restreint que lui donne Roger Pouivet)

Le contre-argument à l'objection visée est donc ici toujours le même : les groupes qui n'ont jamais enregistré leur musique ne produisent pas, selon l'auteur du moins, d'« œuvres rock » mais jouent de la « musique rock ». Mais le raisonnement est circulaire car pour pouvoir être certain du bien-fondé de cette distinction il faudrait être préalablement convaincu (et par

---

[518] On notera à l'appui de cette idée, que lorsque des musiciens rock présentent des œuvres dans un cadre musical « acoustique », ils prennent bien soin désormais de mentionner qu'il s'agit d'une version « unplugged » ce qui, en anglais, veut dire « débranché ». On n'a jamais, en revanche, entendu parler de « plugged rock » tellement ces deux mots forment un pléonasme.

[519] Nous ne faisons que survoler ce dernier point qui, pour intéressant qu'il soit, ne fait pas partie du sujet de ce chapitre.

d'autres moyens) que les œuvres rock n'acquièrent ce statut d'« œuvre » (ontologiquement distinct des autres œuvres issues de genres musicaux différents) que par le rapport spécifique qu'elles entretiennent avec l'enregistrement créatif. C'est ce point que nous allons aborder dans notre objection supplémentaire qui, à notre sens, devrait permettre d'invalider l'ensemble des trois premières.

iv) argument de la spécificité créative de l' « œuvre rock » enregistrée

Un argument souvent employé pour soutenir la thèse de la spécificité ontologique des œuvres rock est d'affirmer que leur mode de création, entièrement basé sur l'enregistrement sonore « créatif », élimine les usages et les modes antérieurs de création et de production de la musique, tout en créant d'autres nouveaux qui lui seraient propres. La médiologie apporte à ce sujet un élément de réflexion qui doit être ici rappelé :

> *« Le nouveau medium n'efface pas celui qu'il périme : il le déplace sur la carte des usages, en lui assignant de nouvelles valeurs et en héritant lui-même des adhésions que suscitait son prédécesseur »*[520]

On a vu en effet dans notre rapide survol de l'enregistrement en studio, que, au lieu de s'exclure les uns les autres, les divers modes de production de la musique se complètent et s'empilent dans une sorte de feuilleté créatif, chacun restant parfaitement adapté à un certain mode de production spécifique et venant trouver se place dans le mixage final de l'œuvre musicale. Tout la méthodologie propre au studio concoure à soutenir une telle affirmation : la conservation d'anciens micros (réputés indépassables) pour certaines prises de sons, le mélange entre des techniques analogiques et digitales, l'utilisation de formes anciennes d'interprétation (cordes, piano, voix ou instruments classiques) côtoyant des formes totalement inscrites dans la modernité (sons de synthétiseurs ou de samplers, boites à rythmes, chœurs synthétisés etc..) mais aussi entre des modes de composition historiquement datés (écriture sur partition, tablatures, maquettes, écritures contemporaines etc...).

De ce point de vue le studio n'apporte aucun changement dans la nature des œuvres qu'il produit. Comme on l'a longuement vu avec Glenn Gould, un travail approfondi de studio

[520] Louise Merzeau « *Aboli bibelot d'inanité technique ou la machine à résister*» dans Les Cahiers de Médiologie. Ed Gallimard N°5 p 52.

est également envisageable dans le domaine de l'interprétation classique et ce n'est pas pour autant qu'il débouche sur un nouveau type d'œuvres classiques ou un nouveau type d'interprétations. C'est sans doute le point sur lequel la thèse de la spécificité ontologique des œuvres rock est la plus fragile. Quand Roger Pouivet, répondant à Stephen Davies (qui répondait lui-même à Theodore Gracyk[521] dans un mouvement tournant très caractéristique de la pensée philosophique anglo-saxonne actuelle) affirme *« qu'un enregistrement constructif ne correspond à aucune exécution »*[522], il commet une erreur -de notre point de vue du moins. Tout à son affaire, et dans sa volonté de prouver absolument le bien-fondé de sa thèse, Roger Pouivet finit par détourner l'appréhension des pratiques de studio de ce qu'elles sont vraiment (de même que le chemin qui permet de parvenir des premiers balbutiements de l'œuvre à l'œuvre enregistrée). En réalité la création d'une œuvre rock suit les mêmes chemins que la création de n'importe qu'elle musique non improvisée voire même que la préparation d'une interprétation classique: elle est préparée, réfléchie, interprétée -exécutée, enregistrée puis mixée.

Le chanteur d'un groupe de rock, par exemple, interprète sa chanson et l'exécute de la même manière que n'importe quel chanteur de n'importe quel genre musical. Comme tout chanteur qui enregistre en studio, il peut recommencer cette exécution autant de fois qu'il le veut, créant le nombre de pistes différentes qu'il souhaite parmi lesquelles la « bonne » sera choisie au mixage. Le seul point qui diverge avec les modes de création de la musique plus anciens - et nous concédons qu'il est important (mais il relie beaucoup de musiques différentes, et pas seulement les « œuvres rock », comme la musique électronique contemporaine, la musique de variété, la musique pop, certaines formes de musiques du monde, un certain versant –de plus en plus actif- du jazz contemporain etc…), est le fait qu'une grande partie du travail créatif est désormais réalisé en studio non seulement par les musiciens eux-mêmes, mais aussi par les ingénieurs du son ou les producteurs[523]. Mais il n'en reste pas moins que les musiques rock partagent avec beaucoup d'autres musiques (si n'est toutes) des points communs encore plus nombreux que des différences. Et le fait que, dans le domaine du rock, la seule entité qui puisse être qualifiée d'*œuvre* est le master enregistré – ainsi que toutes ses reproductions - n'implique pas pour autant que d'autres styles musicaux ne puissent pas être décrits de la même façon. A bien y réfléchir l'essentiel des styles de musiques contemporains, y compris ceux

---

[521] Theodore Gracyk a écrit *le* livre philosophique de référence sur le rock (entre autres dans son rapport avec l'enregistrement) : « *Rythm and Noise, an aesthetics of rock* » Duke University Press 1996

[522] Roger Pouivet *« Philosophie du rock* » op cit p 65

[523] Mais même sur ce point on s'aperçoit que l'enregistrement contemporain a modifié les usages y compris dans le domaine des interprétations d'œuvres classiques (sur ce point Glenn Gould est l'arbre qui cache la forêt : toutes les sessions d'enregistrement classique mettent désormais en œuvre l'ensemble des ressources du studio et de la « production »)

(comme on l'a vu pour la musique classique avec Glenn Gould et les « Quatre saisons » du Giardino Baroco) de musiques plus anciennes mais dont le mode de production a lui aussi évolué, peuvent prétendre à être décrits de manière similaire.

Ainsi dans les deux affirmations de Roger Pouivet contenues dans la citation suivante : *« La musique rock est une nouvelle façon de créer des œuvres musicales -c'est une nouvelle poétique. C'est aussi une nouvelle manière d'être pour les œuvres musicales »* il nous faut répondre oui à la première et non à la seconde. *Oui* le rock est une nouvelle poétique (mais pas plus ni moins que celle sous-tendant le travail de Pierre Schaeffer dans son studio de l'ORTF en 1948), *non* les œuvres musicales rock ne forment pas une nouvelle manière d'être pour les œuvres musicales ; seules les œuvres de musique électro-acoustiques pouvant convenir aux critères demandés (et même dans ce cas restreint il reste possible d'argumenter dans le sens d'une unicité absolue des œuvres musicales)

Roger Pouivet a, d'une certaine manière, anticipé cette dernière objection : les œuvres rock, écrit-il « *partagent avec une partie de la musique contemporaine le statut d'artefacts enregistrements. Ceux-ci ne sont pas des exécutions d'œuvre déjà existantes, mais des entités musicales à part entière. Ce qui vaut aussi pour certaines œuvres dans la musique contemporaine (Varèse et d'autres). Mais la différence est que les œuvres rock appartiennent aux arts de masse.* ».

Au-delà du fait que les musiques qui partagent le même statut que le rock sont en réalité bien plus nombreuses que celles liées à la musique électro-acoustique contemporaine, au-delà aussi du fait que nous n'aurions pas –pour notre part- cité Varèse (qui a fait un usage plutôt « métissé » de l'enregistrement dans certaines de ses œuvres comme « Désert ») mais plutôt des « puristes » comme Stockhausen, Pierre Schaeffer ou François Bayle, nous ne pouvons qu'être parfaitement d'accord sur une telle constatation.

Cependant la question doit encore être posée de savoir si réellement toutes les œuvres rock sont bien des œuvres d'art de masse ou s'il n'existe pas d'une part des œuvres rock qui n'appartiennent pas à ce genre d'œuvres et d'autre part des œuvres qui y appartiennent et qui ne sont pas du rock. D'autre part nous devrons nous demander si cette « musique de masse » que nous associons, peut-être trop vite, à l'enregistrement, ne doit pas plutôt être reliée à un phénomène que nous avons pris soin de distinguer de l'enregistrement lui-même : la duplication. Et dans ce cadre nous devrons nous interroger, pour finir, sur l'identité réelle de *ce* que nous écoutons quand nous faisons « jouer » notre CD ou notre Ipod. C'est à ces questions que nous allons tenter de répondre dans les lignes suivantes.

L'œuvre musicale enregistrée et les « œuvres d'art de masse »

La distinction que nous avons opérée plus haut entre l'enregistrement d'une part et la duplication de l'autre, va jouer ici à plein dans notre approche de la musique enregistrée de masse. A trop vouloir, en effet, associer l'enregistrement « créatif » (disons celui qui débute dans les années cinquante et les premiers enregistrements de musique rock en studio) et la « musique de masse », on finit par perdre de vue que le caractère d'être de masse (ou non) ne dépend pas de l'enregistrement mais de sa possibilité de duplication. C'est ainsi que des musiques qui, au départ ne sont clairement pas des œuvres de masse (on peut penser aux « Quatre saisons » de Vivaldi qui accompagnent quotidiennement nos recherches de place de parking ou nos achats de boites de conserve) finissent pas le devenir. En retour à force de penser que le rock ne peut être défini que comme un genre musical de masse et que cette caractéristique permettrait de le distinguer parmi d'autres musiques (mais pas parmi d'autres arts, puisqu'il existe indéniablement une littérature de masse, un cinéma de masse, une photographie de masse etc…) on finit par en rater l'essentiel.

C'est pourquoi il faut prendre avec beaucoup de précautions, à notre sens du moins, la célèbre définition de l'art de masse proposée par Noel Carroll dans son ouvrage de référence « Philosophy of Mass Art »[524]. L'art de masse, selon ce philosophe, a comme caractéristiques principales de produire des œuvres qui possèdent conjointement les quatre caractéristiques suivantes:

i)Ce sont des artefacts possédant des propriétés esthétiques

ii) Ces artefacts sont produits afin d'être économiquement accessibles au plus grand nombre.

iii)Ces artefacts sont produits afin d'être intellectuellement accessibles

iv)Ces artefacts sont des œuvres –musicales- à instances multiples, sans dépendre pour autant d'une notation.

A première lecture, le critère iii) semble plus critiquable que les autres. En effet les produits dits d'art de masse ne sont pas, à notre sens du moins, produits «*afin d'être intellectuellement accessibles* », mais sont intellectuellement accessibles au plus grand nombre, ce qui n'est pas la même chose. «*Afin de*» implique en effet une intention délibérée d'abaisser le niveau de la musique crée, volonté que l'on trouve plutôt dans la musique dite « muzak » (musique d'ascenseur) ou dans la variété la plus vulgaire. Au contraire le rock se distingue

[524] Noel Carroll « *Philosophy of Mass Art* » Oxford University Press. Cette thèse est reprise par de nombreux philosophes contemporains qui travaillent sur le sujet (cf Roger Pouivet «*L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation* » Collection essais Ed La lettre volée ou « Philosophie du Rock », op cit)

particulièrement de ce type de démarche d'abrutissement volontaire. On aurait fait une grave injure à Jimi Hendrix ou à Roger Waters de Pink Floyd si, à l'époque, on les avait accusés de réduire sciemment la teneur de leur musique pour la rendre digeste, alors que dans la plupart des cas les créateurs rock ont recherché l'approche contraire quitte à choquer les « oreilles bien pensantes » de l'époque. Non seulement ce point de vue serait calomnieux pour les artistes rock, mais il sous-tendrait aussi le fait, plus grave, que cette musique pourrait être autrement que ce qu'elle est (plus intellectuelle, plus mélodique, plus harmonique etc.) [525]

D'une manière générale, un même genre musical peut avoir des fonctionnements différents. Ainsi, la musique classique peut fonctionner sur un mode « élitiste » ou « savant » en même temps qu'offrir un fonctionnement d'art de masse. On pensera ici à certaines œuvres instrumentales de référence (les œuvres les plus connues de Vivaldi, Beethoven, Mozart ou Bach par exemple) ou à certains opéras (Verdi, Wagner etc.) dont le mode de fonctionnement, correspond exactement aux critères des arts de masse. Que dire ainsi de la « *Lettre à Elise* » sinon que c'est un artefact qui possède *i)* des propriétés esthétiques, *ii)* qui est produit et diffusé afin d'être économiquement accessible au plus grand nombre, au moins de nos jours (mais il l'était aussi à l'époque car sa simplicité digitale le mettait à la portée de –presque » tous les pianistes amateurs) *iii)* dont on peut raisonnablement penser que Beethoven lui a donné un caractère simple lui permettant d'être apprécié par un publique de non-connaisseurs, *iv)* que c'est une œuvre à instance multiple dont des millions d'interprétations sont diffusées à travers le monde et dont on ne saurait dire avec exactitude si certaines de ses « interprétations » sont toujours garanties par la fidélité à la partition originale ou sont plutôt liées (comme pour le rock) à un processus historique de production.

On notera également que la duplication renforce le « critère économique » cher à Noel Caroll (et à Roger Pouivet) mais il le renforce tout aussi bien pour d'autres genres de musique : plus on duplique une œuvre, surtout quand sa duplication devient totalement abstraite et immatérielle (et ne génère donc aucun coût), plus son coût de revient diminue. Ceci est valable pour toutes les musiques : qu'il s'agisse de la musique classique, de la musique extra-européenne ou du jazz… Par exemple payer des instrumentistes et produire un disque classique coute cher, particulièrement quand il s'agit d'un orchestre symphonique et que les solistes sont des stars, mais le dupliquer quasiment à l'infini en diminue d'autant les coûts.

[525] On notera que c'est la « muzak » qui est toujours « plus » alors que le rock, lui, est toujours plutôt « moins » (sur le plan harmonique et mélodique, il s'entend) Ainsi on reconnaît un compositeur de muzak (ou de variétés) qui « imite » le rock car il ne peut pas s'empêcher d' « embellir » les accords, de trouver une mélodie plus « *riche* » etc… alors que le rock est par nature « *pauvre* ».

En retour le rock lui aussi peut exister sous différentes formes et n'est pas *toujours* une musique de masse, il possède ses propres distinctions intrinsèques qu'une vision trop généraliste ne permet pas de distinguer. Les spécialistes de ce style savent en effet qu'il existe une quasi-infinité de sous-ensembles du « genre rock » et que certains de ces derniers n'arrivent que péniblement à un niveau minimal de notoriété.[526] Doit-on à ce moment retirer le label « œuvres rock » à des produits musicaux n'étant clairement pas des « musiques de masse », mais possédant par ailleurs tous les autres critères exigés par les tenants de la spécificité ontologiques des œuvres rock ? Quand des centaines de milliers de spectateurs se précipitent dans les musées pour visiter les dernières expositions internationales de peinture, ce n'est pas pour admirer des « œuvres de masse », mais pour y découvrir des œuvres d'art, voire même de Grand Art, qui sont désormais entrées dans un mode de diffusion propre aux systèmes culturels de masse.

Mais laissons cette question qui risquerait de nous amener trop loin, et en tout cas hors des limites de la présente recherche, pour évoquer en quelques mots la problématique de la lecture de la musique enregistrée.

Lecture de la musique enregistrée

Nous avons beaucoup parlé jusqu'à présent de l'enregistrement sous ses aspects les plus liés à son mode de fonctionnement qu'il soit purement reproductif ou bien créatif. Pour conclure cette section, il nous faut maintenant brièvement évoquer la « lecture des sons » dupliqués. Cette « lecture » est une expérience qui n'est en aucune façon neutre. Le support sur lequel on lit un enregistrement implique en effet une modification quelquefois drastique de nos habitudes d'écoute et génère une attitude différente vis-à-vis de la musique écoutée (« consommation » sans limite de la musique d'un côté, que ce soit en marchant ou en faisant du sport, mais aussi, et dans le même temps « customisation » de la musique que l'on arrange pour soi dans ses « playlists »).

On rappellera ici que les caractéristiques physiques propres au support sonore utilisé (comme nous l'avons vu dans ce chapitre mais aussi plus particulièrement dans le chapitre intitulé « Diffuser ») déterminent à la fois la création de la musique et sa réception. Stravinsky

[526] L'usage d'Internet apportant ici une nouvelle source de communication et de diffusion extrêmement importante pour ces genres musicaux à la diffusion très intimiste.

composait (entre autres) pour le 78t et le *pianola*, tandis que les Beatles créaient pour le 45t, Peter Gabriel pour le CD et les Artic Monkeys pour Internet. Mais on peut affirmer également que la « lecture » d'un 78t sur un gramophone n'implique pas la même expérience d'écoute que celle d'un 45t, puis d'un CD ou d'une « playlist » d'Ipod. Et que ce n'est peut-être pas tout-à-fait la « même œuvre » que l'on écoute quand on utilise son Ipod ou quand on fait « tourner » un 45t. Pour prendre l'exemple des Beatles, rien n'indique que le passage au CD ait été une réussite, de même d'ailleurs que les modifications préalables réalisées lors des réimpressions en 33t (surtout en ce qui concerne le passage de la monophonie, caractéristique des musiques du début des années soixante, à la stéréophonie). Et il est bien possible que la meilleure façon d'écouter « A hard day's night » (en tout cas celle qui respecte le plus l'authenticité de l'œuvre de départ) reste finalement l'écoute monophonique sur un électrophone de type « Teppaz » ou peut-être encore (pire ?) insérer son 45t dans le célèbre « mange-disque » qui eut son heure de gloire dans le début des années soixante-dix.

Mais, au-delà même des caractéristiques du support, celles de la restitution entrent également, et nécessairement, en ligne de compte. Certaines enceintes, certains casques « *colorent* » la musique que l'on écoute[527]. Et, en l'absence d'un critère de restitution qui permettrait d'homogénéiser l'ensemble des dispositifs de restitution sonore (mais a-t-on vraiment besoin d'un tel nivellement ?), il semble que notre appréhension de l'artefact/enregistrement puisse être définie comme étant la « moyenne » de toutes nos écoutes (de celles que nous opérons dans notre voiture, à celles que effectuons dans notre salon, en passant par des écoutes nomades faites au casque par la biais de nos Ipods). Mais, à bien y réfléchir, ces différences ou (même ces distorsions) sonores propres aux différents systèmes de restitution ne peuvent nous empêcher de considérer que, lorsque nous sommes en situation d'écoute, nous soyons en prise directe avec l'œuvre. Il est en effet difficile de dire que nous soyons « plus près de l'œuvre » quand nous écoutons une musique rock sur le système d'écoute sophistiqué d'un studio d'enregistrement plutôt que sur un casque de portable (même si l'expérience vécue sur le plan auditif, et du coup sensoriel, est sans comparaison). Comme nous l'avons vu plus haut (et y reviendrons une dernière fois dans quelques lignes) la « *convention* » liée à la musique enregistrée –qui est en fait un véritable *parti-pris ontologique* qui s'ignore-joue ici à plein…

[527] L'emploi du mot « colorer » n'est pas insignifiant dans ce contexte. Il nous rapproche de la question de la restitution visuelle, et en particulier de celle des modes de la restitution des œuvres picturales dans les livres d'art. Nous reviendrons plus loin dans cette thèse sur cette remarque en réalité essentielle.

Conclusion

Avant de conclure sur deux remarques qui seront autant d'ouvertures sur des évolutions possibles de notre réflexion sur l'enregistrement et la musique en général, reprenons en quelques lignes les points principaux que nous avons pu aborder tout au long de chapitre.

Nous avons commencé par nous interroger sur la nature de l'enregistrement créatif dans le domaine de la musique classique, en nous appuyant sur la grande figure tutélaire dans ce domaine qu'est Glenn Gould. Nous avons pu développer quelques-uns des points déjà relevés à l'époque par Gould, en particulier le rôle moteur joué par l'enregistrement dans la conception contemporaine de la musique. Puis nous avons progressé dans cette détermination en abordant *l'image sonore* et la *situation acousmatique*, deux notions essentielles pour la compréhension de l'enregistrement moderne et, du coup, de toute la musique. Enfin nous avons pu appréhender, à la suite du travail de François Delalande, comment l'enregistrement venait à former un *nouveau paradigme technologique* (le second dans l'ordre historique, le premier étant celui lié à l'écriture). Nous avons ainsi pu comprendre comment l'enregistrement venait en quelque sorte couronner un long et profond mouvement historique allant de la notation à l'écriture, pour parvenir au *son* comme véritable *medium* de la musique.

Nous avons ensuite abordé le fait que l'enregistrement se scindait en réalité en deux entités (proches mais produisant des effets distincts) : *l'enregistrement et la duplication*. Comme nous l'avons vu c'est finalement la duplication (qui semblait au départ le « parent pauvre » de l'enregistrement) qui génère le plus de questionnement philosophique car c'est elle qui remet en cause le plus profondément l'identité de l'œuvre musicale. Notre questionnement est alors devenu : l'œuvre musicale est-elle *unique* avec des fonctionnements différents, ou existe-t-il, comme le mettent en avant les théories que nous avons choisi de critiquer, *plusieurs genres* ontologiquement distincts d'œuvres musicales, dont la musique rock et la musique classique formeraient les paradigmes principaux ?

On l'aura compris à travers les pages qui ont précédé, nous soutenons en ce qui nous concerne la première de ces deux thèses. Si la duplication a en effet permis d'attirer l'attention sur des propriétés encore inconnues de l'œuvre musicale (car invisibles dans la « sphère » précédente), elle ne semble pas avoir permis de créer ex nihilo un nouveau genre d'œuvres musicales. Sur un plan ontologique nous affirmons qu'il n'y a pas de différences réelles entre

une musique rock, une œuvre classique, une improvisation jazz ou un raga indien[528]. En revanche chaque œuvre musicale est une entité nouvelle qui enrichit d'un cran le corpus du monde de la musique.

Et c'est désormais par le biais du « *son* » plus que par toute autre critère stylistique que chaque genre musical affirme sa propre différence, et, à l'intérieur de celui-ci, chaque œuvre et chaque évènement musical. Même si notion de « son », comme critère de différenciation des œuvres, peut paraître confuse au regard d'autres points de vue plus traditionnels comme les notes ou la structure harmonique d'une œuvre, son omission est toujours fatale quand il s'agit de différencier des artefacts/enregistrements. Sans la notion de « son » il devient impossible, par exemple, de distinguer deux œuvres rock (disons une chanson de Led Zeppelin et une autre du groupe White Stripes qui, précisément, joue –avec originalité- le rock qu'aurait joué Led Zeppelin si le groupe existait toujours aujourd'hui) : les structures harmoniques sont souvent les mêmes, les mélodies sont assez proches et l'instrumentation aussi. Seul le *son* de ces groupes forme leur signature la plus authentique et indiscutable (et les amateurs de ces musiques le savent bien, eux qui peuvent reconnaître immédiatement toute musique, même inconnue, produite par leur groupe préféré).

L'enregistrement amène ainsi le musicien (et probablement l'auditeur aussi par le biais de l'image sonore) à « *penser en son* », ce en quoi il nous permet également de retrouver certains des *fondamentaux* de la musique (pouvant déboucher sur une véritable spécificité de la pensée-en-musique, telle que nous la définirons, si notre recherche le permet, à la fin de notre thèse).

Certes la musique rock, elle aussi, nous « montre » quelque chose à propos de la musique en général. A travers son medium de référence -l'enregistrement-, elle amène progressivement la musique (en général) vers le statut *d'œuvre saturée*, proche de celui de la peinture. Du coup il est justifié de remarquer que, pour la première fois dans l'histoire de cet art, l'identité d'une œuvre musicale n'est plus garantie par une équivalence parfaite avec la partition, mais par un historique de production spécifique (comme toutes les œuvres picturales). La raison en est que désormais dans l'artefact–enregistrement tous les détails comptent, comme c'est le cas dans une peinture. C'est ce dernier point que nous allons évoquer maintenant dans le cadre de la première de nos remarques conclusives sur *l'image musicale*.

[528] Nous renvoyons notre lecteur à la section III de la présente thèse pour l'approfondissement de cette prise de position.

1)L'œuvre musicale comme « tableau »

On aura sans doute compris à travers la longue exploration que nous venons de faire de l'enregistrement que ce dernier offre au philosophe, mais aussi à tous les mélomanes, une *fenêtre idéale* sur la musique (et sur *toutes* les musiques) :

i) Sur le strict plan de la physique du son, il constitue un medium commun à toutes les musiques, un *medium* dans lequel celles-ci se trouvent appréhendées sur un pied d'égalité. En d'autres termes, l'enregistrement traite exactement de la même manière chacun des genres musicaux et chacune des œuvres musicales, fussent-elles bonnes ou mauvaises : en en prélevant un échantillon sonore à la fréquence de 44100 fois par seconde[529]. Nous faisons partie, pour ce qui nous concerne, d'une génération qui a passé sa jeunesse à écouter des œuvres musicales sur 33t ou 45t et notre fascination devant l'opération magique consistant à reproduire *toutes les musiques* (quelles qu'elles soient, des plus simples ou plus sophistiquées, des plus courantes aux plus exotiques) à travers le simple mouvement d'un saphir avançant au creux d'un sillon de vinyle, est restée intacte comme au premier jour... [530] Sur ce point, l'aspect mécanique et visuel en moins, le principe est resté exactement le même pour les systèmes d'enregistrement et de restitution digitaux : fournir une technique de reproduction des sons naturels la plus fidèle possible (et, comme on commence à s'en rendre compte depuis quelques années, la technique analogique « saphir /vinyle » est loin d'avoir été distancée sur ce point).

ii) Sur le plan du mode d'appréhension que nous pouvons avoir des œuvres musicales, l'enregistrement fournit grâce à l'image sonore un « *tableau* » (et la résonance « picturale » de ce mot tombe ici très à propos) permettant de rendre disponibles toutes sortes de musique, de les utiliser comme bon nous semble et à tout moment, mais aussi de les approfondir, de les explorer quand nous le souhaitons. Dire que l'image sonore est un tableau n'est pas une expression lancée ici à la légère. Sans doute la manière dont nous écoutons une musique a-t-elle désormais beaucoup à voir avec la façon dont nous regardons un tableau ou la reproduction d'un tableau (réécoute, focalisation sur des détails musicaux, mise en boucle, appréhension dans

[529] Fréquence d'échantillonnage du CD audio.

[530] La même réflexion pourrait être faite au sujet de l'enregistrement digital bien sûr (la magie en moins !). Toutes les musiques se traduisant alors en une « partition » spécifique ne combinant que des 0 et des 1 (de quoi en « tourner goodmanien », si on n'y prend pas garde…)

divers moments de la journée ou même de notre vie[531]). Ce point de vue, que nous n'évoquons ici que superficiellement, pourrait nous amener, afin de nous aider dans notre exploration du fait musical, à faire appel par la suite au formidable outil critique, théorique et philosophique que constitue la réflexion moderne sur la représentation et l'image dans le domaine de la peinture et des arts plastiques en général[532].

2)La « convention » liée à la musique enregistrée

Deuxièmement, et comme on l'a vu plus haut, le rapport que nous entretenons à la musique enregistrée repose sur une convention très ancrée dans l'esprit des auditeurs mais aussi des créateurs : *c'est l'œuvre qu'on écoute quand on écoute un enregistrement* (ce qui donne à la reproduction musicale, faut-il le rappeler, un statut tout-à-fait unique au sein des autres arts-sous l'angle de la reproduction des œuvres qui leur sont liés). Cette attitude est en réalité un véritable *engagement ontologique*[533] dont il y aura lieu d'examiner avec précision les tenants (ce qui sera fait dans la troisième section de cette thèse quand nous rapporterons ces considérations à une approche plus généralisée du fait musical). Mais nous pouvons tout de même affirmer dès maintenant qu'écouter une œuvre rock (et probablement écouter d'autres genres de musique) demande une certaine intuition à caractère ontologique (dont les auditeurs disposent d'une certaine manière à leur insu) en dehors de laquelle on ne *peut pas* écouter du rock. Ceci explique probablement, au moins en partie, pourquoi les personnes qui n'écoutent ordinairement que de la musique classique ont autant de mal à écouter de la musique rock[534].

On remarquera toutefois (et en lien avec cette dernière remarque) que, derrière cette première convention s'en cache une autre en contradiction avec la première, et bien plus profondément enfouie au point qu'on peut plutôt parler de *croyance*. La croyance selon laquelle, à l'inverse, ce que l'on écoute n'*est* pas vraiment *l'œuvre musicale*. L'oeuvre, la vraie,

---

[531] Il faut se souvenir que, avant l'invention de l'enregistrement, on écoutait au mieux une œuvre musicale que quelques fois (et la plupart du temps une seule fois lors d'un concert). La situation est désormais totalement inversée : on voit la plupart du temps assez peu les artistes en concert tandis qu'on les convoque dans son salon, sa voiture (ou dans le métro) plusieurs fois par jour.

[532] Nous renvoyons notre lecteur à la troisième et dernière section de cette thèse, dans laquelle ce thème est exploré de manière plus approfondie.

[533] Cette idée est développée par Roger Pouivet dans sa « *Philosophie du Rock* » op cit p 90 et suivantes.

[534] Et ont quelquefois l'illusion (sincère mais désolante) de « comprendre » le rock et tout en concluant qu'il n'y a rien à y comprendre… Ainsi faire écouter un solo de guitare rock à un amateur de musique classique tient souvent de la torture mentale (pour les deux protagonistes, celui qui écoute comme celui qui fait écouter…). De fait, les intuitions ontologiques qui sont mises en œuvre intuitivement par les deux personnes concernées sont trop éloignées.

serait toujours au-delà, au-dessus ou en-dessous de ce que nous entendons (qui ne serait du coup que le substrat sensible d'une dimension intellectuelle qui, suivant les approches, nous resterait soit inaccessible soit formerait un nouvel objet de connaissance potentiel). Notre démarche, dans le cadre de cette thèse est justement de montrer que cette croyance en l'existence *d'arrière–fonds musicaux* est en réalité une *fausse croyance*, et que tout ce qu'il y a à penser et à comprendre dans le domaine de la musique se tient devant nous et nos oreilles.

Et c'est cela que la thèse de la spécificité ontologique des artefacts enregistrements (si l'on veut étendre ce point de vue à autre chose que la musique rock) empêche de penser : théoriser la spécificité ontologique des œuvres rock c'est finalement, ni plus ni moins, élaborer une version sophistiquée et philosophiquement cohérente d'un thème générique (et finalement assez banal) selon lequel il y aurait deux types de musiques : les musiques écrites et les musiques non-écrites (ou « orales »). Et que chacun de ces types de musiques -sans que cette réflexion fasse l'objet d'une réflexion préalable- devrait être appréhendé autrement que les autres.

Nous avons vu plus haut que l'industrie musicale produit et reproduit désormais en masse des « *images sonores* » qui représentent à elles-seules l'essentiel de notre rapport à la musique. Il est donc urgent de comprendre quelle est la nature de la convention qui nous lie à ces « images ». En effet si on peut comprendre qu'en écoutant un enregistrement d'œuvre classique nous acceptions l'idée de nous trouver face à l'original de cet enregistrement (disons de l'acte musical tel qu'il fût enregistré à tel moment et dans telles circonstances)[535] il est important de se demander pourquoi, lorsque nous écoutons le « Chant des adolescents » de Stockhausen ou n'importe quelle autre œuvre réalisée en studio, nous persistons toujours à nous croire en *présence* de l'œuvre originale. Alors que cet original - le master lié au mixage final de l'œuvre, qui lui-même n'est pas un « enregistrement d'enregistrements » - est précieusement conservé dans les coffres forts de la maison de disque qui l'a produit (et que l'entité que nous écoutons n'en est qu'une reproduction plus ou moins fidèle)

En retour, si nous acceptons de ne pas dénoncer cette convention, pourquoi dans ce cas être horrifiés lorsqu'un théoricien évoque du bout de la plume[536] l'idée que dans le domaine de la peinture (la sacro-sainte peinture où l'original est roi) aucune raison valable n'empêche en

---

[535] Mais pas devant l'original de l'œuvre en-elle-même dont on pense la plupart du temps qu'elle se « trouve » dans la partition (cf les chapitres suivants consacrés au rôle et aux limites de l'écriture musicale).

[536] D'autres théoriciens proposent cette thèse autrement que « du bout de la plume » c'est la cas d'Eddy Zemach « *La beauté réelle. Une défense du réalisme esthétique* » PUR ed, cité dans Roger Pouivet « L'ontologie de l'œuvre d'art » ed Vrin p 105 à 112.

définitive une excellente reproduction de *valoir l'original* et qu'il serait enfin temps d'en finir avec le « *fétichisme* » de l'objet d'art ?

Est-ce que finalement ce ne serait pas la peinture et les arts plastiques en général qui auraient généré une convention tenace et tout-à-fait artificielle, appelée bientôt à céder devant les progrès immenses de la reprographie ? Alors que la musique se contenterait de mettre en œuvre un principe général d'une grande simplicité, et sans doute valable pour d'autres arts: la reproduction *est (aussi)* l'œuvre.

La suite de notre thèse apportera peut-être un début de réponse à toutes ces problématiques difficiles. Abordons donc maintenant le dernier chapitre de la présente section consacrée à l' « Activation » de la musique, dans lequel nous allons nous intéresser à une expérience de pensée un peu particulière : celle imaginée par un habitant de *Terrranova* (qui comme chacun sait est une planète habitée par des humanoïdes nous ressemblant un peu, quelque part dans de la Voie Lactée). Nous laissons maintenant notre lecteur la découvrir…[537]

[537] Cette lettre nous servira également d'introduction à la section suivante (section II) principalement consacrée à une étude critique de Langages de L'Art de Nelson Goodman.

Impromptu musical N°1

CRISTAL SONORE

Extrait des « Lettres Terranoviennes »

Terra Nova, le 1 septembre 20123

Cher ami terrien,

Toi dont je n'ai aucune preuve de l'existence par-delà les étoiles, qu'il me soit néanmoins permis de te présenter, au-delà de mes plus humbles salutations, une expérience de pensée qui, je l'espère, t'apportera autant de satisfaction philosophique qu'elle m'en a donné à moi-même. Imagine un instant qu'au lieu que - comme nous le savons tous - les œuvres musicales soient des objets matériels et les œuvres picturales des objets immatériels (phénomène dû comme tu le sais probablement au caractère volatile des pigments picturaux), c'est le contraire qui aurait été le cas (dans un monde hypothétique qu'on appellerait « Terra Nova II »). Je conçois que cela soit difficile à imaginer (et je comprends ton ébahissement) : les peintures deviendraient ainsi des objets concrets, massifs et étendus, tandis que les pièces musicales seraient, elles, des objets (peut-on encore employer ce mot ?...), des « entités » plutôt, les plus immatérielles qu'il se puisse imaginer (phénomène qu'on attribuera cette fois au caractère immatériel des sons musicaux).

Mais je m'aperçois tout à coup, que, parti du principe que les choses étaient identiques chez toi que chez moi (un préjugé terranovacentriste contre lequel nous luttons depuis plus de vingt mille ans et qui nous amène à considérer systématiquement ce qui se passe en dehors de chez nous comme un prolongement naturel de ce qui s'y trouve) j'ai pensé que tu connaissais forcément la manière dont les arts se constituaient sur notre planète et surtout, que cet état de fait était le même sur la tienne. Mais, à la réflexion, rien n'est moins sûr ! Afin de mieux t'éclairer, si jamais cela était nécessaire, je vais donc commencer par t'expliquer en quelques mots la façon dont les choses se déroulent, ici, sur notre bonne vieille Terra Nova, puis je reviendrai à mon expérience de pensée.

Concernant la musique tout d'abord : les sons sont des « cristaux » (tout cela est tellement connu que je peine à me dire que tu ne le saches pas toi-même). Nos compositeurs les utilisent sous la forme de ce qu'ils appellent le « *cristal sonore* ». Le cristal sonore est du

son pétrifié, qu'il suffit de modeler et de réchauffer pour qu'il se mette en œuvre. Nos musiciens les mélangent, les transforment, les composent à leur guise pour créer des œuvres que nous appelons également des « *cristaux sonores* ». Depuis des millénaires ces cristaux sont reproduits et chaque terranovien possède chez lui des reproductions de ces cristaux qui sont pour nous des œuvres tout autant que les OMU (œuvres musicales uniques) qui, elles valent très chers, et sont désormais collectionnées par nos businessmen les plus fortunés en quête d'une bonne plus-value. Ces pratiques s'enracinent dans des temps très anciens (il faut remonter vers l'antiquité de notre civilisation soit vers les années 2000) : à cette époque, les terranoviens, persuadés que seule l'OMU avait une réelle valeur (et que l'OMD, œuvre musicale dupliquée, n'en avait aucune) s'arrachaient ces objets musicaux. Ces derniers étaient volés, pillés, ramenés comme du butin lors des nombreuses guerres fratricides qui ont, tout au long de notre longue histoire antique, opposé les terranoviens entre eux.

Pour ce qui est de la peinture les choses ont finalement toujours été beaucoup plus simples : conscients que leur art était volatile, les peintres ont rapidement organisé des « performances plastiques » publiques qui mettaient en scène la réalisation collective d'un tableau (à partir d'une « partition » plus ou moins précise qui indiquait aux exécutants qu'elle était leur « partie » et quand ils devaient intervenir). Cependant, de même que pour la musique, les choses ont été sérieusement compliquées par l'intervention de quelques philosophes de l'art qui, sans prendre le temps de regarder vraiment comment ces arts fonctionnaient en réalité, se sont mis à produire à foison des théories prenant précisément comme sujet leur mode de fonctionnement.

L'un deux, un militaire à la retraite, qui portait le nom peu banal d'Amiral Bonhomme avait créé à l'époque une théorie originale à ce sujet (je crois me souvenir que celle-ci avait plutôt bien marché à l'époque). Une théorie basée sur ce qu'il percevait comme étant l'« identité » de la peinture et de l'œuvre picturale (tout en professant qu'une telle identité n'existait pas puisque cet art ne faisait, selon lui, que « fonctionner » de manière artistique). Cependant cette théorie a été rapidement mise hors-jeu par l'évolution même de nos arts mais, surtout, par la manière dont nous y avons désormais avons accès (et ce depuis plusieurs millénaires). En effet, il n'y a plus de nos jours d'œuvre originale (comme l'OMU) ni même comme les œuvres picturales créées lors des « performances picturales uniques». Toutes les œuvres, quelles qu'elles soient au départ (et on sait que seule la musique aboutit à œuvres initiales réellement substantielles) parviennent désormais au même résultat à l'arrivée : l'œuvre est « *activée* » (encore un terme de l'Amiral Bonhomme, que nous avons conservé cette fois, à la différence de Allographique et Autographique, deux autres termes qui représentaient une

vague tentative de différenciations des arts, mais qui n'a plus cours aujourd'hui) et « *reçue* » par son public par la biais de la duplication.

Ce même Amiral Bonhomme professait également une curieuse doctrine dont la peinture était selon lui la pierre de touche (et devant laquelle beaucoup de personnes s'extasiaient d'ailleurs, en ces temps reculés). Il soutenait la thèse suivante : une œuvre picturale est l'ensemble formé par la partition de l'œuvre et ses exécutions « correctes » (gare aux fautes de pinceaux et autres « pâtés » de couleur !... car les exécutions « fautives » ne pouvaient du coup pas compter comme des exemplaires de l'œuvre). Ces considérations vous font sûrement sourire, vous Terriens que nous imaginons si développés intellectuellement, et nous imaginons qu'une telle idée vous aurait paru farfelue, mais tel n'était pas notre cas à cette époque. Et chacun allait alors son chemin, répétant à l'envie -tels des moines égrenant leurs rosaires - que le langage pictural était notationnel et que la peinture était autographique (amen…)

Cependant, comme je le disais plus haut, tout cela est désormais de l'histoire ancienne car depuis que la duplication des œuvres a atteint les sommets qu'on lui connait aujourd'hui (et ce dans tous les arts) la notion d'œuvre originale a perdu de son « aura » initiale (« aura », voilà justement un mot dont s'était bien moqué en son temps notre Amiral Bonhomme en terminant un de ses articles par un « aura-voir » tonitruant!...). En effet, suite au rôle essentiel que joue de nos jours la parfaite duplication des œuvres (je ne t'apprends sans doute rien sur ce point) seuls subsistent deux mode de présentation des œuvres d'art : les *performances publiques* (qui existent dans tous les arts, musique comprise) et les *duplications*. Ce que notre antiquité nommait « musées » existe toujours : on y expose les œuvres antiques provenant d'une époque où l'on croyait encore qu'exposer un urinoir pouvait être de l'art[538].

Revenons quelques instants sur la musique. Comment nos musiciens pratiquent-ils la musique, comment la composent-ils ? L'existence, dès la préhistoire, de « cristaux sonores » a forgé la manière dont nous créons et comprenons la musique. Nos musiciens et nous-mêmes avons ainsi toujours entretenu un rapport extrêmement charnel avec la musique qui est, pour nous, un art qui se voit et se touche tout autant qu'il s'entend. Ainsi toutes les formes de

[538] Tu dois sans doute savoir, qu'en 2029 il a été fait table rase de toutes ces « œuvres », suite à un épisode sanglant de notre histoire connu sous le nom de « *révolution des musées* » (soit la prise par les armes des principaux musées de ce que on appelait encore à l'époque « art contemporain », par un public enragé). L'urinoir cité plus haut a été alors réinstallé, dans une atmosphère de liesse populaire indescriptible, au fonds des toilettes du musée qui l'exposait (ou plutôt *des* musées car l'œuvre en question était en fait « plusieurs »). A cette occasion les têtes tranchées de nombreux critiques d'art et de « *curators* » (comme on les appelait alors) -ainsi que de quelques philosophes soupçonnés à juste titre de collaboration - ont été promenées dans la ville au bout de pics affutés. Une très rude période mais dont on considère de nos jours, quelques vingt mille ans après, qu'elle fût extrêmement salutaire…

production possibles de la musique ont toujours coexisté sans autres difficultés, pourvu qu'elles respectent cette donnée fondamentale de l'art musical (et de l'art en général) : cet art, comme les autres, doit être perçu pas les sens et ne s'intellectualise pas.

A ce sujet, et en fouillant dans nos archives, nous avons ainsi découvert récemment les textes de préparation de doctorat d'un philosophe amateur qui, déjà bien avancé en âge, avait cru bon de commettre quelques pages (six cent pour être précis !...) sur un sujet qu'il appelait alors « *penser-en-musique* ». Son doctorat ayant été annulé (aucun membre du jury n'étant parvenu à aller jusqu'au bout du texte) ces documents ont été conservés tout à fait par hasard et c'est ainsi que j'ai pu rentrer en leur possession. En dehors de la prétention du sujet, de l'inanité des raisonnements et du manque de cohérence de l'ensemble (mixé en plus avec quelques désastreuses tentatives d'humour) il n'en reste pas moins que, à la réflexion, c'est tout de même ainsi que, depuis vingt mille ans maintenant, nos musiciens procèdent. A tel point que, prenant appui sur la musique, nous avons pu créer (là encore depuis tant de milliers d'années que son origine se perd dans la nuit des temps) une approche philosophique qui nous a permis, dans une approche très différente de ce qui se faisait dans l'antiquité en la matière, de donner à l'art à la fois « plus et moins » que ce qu'il était d'usage de faire en ces temps reculés.

Moins, car nous avons allégé, par cette nouvelle approche, le fardeau porté par les artistes (fardeau qui avait fini par déboucher sur les horreurs dont j'ai fait mention dans ma note sur la « révolution des musées ») et *plus*, car nous leur avons accordé (ou plutôt rendu) leur propre manière idiomatique de penser. Une manière de pensée qui, dans les limites restreintes de l'espace qui redevenait enfin le sien, put du coup se consacrer à ce à quoi elle était destinée : produire de l' « imprévisible nouveauté » en art (en d'autres mots, créer)…

Mais je m'aperçois tout à coup que l'heure a tourné et que je n'ai fait que parler de notre planète et de nos arts, sans évoquer un instant cette expérience de pensée qui était l'objet-même de ma lettre. Aussi ai-je une proposition à te faire : peut-être pourrais-tu réaliser toi-même cette expérience de la même manière que je l'ai fait de mon côté, et nous échangerions alors sur les points tu auras développés à son sujet?

En espérant que ma proposition te conviendra et dans l'attente de ta réponse, je te transmets mes plus amicales pensées.

Ton bien dévoué (nouvel) ami terranovien,

Louis de Marthoven

SECTION II

« REALISER »

LA NOTATION MUSICALE DANS « *LANGAGES DE L'ART* »

Ce chapitre consiste en un commentaire approfondi des pages 220 à 231 de *Langages de l'Art* (*noté « LA » dans la suite du texte*) de Nelson Goodman[539]. Ces pages forment elles-mêmes la deuxième partie du chapitre V intitulé *« Partition, esquisse, script »*. L'analyse de cette partie du texte, plus particulièrement consacrée à la notation musicale, nous amènera à considérer dans le détail l'approche goodmanienne de cette notation qui, selon lui, parvient à se qualifier comme « *système notationnel* »[540] et forme une composante essentielle de sa propre définition de l'œuvre musicale comme classe-de-concordance de toutes les exécutions vraies d'une partition donnée.

Introduction

Comme l'indique Goodman dans l'introduction du texte, « *la notation musicale standard*[541] *offre un cas familier et en même temps remarquable* » de système « *présumé* »

[539] Nelson Goodman, *Langages de l'art*, (trad Jacques Morizot, ed Jacqueline Chambon, 1990).

[540] Le sens précis de ce terme, comme celui d'autres concepts nécessaires à la compréhension du « système goodmanien », est précisé dans la suite du texte. Il est à noter aussi que ces termes sont plus particulièrement définis dans certaines pages du chapitre IV de *Langages de l'Art* intitulé « *La théorie de la notation* ». Nous ferons référence à ce chapitre de « théorie générale » quand cela s'avérera nécessaire.

[541] L'utilisation du terme « *standard* » laisse penser que la notation occidentale est devenue une sorte de monnaie d'échange universelle permettant de transcrire, de lire et d'aborder toutes les musique du monde. Bien que certaines éléments tendent à valider cette impression, en particulier concernant les musicologues extrême-orientaux qui transcrivent actuellement beaucoup d'œuvres de leur répertoire traditionnel en écriture occidentale, il ne faut pas pour autant oublier que si ces nouvelles transcriptions permettent une réelle recherche internationale et des échanges sur les œuvres en question, elles n'en restent pas moins des notations approximatives laissant de côté des critères musicaux très importants pour ces genres musicaux extra-européens. On notera en retour que lorsqu'il s'agit de transmettre ces œuvres (dans un cadre pédagogique) le seul mode de transmission utilisé est l'échange entre « *maître et disciple* », s'appuyant sur le système de notation traditionnel en vigueur (système qui fait très souvent appel à la mémoire musicale de l'interprète) (cf l'excellente contribution de Nicola Scaldaferri, *Pourquoi écrire les musiques non écrites ?,* p.627 du tome V de l'encyclopédie *Musiques* sous la direction de JJ Nattiez Actes Sud 2007)

notationnel. Elle est commune à des utilisateurs de langages verbaux différents (comme l'est la notation numérique arabe) et, face à elle, aucune alternative crédible ne s'est réellement imposée[542].

La raison d'être de la suite de cette introduction, dont on peut dire qu'elle consiste en une tentative de présentation succincte de la notation musicale occidentale sous l'angle de son émergence historique, ne paraît pas tout de suite claire. En effet elle se conclut sur une phrase énigmatique (haut de la page 221 : « *Toutefois, je ne m'intéresse pas fondamentalement ici à la question des origines ou du développement mais je cherche à voir dans quelle mesure le langage des partitions musicales mérite pleinement la qualité de système notationnel* »), phrase qui en quelque sorte affaiblit et annule quasiment le chemin parcouru dans ce texte introductif. En effet, pourquoi ce court aperçu historique si, finalement, celui-ci ne s'avère pas utile ou du moins ne permet pas de poser la bonne question et surtout d'y répondre ?

Deux remarques permettront peut-être d'éclaircir la raison d'être de cette introduction « non-introductive ». La première est que Goodman, qui n'est visiblement pas un spécialiste de la musique (tout en faisant beaucoup d'efforts louables pour ne pas passer à côté de points essentiels à la compréhension de cet art), tente de répondre, à plusieurs endroits de son livre, à des objections qui semblent lui avoir été faites par des musicologues compétents[543]. Dans cette introduction, dont on pourrait penser qu'elle a été écrite après coup, il répond à une objection de type « historique » qui associe l'émergence de la notation occidentale à un certain état historique de développement de la musique, en particulier à l'introduction des instruments à clavier, mettant en cause par là-même la prétention à l'universalité et à la diachronicité du système de notation « standard » en question.

Goodman balaye toutefois rapidement cette objection en indiquant que « *la notation musicale n'avait pas besoin d'attendre l'invention du clavicorde ni plus ni moins que la notation alphabétique n'avait besoin d'attendre l'invention de la machine à écrire* ». Il est intéressant de noter ici que l'objection à laquelle Goodman s'empresse de donner un démenti

---

[542] Comme nous essaierons de le montrer ultérieurement, nous pensons que si d'autres alternatives à la notation occidentale ne se sont pas fait jour, c'est moins pour des questions de manque d'opiniâtreté des musiciens extra-européens, que pour celle d'un manque (décisif) de besoin réel. Beaucoup de musiques n'ont pas besoin d'être écrites pour exister, et ne gagnent rien à l'être…cf note ci-dessus.

[543] Certains de ces « conseillers » sont cités dans la préface (p.25). Il s'agit pour la musique de George Rochberg, Harold Shapero et Joyce Mekeel. Mais nous pensons que, compte tenu de durée de la mise en œuvre de *Langages de l'Art* qui s'est étalée sur plusieurs années, beaucoup d'autres objections lui ont probablement été faites par des musiciens différents. Cf en particulier les points très techniques et la discussion qui s'en suit, p.242 et suivantes, sur la question de l'utilisation des altérations « dièse et bémol ». On constatera pour finir que les réponses que fait Goodman à ces objections (émanant clairement d'un monde de la musique informé) sont assez peu pertinentes et témoignent d'une connaissance de la musique en quelque sorte de « seconde main ». Nous imaginons (et espérons) qu'il n'en va pas de même pour les autres arts qu'il aborde dans son livre…

cinglant n'en est pas vraiment une. Aucun musicologue en effet (du moins à notre connaissance) ne soutient sérieusement que c'est à l'invention des instruments à clavier (« *avec leurs touches séparées et leurs tons espacés* ») que nous devons l'apparition de la notation musicale. Tout le monde (ou presque…) sait que l'apparition progressive de la notation musicale est bien plus ancienne et que, si l'on doit lui trouver absolument une origine, c'est vers Guido D'Arezzo qu'il faut se tourner et non vers les luthiers du XVIème siècle. Concernant ces derniers, c'est au contraire une décision musicale spécifique, l'adoption du *tempérament*, qui a permis la mise en œuvre technique des instruments et à clavier et le début de toute la littérature (immense) qui va leur être consacrée jusqu'à nos jours. On a donc l'impression qu'en répondant à une objection qu'il est finalement le seul à formuler, Goodman cherche surtout à conforter la validité de sa thèse et à se débarrasser à peu de frais de l'argument historique selon lequel si cette notation musicale « standard » est effectivement née en Occident (et n'a jamais été développée de manière aussi sophistiquée ailleurs) ce n'est pas parce que le système en était meilleur ou permettrait de rendre compte de meilleure manière de la nature subtile de la musique, mais parce que la musique occidentale de l'époque s'y prêtait de manière adéquate. On notera en effet que les choix qui ont été faits à l'époque de privilégier seulement les hauteurs de notes et le rythme par rapport aux nombreuses autres propriétés que possède la musique, ont totalement orienté à la fois la manière dont écrit la musique en Occident depuis cette époque, mais aussi, par un effet retour moins souvent évoqué, *la manière dont on la compose*. On notera aussi, en retour, que ces choix n'ont été possibles que parce que la musique occidentale de l'époque s'y prêtait à la différence des musiques traditionnelles chinoise ou japonaise, par exemple.

Dans la deuxième partie de son introduction (bas de la page 220) Goodman revient sur la question de la genèse de l'écriture musicale occidentale en évoquant le passage progressif des neumes vers la notation moderne. Cette sous-partie étant elle bien documentée il est inutile de s'y appesantir sinon pour rappeler que, plus que l'idée d'une progression régulière vers la notation moderne, c'est d'une vraie « rupture épistémologique » dont il faudrait parler avec l'invention de Guido d'Arezzo. Ce dernier va en effet transformer, en une seule missive (*l'Epistola de Ignotu Cantu*), un langage qui servait jusqu'alors d'aide- mémoire pour des mélodies que l'on connaissait déjà, en une technique de déchiffrage efficace permettant de découvrir un chant que l'on découvrait pour la première fois (un « *cantus ignotus* »). Par ce coup de baguette théorique, Guido d'Arezzo invente à la fois la notation moderne et ouvre la voie à la composition musicale des siècles suivants. Sa méthode est simple mais elle est

qualitativement différente de celles qui l'ont précédée (ce que l'introduction de Goodman ne met pas, à mon sens, en lumière) : *abstraire* les notes en les rendant indépendantes du contexte musical dans lequel elles apparaissent. Jusqu'à Guido d'Arezzo, les différentes manières d'écrire la musique avaient toutes en commun d'être des marques qui permettaient de rafraîchir la mémoire que l'on avait d'un texte, elles étaient donc dépendantes du texte en question. Le nouveau système de notation, lui, est totalement abstrait ; il permet d'organiser à loisir de nouvelles réalités sonores sans les avoir chantées auparavant[544].

Après cette introduction un peu déroutante, Goodman revient à sa question centrale qui consiste à « *voir dans quelle mesure le langage des partitions musicales mérite pleinement la qualité de système notationnel* » (haut de la page 221)

Schéma et Système notationnels

Avant d'aller plus loin dans l'analyse de ce paragraphe très important il convient de faire un point sur les principaux traits de ce que Goodman désigne comme « *Schéma notationnel* » et comme « *Système notationnel* ».

Dans le cadre de sa théorie des symboles et, en particulier, dans son approche de la notation, Goodman distingue deux fonctionnements notationnels différents : le schéma et le système. Pour chacun de ces fonctionnements, le fait de se qualifier comme schéma ou système dépend de la validation d'un certaine de nombres de conditions (réquisits) qui sont de l'ordre de deux pour le schéma et de cinq (les deux qui concernent le schéma plus trois nouvelles) pour le système.

Une « *marque* » représente pour Goodman l'unité de base neutre qui est mise en rapport avec un « *caractère* ». L'ensemble des marques pouvant être mis en rapport avec un caractère (et un seul) est la « *classe de concordance* » du caractère en question. Le schéma va concerner les rapports syntaxiques qu'entretiennent les marques entre elles (et ces marques avec le caractère dont elles dépendent etc…) tandis que le système visera lui, en plus des rapports syntaxiques, les rapports sémantiques de la structure syntaxique avec un domaine de référence.

---

[544] Nicola Scaldaferri établit, à juste titre, un lien entre la découverte essentielle de Guido d'Arezzo et la formation de l'alphabet à l'époque de la Grèce antique (p.635) et plus particulièrement l'isolement des voyelles et leur désignation par des symboles. C'est précisément *« l'introduction de ces symboles permettant de distinguer les voyelles des consonnes (caractéristique qui n'existe pas dans les alphabets de l'Antiquité) qui permit aux Grecs (…) de codifier un alphabet abstrait, conceptuellement beaucoup plus avancé que celui des autres peuples. Cet alphabet, outil très puissant, joua un rôle fondamental dans le développement de la pensée hellénique et sa production littéraire et philosophique.* » (Nicola Scaldafferi, op cit; citation de Eric Havelock, *The muse Learns to Write*, New Haven, Yale University Press).

Pour être notationnel un schéma devra satisfaire deux conditions : la *disjointure syntaxique* des caractères et leur *différenciation finie*. Si l'on prend l'exemple de la deuxième lettre de l'alphabet (b), les marques suivantes B, b, *b* ou b sont toutes des marques qui appartiennent au caractère (b) comme seconde lettre de l'alphabet - et seulement à lui. Dans un schéma non-disjoint il est impossible de savoir de manière précise si telle ou telle inscription appartient ou pas à tel ou tel caractère (à partir du moment où elles peuvent appartenir à plusieurs à la fois ou qu'aucune règle ne permet de trancher sur une appartenance précise). La différenciation finie permet, elle, de fixer une limite à la finesse du jugement à mettre en œuvre pour décider si une marque appartient à un caractère ou à un autre (ceci est abordé par Goodman dans d'autres textes, y compris dans LA, à travers le rapport Digital/Analogique[545]).

Un schéma est donc notationnel s'il rend possible la transitivité de la relation « *être une copie vraie d'une inscription (marque) x* » de telle sorte que toutes les copies vraies d'une inscription pourront être considérées comme des répliques équivalentes les unes des autres. Le système notationnel, lui, inclut les propriétés d'un schéma notationnel tout en assurant la bi-univocité (la réciprocité) absolue entre les caractères du schéma et leurs concordants dans le domaine de référence[546], de telle sorte que l'on puisse aussi bien déterminer les concordants à partir des caractères que les caractères à partir des concordants. La partition au sens Goodmanien (qui inclut le sens usuel de la partition musicale) est un complexe de caractères dans un système notationnel, dont les concordants sont des exécutions. On pourra (ou devrait pouvoir…) non seulement déterminer une exécution à partir de la partition, mais réciproquement identifier la partition à partir de l'exécution.

Pour être notationnel un système devra satisfaire trois réquisits (qui viennent en supplément des réquisits évoqués pour le schéma notationnel) : la *non ambiguïté*, la *disjointure sémantique* et la *différenciation sémantique finie* des caractères. Ainsi une langue « naturelle » (comme le français ou l'anglais) n'est-il pas un système notationnel : un même mot peut désigner plusieurs concordants différents (ambiguïté des inscriptions), des classes de concordances distinctes peuvent avoir des éléments en commun (anglais, homme et mammifère ont une intersection non vide), pour finir la langue ne permet pas d'assurer la différenciation sémantique finie c'est-à-dire qu'on ne peut pas fixer une limite à la finesse du jugement à effectuer pour classer tel objet comme concordant de tel caractère et non de tel autre : si on ne

[545] Goodman développe par ailleurs une réflexion que, pour notre part, nous trouvons passionnante au sujet des cadrans de montres ou les graduations de thermomètre.
[546] Nous nous aidons ici du *Vocabulaire de Goodman* de Pierre-André Huglo, éditions Ellipses p.43

fixe aucune limite à la précision de la mesure, on ne pourra jamais déterminer l'extension du terme « le plus petit des arbustes' [547]»

En revanche certaines notations, dont le paradigme est (du point de vue de Goodman au moins) l'écriture musicale, parviennent à se qualifier sur les cinq réquisits qui sont, rappelons-le : la disjointure syntaxique, la différenciation (syntaxique finie), la non-ambiguïté des marques et des inscriptions ainsi que leur appartenance à des caractères définis, la disjointure sémantique et la différenciation sémantique finie.

La notation musicale comme « système notationnel »

Après ces quelques définitions nécessaires, revenons maintenant à notre texte puisque c'est maintenant la qualification du langage musical à ces tests que Goodman va examiner. Cette partie du texte (haut de la page 221 de LA) commence par la phrase : « *Que les réquisits syntaxiques soient en général satisfaits est tout à fait clair* ». En effet, affirme Goodman, en dehors du cas où une note serait mal écrite (par exemple à cheval entre deux emplacements ce qui la disqualifie en tant que note mais ne disqualifie pas le système lui-même) l'inscription d'une note sur une portée est un événement non-ambigu. De plus entre deux notes successives (disons si et do par exemple ou do et do dièse) il n'est pas possible d'en placer une troisième en poursuivant cette subdivision à l'infini. L'écriture répond donc bien aux deux réquisits syntaxiques que sont la disjointure syntaxique (un *do* n'est absolument pas un *ré*) et entre *si* et *do* il n'y a aucune marque envisageable qui subdivise encore la différenciation[548] (donc le réquisit de la différenciation finie est validé lui aussi). Ce qui permet à Goodman de conclure à la fin de ce paragraphe : « *Le schéma symbolique est donc effectivement notationnel, et le langage des partitions véritablement un langage* »

Mais, de l'avis même de Goodman, seule la partie la plus facile du chemin a été parcourue. Reste maintenant à montrer en quoi le langage musical peut aussi se qualifier comme « *système* » notationnel. La réponse à cette question décisive consiste à montrer qu'il satisfait aux réquisits sémantiques. Ici commencent les choses difficiles et l'on voit bien que ce qui avait été rapidement traité concernant la question du schéma notationnel va prendre maintenant

---

[547] Huglo idem p.45

[548] Ce qui est vrai dans le système « tempéré » occidental l'est beaucoup moins pour d'autres musiques qui utilisent des quarts de tons et autres effets de glissandi très difficiles à situer du point de vue des hauteurs. Mais Goodman répondrait sûrement (en se retournant dans sa tombe…) que les systèmes liés à ces musiques extra-européennes ne peuvent justement pas prétendre à se qualifier comme étant des systèmes notationnels…

plusieurs pages très denses pour aboutir[549], comme si Goodman, en dépit de toute l'énergie mise dans la bataille, avait du mal à conclure sur une victoire théorique nette. Si en effet le système fonctionne parfaitement avec un instrument à clavier tel que le piano, nous dit Goodman, c'est avec le violon que les choses commencent à se compliquer car les altérations, c'est-à-dire le dièse et le bémol (et sans doute aussi le bécarre) nous font pénétrer -par la petite porte - dans les profondeurs et les contradictions du système.

S'il est clair, en effet, que do dièse et ré bémol produisent le même événement sonore sur le piano[550], cette affirmation n'est plus vraie pour les instruments « sans frettes » c'est à dire où l'on passe progressivement d'une note à une autre. Un violoniste joue un *do dièse* légèrement plus haut qu'un *ré bémol*[551] et du coup, comme le constate Goodman, ces deux notes n'ont pas de concordants en commun (contrairement à ce qui se passe avec le piano). Dans la mesure où Goodman cherche à valider ici le réquisit de la non-ambiguïté sémantique (la différenciation finie est traitée dans le paragraphe qui suit toujours p222) on saisit bien son embarras momentané : une des conséquences (fortes) de la non-ambiguïté des caractères et des marques dans un système notationnel est d'installer une relation bijective entre la structure syntaxique et son domaine de référence de sorte que d'une inscription dans un domaine corresponde une et une seule inscription dans l'autre domaine - étant entendu que de façon absolument stricte il est possible d'aller de la marque à son inscription sonore de la même manière qu'il est possible de remonter de l'inscription sonore vers la marque écrite. Le système fonctionne donc d'une façon avec les instruments à clavier, et d'une autre avec les instruments à cordes.

Pour se sortir de cette difficulté, Goodman, considère les marques présentes comme un ensemble de six caractères (et non plus quatre) : le do dièse et le ré bémol tels qu'écrits sur la partition, ceux joués par le piano et ceux joués sur le violon. Au final, en considérant ces deux

[549] Avec plusieurs retours un peu plus loin dans le livre en plus de la p.244 que nous avons déjà mentionné.

[550] Mais ne sont pas les même notes et surtout elles n'occupent pas les même fonctions dans le système harmonique. Ceci montre que Goodman met de côté (probablement par manque de connaissance) un point essentiel de la théorie musicale : on n'écrit pas un dièse ou un bémol selon son bon vouloir (même si au bout du compte les instruments à clavier restituent la même note). Ainsi une quarte qui commence par ré bémol s'écrit ré bémol/sol bémol et non fa dièse (une telle erreur serait du niveau d'un débutant, sauf à vouloir moduler dans le ton de fa dièse ce qui serait une autre chose et ne nous concerne pas ici)

[551] Pour des raisons liées à la nature des harmoniques musicales. Sans rentrer ici dans des détails techniques, dont nous n'avons pas besoin, il suffit de se souvenir que les notes de la gamme sont composées à partir de la résonnance des harmoniques d'un son fondamental (disons la vibration d'une corde) et que celles-ci ne sont pas tout à fait équivalentes. C'est la raison pour laquelle un do dièse et un ré bémol (placés à des places différentes dans la génération des notes par le « cycle des quintes ») ne sont pas tout à fait à la même hauteur. C'est l'introduction du « tempérament » qui a permis d'égaliser ses petites différences autorisant l'introduction de la musique pour clavier. Mais les instruments à sons non-fixes (comme le violon) sont toujours tributaires de cette « génération naturelle » des notes.

manières de jouer les altérations comme deux sous-systèmes[552], Goodman considère que le problème est résolu et que la non-ambiguïté (et du coup la disjointure sémantique) sont acquises.

Mais c'est peut-être aller un peu vite en besogne. Car, toujours concernant la question des altérations, existe un autre problème que Goodman semble avoir omis de traiter dans ce paragraphe, mais qu'il reprend page 244 de LA[553]. En effet la réponse à la question de savoir si un violon joue le dièse plus haut que le bémol est moins décisive que le fait de savoir si la correspondance bi-univoque est bien assurée entre le caractère do dièse (pour continuer cet exemple qui en vaut bien un autre) et son concordant dans le domaine de référence (contenu dans de la classe de concordance des interprétations de la partition par exemple) de telle manière que l'on puisse sans aucune erreur aller d'un do dièse (inscription) vers un do dièse (joué) et d'un do dièse joué vers un do dièse écrit (et non vers un ré bémol). Or il s'avère que, de même que le langage ordinaire nécessite l'utilisation du contexte d'énonciation pour dissocier deux mots qui s'écrivent de la même manière -savoir si l'on parle du *lieu* (poisson) ou du *lieu* (endroit) par exemple- une note et surtout une altération, en tant qu'éléments qui fonctionnent dans un système harmonique précis, nécessitent la connaissance du contexte dans lequel ils apparaissent pour être identifiés sans risque d'erreur. Si nous prenons par exemple le cas du *mi « double bémol »* qui se joue comme un ré sur le piano, ceci ne permet d'en déduire qu'il soit « équivalent » à un ré. En effet, le fait que ces deux notes se jouent sur le même « endroit » du piano n'empêche absolument pas que l'une des notes soit un Mi double bémol (qui prend son « sens » dans la tonalité de sol b majeur) et l'autre un Ré. Ce n'est pas la « constitution physique » du piano qui détermine ici l'identité réelle de la note mais bien la théorie musicale ; sur un plan plus général, il ne faut pas perdre de vue que c'est toujours la théorie qui prend le pas sur l'instrument de musique et non l'instrument sur la théorie (un argument qu'à mon sens Goodman aurait du mal à ne pas accepter, bien qu'il n'hésite pas lui-même à passer, au gré de ses démonstrations, de la théorie musicale à la pratique des instruments)

Mais revenons à notre texte (nous reprendrons ces points délicats un peu plus loin dans notre commentaire). Goodman s'applique maintenant (deuxième paragraphe toujours p 222) à

---

[552] Nous verrons un peu plus loin, au sujet des compositions dîtes en « basses chiffrées », que Goodman utilise souvent la technique de la division en « sous-systèmes » surtout quand il se trouve devant une difficulté théorique insoluble autrement.

[553] P.244 LA « *les musiciens nous disent que dans une partition de piano traditionnelle, les règles habituelles de composition décident sans équivoque si c'est un signe do-dièse ou un signe ré-bémol qui intervient…* »

démontrer la validation du réquisit dit de la différenciation finie en évoquant la question de la division des longueurs de notes, point sur lequel il affirme (avec raison) que la tradition musicale semble avoir établie à la quintuple croche (le *1/128* de note). Sur ce point nous ne voyons pas de difficulté, sinon de dire que, à notre avis, ceci illustre plutôt la différenciation finie sur le plan syntaxique que, dans le domaine de référence, celui de la différenciation sémantique. En effet existent en musique, d'une manière générale et non plus dans le cas particulier de la musique classique visée ici, des écarts de rythmes bien inférieurs à la quintuple croche (même si le tempo visé est rapide ce qui augmente encore plus la finesse d'analyse de la « grille rythmique » des quintuples croches).

Pour clore cette validation du langage musical comme système notationnel Goodman propose une sorte de conclusion provisoire (haut de la page 223) qui affirme que bien que le *« corpus principal des caractères spécifiquement musicaux du système »* apparaisse comme obéissant aux réquisits sémantiques aussi bien que syntaxiques, tous les caractères numériques et alphabétiques qui interviennent dans les partitions ne se qualifient pas de la même manière. Il va évoquer tour à tour les compositions écrites selon la technique dite de la « basse chiffrée » puis les problèmes posés (selon lui du moins) par les « cadences libres » que les compositeurs avaient l'habitude jusqu'au XVIIIème siècle (Mozart y compris) d'insérer sous la forme de séquences libres que l'interprète improvisait et qui lui permettaient de mettre en valeur ses qualités de virtuose. Le problème posé ici est moins celui des compositions en « basse chiffrée »[554] que celui, plus épineux, d'un système qui ne précise pas lesquelles de ces notations sont prescrites (basse chiffrée ou notation « standard » ou les deux à tour de rôle). Si l'on considère en effet que l'un ou l'autre des deux systèmes peut être à tour de rôle utilisé (y compris dans l'exécution de la même partition) le réquisit de disjonction sémantique ne peut plus être assuré. Comme l'écrit Goodman (p223 de LA) : « *Le langage d'ensemble des partitions musicales, tant qu'il offre un libre choix entre la basse chiffrée et la notation spécifique, n'est donc pas véritablement notationnel. Il comprend plutôt deux sous-systèmes*

[554] Une composition écrite sous la forme d'une « basse chiffrée » comprend, outre la ligne mélodique, la ligne de basse au-dessus de laquelle le compositeur a noté les harmonies qu'il souhaite entendre en accompagnement de la ligne de chant. Cette méthode était encore en vigueur à l'époque de Mozart, elle était même très souvent utilisée car elle permettait de palier à certains changements d'instruments de dernière minute. En effet un instrumentiste rompu à cette méthode peut construire sans difficultés (et quel que soit l'instrument qu'il joue) un accompagnement efficace et valide harmoniquement. Le seul problème (qui est justement celui qui inquiète Goodman) est que chaque nouvelle exécution de la partition sera sensiblement différente que la précédente. Il est à noter que la basse chiffrée a disparu totalement de l'horizon de la composition moderne (après Mozart) pour ne subsister que sous la forme d'exercices d'harmonie sur table dans les classes de conservatoire (ce qui rend un peu anachronique l'intérêt de Goodman pour cette forme musicale surannée, et montre une fois de plus qu'il s'agit là d'une réponse à une objection soulevée par l'un de ses « conseillers » musicologues)

notationnels ; on doit désigner celui dont on se sert et s'y tenir si l'on veut assurer l'identification d'une œuvre à l'exécution. »

Il est clair, en effet que, comme le dit Goodman dans son langage de logicien, l'utilisation parallèle et indistincte des deux systèmes pourrait aboutir sur une situation dans laquelle les classes-de-concordance de certains des caractères (ceux qui seraient liés à une partition écrite en langage « standard » par exemple) seraient incluses dans un ensemble plus large formé par les classes-concordance des caractères liés à cette même partition écrite cette fois dans le langage moins prescriptif de la basse chiffrée, p 223 toujours « *Deux inscriptions-de-partition, l'une en basse chiffrée et l'autre en notation spécifique, même si elles ont une exécution concordante en commun, ne seront pas de ce fait sémantiquement équivalentes ; et il se pourra que deux exécutions qui concordent avec la première concordent séparément avec deux partitions spécifiques qui n'ont aucun concordant en commun.* » En langage musical, ceci peut se traduire par le fait que la coexistence des deux systèmes pourrait finir par aboutir à des partitions multiples de la même œuvre, ce qui « *viole matériellement les conditions portant sur les systèmes notationnels* » (et particulièrement la non-ambiguïté). La solution proposée par Goodman est ici de subdiviser le système notationnel musical en deux sous-systèmes (la même solution sera proposée aussi pour résoudre le problème similaire des « cadences » et, du coup, nous ne l'analyserons pas ici puisque le cas est redondant[555]). Pour notre part nous serions plutôt enclin à nous poser la question de savoir s'il ne s'agit pas là d'œuvres différentes (construites sur le même canevas) plutôt que des sous-systèmes notationnels dont il faudrait valider par avance le choix (ce que les compositeurs, bien plus libres que ne le sont les philosophes, ne s'obligent jamais à faire…[556]). Quand un compositeur baroque, pour prendre un exemple adapté au genre musical en question ici, écrivait une « aria » puis proposait celle-ci à divers chanteurs et musiciens sous la forme soit de basse chiffrée soit de partition totalement écrite (cette juxtaposition a été le cas le plus fréquent, n'en déplaise à Goodman) nous ne sommes pas sûrs qu'il ait écrit la « même » œuvre. Dans le cas qui nous occupe, et dans la mesure où toute

[555] Il faut toutefois noter que Goodman a tort de traiter la question de la « cadence » sur le même mode que la « basse chiffrée » car en réalité la cadence improvisée ne pose aucun problème de notationnalité… La basse chiffrée prescrit une suite harmonique, à réaliser librement certes, mais qui inclut l'usage de prescriptions notées en langage musical « standard » (la basse, justement, et la mélodie). Alors que la cadence propose un choix binaire : soit elle est écrite soit elle est improvisée, et aucune autre possibilité « semi-écrite » n'est proposée entre ces deux pôles. Cette inscription proposant le choix est donc, quelle que soit l'option choisie, clairement notationnelle et ne modifie en rien la notationnalité de l'inscription-de- partition dont elle fait partie.

[556] Pour faire écho à cette réflexion nous pourrions citer cette remarque de Goodman (qu'il adressait à d'autres mais qui pourrait finalement lui convenir aussi) à la fin de la p.245 : « *…certains philosophes feraient bien d'arrêter d'écrire et se mettre à composer.* »

« réalisation »[557] d'une basse chiffrée produit un nombre quasiment infini d'exécutions possibles qui sont toutes concordantes avec la partition de base, nous nous retrouvons avec deux classes d'inscription différentes, celle qui « définit » (au sens goodmanien) l'œuvre écrite en notation standard et celle qui définit l'œuvre écrite en basse chiffrée. Les classes d'inscription sont différentes (mais surtout les œuvres le sont aussi) alors que le système notationnel reste le même.

L'autre solution (vers laquelle bien évidemment Goodman ne s'engage pas) pourrait consister à considérer que la basse chiffrée n'est pas un langage notationnel, puisque à une même inscription-de-partition correspond un ensemble d'exécutions possibles toutes concordantes avec la partition tout en étant différentes entre elles, ce qui viole clairement tous les réquisits permettant d'accéder au statut de langage notationnel. Cette voie, comme on l'a vu, n'est ni évoquée ni envisagée par Goodman pour une raison qui nous semble claire : en invalidant un mode important d'écriture « standard » de la musique (utilisant la notation dite moderne, puisque nous ne sommes plus ici au stade de l'imprécision « analogique » du neume) il fragilise de manière importante sa théorie générale sur la musique (comme art allographique) et, de proche en proche, les fondements de sa « *théorie des symboles* » pour laquelle la musique est un support paradigmatique.

Si nous allons un peu plus loin, et si nous acceptons avec Goodman, la basse chiffrée comme un langage notationnel, nous constaterons qu'il faut aussi inclure dans cet ensemble les grilles de jazz puisqu'elles sont exactement construites sur le même type. La plupart des œuvres de jazz (mais pas toutes car certaines utilisent uniquement le système musical standard, et d'autres sont de pures improvisations non écrites) peuvent être considérées comme des inscriptions-de -partition organisées sous la forme d'une ligne mélodique et d'une séquence harmonique qui sert ensuite de fil directeur aux improvisations des solistes[558]. Qu'est-ce qui diffère à ce moment par rapport à une basse chiffrée qui prescrit elle aussi une marche harmonique à réaliser de manière libre[559] en suivant une ligne mélodique imposée ? Rien, du

[557] C'est le terme utilisé par les musiciens : on « réalise » un chiffrage harmonique.

[558] L'exemple type est l'ensemble dit des « *Real Books* » qui au départ étaient des livres pédagogiques édités pour un usage privé et pédagogique par la Berkelee School de Boston (une des plus célèbres écoles de jazz de monde) et qui, au fil des années, ont fini par se retrouver (une fois les problèmes de droits d'auteur solutionnés) dans les mains de milliers de musiciens de par le monde. Le mode d'écriture des « standards » de jazz que ces livres contiennent est toujours le même : la ligne mélodique, la grille d'accord scrupuleusement relevée, les quelques riffs importants de l'œuvre et les parties rythmiques les plus significatives. Le tout utilisant tout à tour, et avec une parfaite efficacité, les différentes ressources de l'écriture moderne, de la grille harmonique à l'écriture standard.

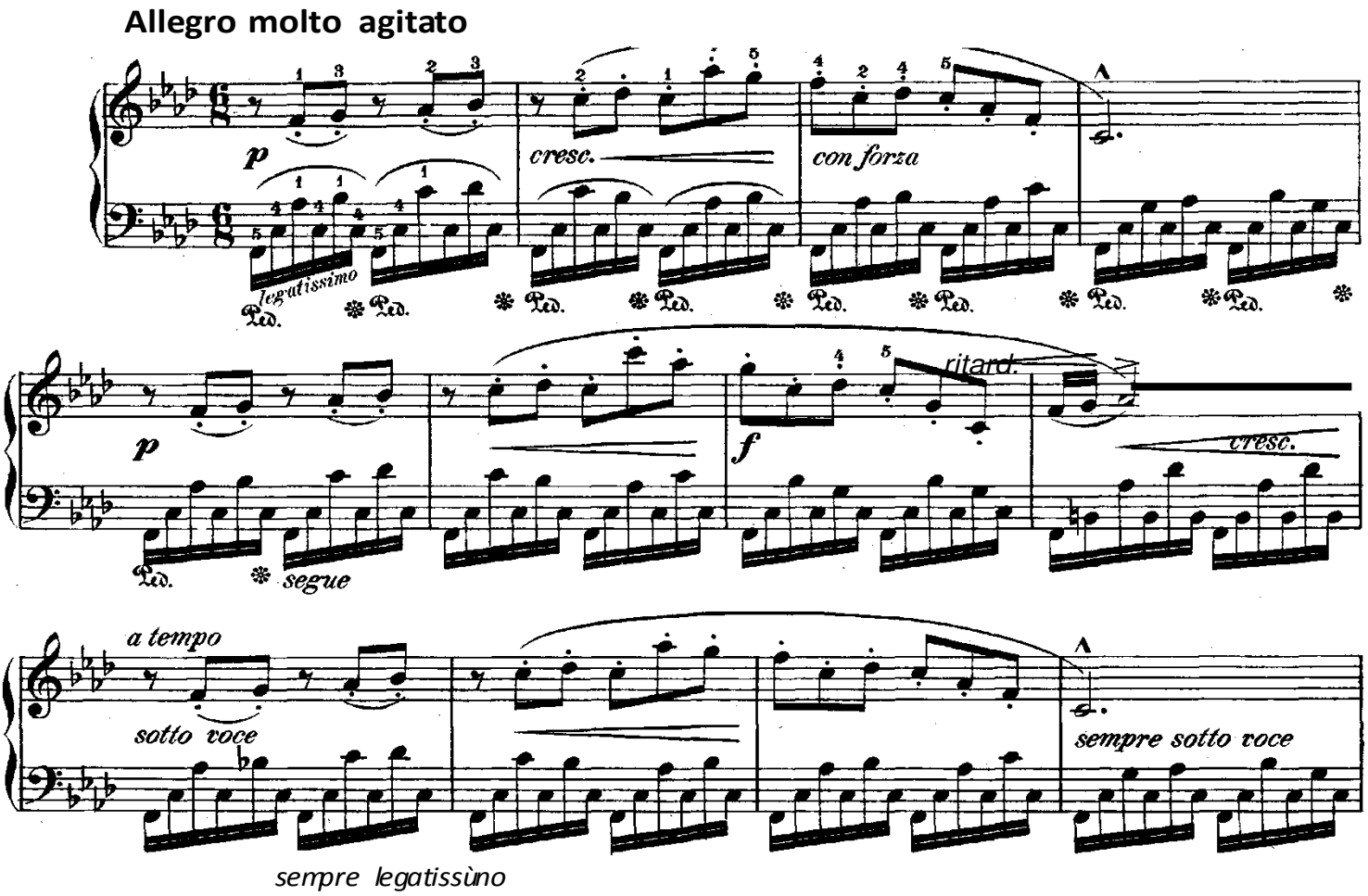
[559] Dans la limite bien sûr du cadre donné par les règles harmoniques en cours à l'époque. Mais cette remarque s'applique aussi au jazz dont le système harmonique a aussi un historique.

moins nous semble-t-il… (même si nous ne pensons pas qu'un tel élargissement du résultat eût été de nature à plaire à Goodman lui-même)

La partition musicale « classique »

Arrivés à ce stade de notre commentaire, et compte tenu de la difficulté des questions qui se posent, il semblerait qu'une approche plus approfondie de la notation standard devienne nécessaire. Nous l'observerons à son stade culminant qui est, de l'avis de tous les spécialistes, la musique romantique et le dix-neuvième siècle européen. Sur la base de ce passage en revue des signes musicaux, nous essaierons de définir quels sont les signes qui sont notationnels au sens strict défini par Goodman.

Voici un extrait des premières mesures de l'Etude N° 9 pour Piano de Frédéric Chopin



Cet extrait contient un ensemble de signes que nous analyserons au fur et à mesure de leur apparition sur la partition (nous validerons à chaque fois leur notationnalité au sens goodmanien) :

-Les clefs qui se distribuent sur deux portées (clef de sol pour la main droite et de fa pour la main gauche). La clef est notationnelle car s'il on le souhaitait il serait possible de transcrire la partition en d'autres clefs (cela compliquerait l'écriture mais resterait possible) en obtenant un résultat auditivement similaire et sans rien changer sur les hauteurs des notes comme sur leur fonction (il ne s'agit pas d'une transposition qui compterait comme une autre inscription et, du coup, comme une autre œuvre)

-L'armature : ici quatre bémols, qui s'égrènent par quartes, et qui indiquent que nous sommes soit dans un ton de *la bémol majeur* (c'est l'avant dernière altération qui donne le ton général de l'œuvre) soit dans le ton de la relative mineure de ce ton à savoir *fa mineur*. C'est le contexte du début de l'œuvre qui permet, la plupart du temps, de trancher entre ces deux modes (ici les premières mesures de l'œuvre nous montrent que nous sommes sans aucune erreur possible en *fa mineur*). L'armature n'est pas notationnelle, dans la mesure où elle n'est pas bijective. Rien en effet, à part la vision de la partition, ne permet, quand on revient de l'œuvre jouée vers l'écriture, de savoir si, par exemple, l'on est en sol bémol ou en fa dièse (ou en mi bémol mineur ou ré dièse mineur). Contrairement à ce que pense Goodman, nous avons vu qu'un sol bémol et un fa dièse ne sont pas équivalents (même s'ils produisent le même son sur le piano) car ils occupent des fonctions différentes dans le système harmonique et ce point est essentiel sur le plan musical. Pour essayer de présenter les choses en des termes goodmaniens (du moins nous l'espérons) fa dièse et sol bémol ne sont pas des « copies vraies » d'un caractère X qui serait à la fois sol bémol et fa dièse, comme par exemple le sont les marques B et b par rapport au (b) comme deuxième lettre de l'alphabet. Sol bémol et fa dièse sont deux caractères différents, appartenant à des systèmes harmoniques différents (qui prescrivent sans ambiguïté l'emploi de l'un ou l'autre[560]) et qui ont en commun une sonorité[561] (mais pas dans le cas des instruments à cordes, comme l'a judicieusement relevé Goodman lui-même)

-des altérations « accidentelles » qui sont dans notre court exemple musical un *si* bécarre et qui là aussi ne se comprennent que par rapport à la tonalité générale de l'œuvre. Ils sont par contre notationnels au sens où, une fois déterminé la tonalité réelle du morceau et donc

[560] Il ne s'agit pas, comme s'en arrange Goodman p.244, de la simple violation « *d'une règle d'étiquette grammaticale* » comme l'emploi de « *biologue* » à la place de « *biologiste* » par exemple. Sol b se rapporte à la note sol et Fa dièse à la note fa, chacune dans une tonalité différente.

[561] L'argument de la « redondance » ne peut pas être retenu ici puisqu'il s'agit bien de deux caractères différents et non d'un caractère qui aurait de manière redondante deux classes-de-concordances différentes.

l'armature, leur emploi et leur nom sont dictés par celle-ci et peuvent donc être retrouvés lors du « relevé » en notes d'une œuvre jouée.

-des chiffres qui permettent de fixer (en un rapport, ici 6/8) la structure de la mesure. 6/8 indique que la mesure est à six temps et que chaque temps est équivalent à la valeur d'une croche (soit le huitième d'une ronde). Cependant la mesure en 6/8 a la particularité de se jouer en deux accentuations (deux temps principaux) qui comprennent chacune trois temps, un peu comme on jouerait un 2/4 dans lequel chaque temps serait occupé par un triolet. L'indication de mesure n'est pas notationnelle : une mesure de 2/4 peut aussi s'écrire 4/8 ou 1/2 ou même 4/4 sans modifier certes la structure sonore entendue mais en modifiant entièrement la manière dont le texte s'écrit. Là encore les choses ne sont pas interchangeables : quatre croches « remplissent » une mesure de 2/4, mais en 4/8 chaque croche représente un temps (cette mesure s'emploie donc le plus souvent dans des morceaux plus lents et génère plus d'emploi de doubles croches) sans compter que, du coup, il produit des exécutions jouées différemment (mais on peut se passer de cet argument ici dans la mesure où il concerne le style de l'exécution et non sa concordance au sens goodmanien). D'autres chiffres sont présents dans cette partition (mais dans d'autres versions imprimées que celle de notre extrait) : il s'agit des chiffrages associés à des doigtés (ceux-ci ne sont clairement pas notationnels) et d'autres liés à des « octava » (écrit « *8* » suivi d'une ligne pointillée) indiquent qu'il faut jouer à l'octave supérieure les notes qui sont écrites. Nous ne savons pas, à vrai dire, si ce symbole est notationnel ou non, car on peut imaginer que ces notes soient transcrites à leur vraie hauteur (ce qui, là encore complique les choses mais reste possible) sans rien changer sur le plan « sémantique » à la partition (ici l'argument de la redondance fonctionne). Mais on peut aussi envisager que, du coup, la partition en serait physiquement affectée et dans ce cas, nous aboutirions à une inscription-de-partition différente (ce point nous semblant mineur par rapport au reste, nous n'avons pas jugé utile de l'approfondir plus avant)

-Une indication « littéraire » du tempo (ici *Allegro molto agitato*) ainsi qu'une indication métronomique (absente de cette « version » imprimée). Comme l'a bien vu Goodman le tempo indiqué en « mots » est non notationnel tandis que celui noté en valeur métronomique l'est[562]

[562] On peut être surpris par l'insistance de Goodman à démontrer que les indications verbales de tempo ne sont pas notationnelles (l'immense liste complètement inutile des mots employés pour désigner le tempo en atteste) alors qu'il consacre deux lignes à rappeler que le tempo métronomique (le plus employé) est lui notationnel. Ce qui a comme conséquence, comme tous les lecteurs peu scrupuleux de Goodman le pensent, de croire que ce dernier exclut totalement le tempo des symboles musicaux pouvant se qualifier en termes de notationnalité, ce qui est faux.

(sous la réserve que celui-ci ait bien été noté de manière autographe par l'auteur ce qui, ici, n'a rien d'évident)

-Des abréviations : le *p* (piano) fait partie des indications de nuances qui vont du *pppp* au *ffff*. Ces dernières ne sont pas notationnelles (nous suivons Goodman ici) car elle sont trop « vagues » et trop dépendantes du contexte, pour cadrer avec une notation rigoureuse (par contre un *piano subito* écrit sous un groupe de notes juste après une partie prescrite *ff* est notationnel, à notre sens, dans la mesure où il a comme concordance une -et une seule- marque sonore fortement caractérisée et dont le relevé est totalement sans ambiguïté). Nous trouvons aussi l'indication **Ped** qui permet de mettre la pédale de résonance ou de l'enlever (noté *). Ce signe est clairement notationnel : une pédale se met ou s'enlève mais ne se met pas à moitié. De même on peut entendre quand elle est mise (ou pas) dans une œuvre « orale » dont on fait le relevé, et donc rapporter le signe de manière certaine sur la partition.

-Des modes d'attaque, des accents (notés avec un V couché) des mouvements dynamiques (le crescendo ou le diminuendo qui affectent la plupart du temps un groupe de notes).

Contrairement à ce qu'on pourrait penser à première vue, ces signes sont tous notationnels. En effet, quelles que soient les manières différentes de les exécuter, ils concordent toutes avec le signe écrit (sinon ils ne sont pas des concordants, ainsi par exemple quelqu'un qui jouerait diminuendo un trait noté crescendo s'exclue d'office de la classe-de-concordance des marques rattachées au caractère « crescendo »). De même la notation « *legatissimo* » présente au début de la partition et qui vise tout l'ensemble de l'œuvre, est notationnelle : un interprète qui jouerait toute cette partition en « piqué » ne jouerait pas l'œuvre. Le signe « piqué » noté par un point sur la note est lui aussi notationnel (cf début de l'extrait musical plus haut où il se trouve en rapport avec le signe de la liaison) ; la liaison, justement, qui relie, pour le violon, des notes qui doivent être jouées « liées » c'est-à-dire en glissando de l'une à l'autre, le signe arco etc… sont tous des signes notationnels.[563]

-Pour finir (et c'est le plus gros morceau puisqu'il s'agit du seul groupe ou presque que Goodman met en avant dans son approche de l'écriture musicale) nous trouvons les inscriptions de notes. Toute note de musique est définie par une position précise sur la portée et par une forme (« queue » ou « ronde ») et une couleur (blanche ou noire). La position de la note détermine sa hauteur, la forme et la couleur déterminent sa durée. Comme l'affirme Goodman,

[563] Mais dont nous n'avons trouvé aucune trace dans le texte de Goodman.

la rigueur et la précision avec lesquelles les inscriptions de partition sont effectuées permettent de répondre aux réquisits syntaxiques (voir notre commentaire sur ce point plus haut). On se souvient toutefois que la question se complique quant à la validation des réquisits sémantiques.

Comme on l'a vu plus haut, la problématique des altérations (qui est au cœur de tout le système harmonique classique) rend moins transparente qu'espérée la bijectivité supposée entre l'inscription de note et son correspondant sonore. Mais c'est avec la notion de durée (et de valeur rythmique) que la tâche consistant à prouver que le langage musical est totalement notationnel devient plus ardue. En effet, si l'on en reste à des petites mélodies enfantines, Goodman peut avec raison affirmer que le langage musical se qualifie aussi comme système notationnel: si je joue deux fois une mélodie composée des notes do ré mi, respectivement d'une durée de deux croches et une noire, puis deux fois une mélodie composée des notes mi fa sol (toujours d'une durée respective de deux croches et une noire) j'ai, d'une part le début de « Frère Jacques », et d'autre part une mélodie que je peux en retour noter (ou « relever », qui est le terme musical plus approprié) sur une partition quand je l'entends. Dans la mesure où il existe une parfaite symétrie entre la partition de départ *a*, la mélodie jouée *b*, et le relevé que j'en fais en l'écoutant *c*, le langage peut être dit notationnel au sens que Goodman lui donne, c'est-à-dire celui d'un « système » (notationnel). De même l'exemple de Chopin sur lequel nous avons travaillé permet lui aussi de vérifier la notationnalité de l'écriture musicale (mais de manière un peu moins évidente sur le plan de la bijectivité car il y a quelques chances que, pour des raisons de complexité de la musique relevée, la partition *c* soit légèrement différente de la partition *a* et que toutes deux soient néanmoins des caractères définissant l'exécution *b*). Toutefois nous pouvons encore à ce stade considérer que, comme le dit Jacques Morizot[564]à propos du rapport entre exécution et partition, il y a bien « *une application approximativement bijective entre les deux (la marge de tolérance est elle-même une propriété spécifiable à l'intérieur du système considéré).* »

Mais, parvenu à un stade d'expérience plus élaboré (et toujours en restant dans la musique dite classique, en prenant comme exemples Debussy ou Ravel et sans aller forcément sur la complexité rythmique d'un Stravinsky) les choses ne fonctionnent plus de la même manière. Goodman, probablement, nous opposerait l'argument selon lequel il ne s'agit ici que d'un problème de limite de la capacité d'analyse musicale et non d'un défaut du système. Comme il le dit lui-même p 225 : «*Après tout, on s'attend difficilement à la pureté chimique hors du laboratoire* ». On peut comprendre d'ailleurs que cet argument vienne à l'esprit : quelle

[564] Dans *La philosophie de l'art de Nelson Goodman*, p.70 Editions Jacqueline Chambon 1996

que soit la complexité de la musique envisagée, à partir du moment où on a réussi à l'écrire on devrait nécessairement pouvoir la retranscrire dans le sens musique jouée vers musique écrite. La croyance dans la toute-puissance de la transcription musicale est pourtant la plupart du temps écornée quand on aborde des musiques beaucoup plus complexes (mais toujours écrites dans le même système notationnel que notre « Frère Jacques » cité plus haut) et pour lesquelles il devient quasiment impossible de faire des relevés fiables. Quelle en est donc la raison puisque nous affirmons qu'il ne s'agit pas d'une limite de notre capacité d'analyse ?

La réponse est simple : autant le relevé de valeurs rythmiques simples est lui-même un processus simple et surtout sans ambiguïté, autant des rythmes complexes déboucheront forcément sur des notations différentes (et non « synonymes ») qui sont s'éloigner les unes des autres au prorata de la complexité des figures rythmiques exécutées. Il n'agit donc pas d'une question d'impossibilité de noter les rythmes car, avec beaucoup de patience, on peut finir par faire un relevé fiable de la plupart des figures rythmiques (encore que les traits joués *ad libitum* ou *rubato* posent un problème insurmontable du point de vue de l'écriture). Mais ce relevé rythmique, nécessairement approximatif[565] fera partie d'un ensemble de relevés qui tous « ressemblent » à l'œuvre mais dont aucun ne ressemble à l'autre. Ainsi certaines figures propres à la musique classique « moderne » (et encore une fois en restant au seuil de la musique de Stravinsky et de ses épigones, musiques pour lesquelles les déchiffrages rythmiques seront toujours ambigus) sont par « nature » ambigües et le meilleur programme d'analyse informatique serait incapable d'en rendre compte de manière univoque. Cette difficulté, que Goodman ne semble pas avoir perçue[566], nécessite que, de nouveau, nous prenions appui sur une approche plus documentée des différentes approches existantes de la partition musicale (et de la notation musicale en général). Relevons pour finir ce paragraphe les éléments suivants (qui nous seront nécessaires par la suite) : les seuls signes qui se qualifient de manière absolue comme notationnels, en validant aussi bien les réquisits syntaxiques que sémantiques, ne sont pas les notes ou l'armure (qui les valident correctement sur la plan syntaxique, mais de manière « relâchée » sur le plan sémantique) mais ceux prescrivant la « forme » sonore, l'intensité

[565] Même si cette approximation est très faible (en rapport avec la complexité des structures exécutées). Nous n'abordons pas ici, par manque d'espace, la notation du Jazz (qui s'écrit en notation standard mais se joue de façon très différente) mais cet exemple apporterait une preuve supplémentaire du bien-fondé de la position que nous défendons dans ces pages.

[566] Car il est trop occupé, sans doute, à essayer de prouver le bien-fondé de sa théorie de l'œuvre musicale (et de l'œuvre d'art en général) pour se pencher sur le « détail » du fonctionnement de la pratique artistique qu'il analyse. Pourtant ce sont bien ces « détails » qui, à notre sens, font capoter la démonstration en l'état ; Goodman aurait été bien avisé de ne pas se contenter de vouloir donner un corpus théorique à une vision un peu «naïve » (et au moins « amateur ») du monde de la musique.

relative des phrases musicales, ainsi que la manière dont la pièce doit être jouée (pédale, piqué etc…).

Ceci ne veut pas dire que nous cherchions à valider la position (purement ridicule) selon laquelle une exécution d'une œuvre (ou d'une partition pour parler en terme goodmanien) pourrait se qualifier comme « exemple » de l'œuvre à partir du moment où elle satisferait les critères de bijection sur les signes « formels », alors que dans le même temps elle ne contiendrait aucune des notes écrites dans la partition !... Nous cherchons simplement, pour l'instant de manière empirique à travers une analyse plus fouillée des signes musicaux et de leur statut notationnel, à tester le bel édifice théorique goodmanien (sur le point précis de la notationnalité du langage musical en tout cas). Essayons maintenant d'avancer encore un peu plus profondément dans la compréhension de ce que représente réellement le fait de « relever » (qui convient mieux que « transcrire »)[567] une musique et celui de la « lire ».

« Relever » une musique et « lire » une partition

i)Relever une musique orale n'est pas une procédure simple et utilisable dans tous les cas de figure: on ne peut relever plus ou moins facilement (et en langage « standard ») que des musiques qui ont été préalablement *composées par écrit dans le langage en question*. La notation utilisée ayant en quelque sorte déjà filtré les éléments considérés comme « non essentiels » (en influençant d'ailleurs la conception même de la musique), le retour de l'exécution vers la partition peut se produire dans des conditions à peu près correctes. L'idée souvent évoquée d'un aller-retour « universel » entre l'écriture musicale « standard » et n'importe quelle musique jouée est par contre un leurre, les difficultés rencontrées dans l'écriture des musiques folkloriques ou ethniques le montre bien assez. Cette « conception » (qui n'est finalement qu'une approximation) est basée sur l'extrapolation abusive de ce qui se passe dans le cas du langage « naturel » où nous pouvons, dans la mesure où nous possédons parfaitement le fonctionnement d'une langue et de son écriture, relever n'importe quel texte oral, même énoncé d'une manière non conforme à l'usage quotidien (débit très rapide ou très lent, avec un fort accent, à différentes hauteurs, avec des fautes dans les mots etc…) La

[567] Transcrire est un « faux-ami » en musique car il indique plutôt le fait d'adapter une musique pour un autre instrument que celui pour lequel elle a été composée (on parle d'une « transcription d'une œuvre X pour piano et clarinette » par exemple)

différence étant que, dans le cas du langage ordinaire, nous nous appuyons sur le sens produit par les mots proférés, sens qui nous permet de rétablir le discours oral en unités de discours écrit[568]. Rien de tout cela n'existe en musique où, si toutefois la question du « sens » se pose, ce n'est pas à ce niveau « littéral », mais à un « méta-niveau » qui correspond en gros à la « compréhension » du sens d'un poème ou d'un roman. Ceci nous permet de mieux cerner (par une approche différente) la difficulté que nous rencontrons avec la « bijectivité » supposée de la notation musicale : dans la mesure où un relevé musical est la mise par écrit d'un discours musical oral mais où (pour faire court) la notion de compréhension littérale du « sens » est absente et où l'on copie quasiment phonétiquement un texte que l'on ne comprend pas, cette bijectivité n'est pas assurée de manière stable. C'est précisément pour cette raison que les critères de notationnalité que Goodman croit apercevoir dans l'écriture musicale ne peuvent être vérifiés (et encore de manière finalement assez approximative) que dans des styles musicaux anciens, basés sur des systèmes harmoniques très prescriptifs quant aux notes à jouer dans tel ou tel cas. En d'autres mots, on peut relever à peu près facilement Bach ou Mozart[569] (non pas parce qu'il s'agisse de musique « facile », Dieu nous en garde !) mais parce que ces musiques sont structurées autour d'un système harmonique contraignant. Relever du Stravinsky relève d'un challenge beaucoup plus complexe (et les probabilités de faire des erreurs sont maximales quelques que soient les compétences du musicien qui effectue le relevé[570]) sans parler de relever du Boulez, du Berio ou du Stockhausen qui est une tâche quasiment impossible même pour les meilleurs. En somme avec la musique nous n'avons pas la possibilité d'avoir une sorte de vérification indépendante par le niveau du sens, que permet par exemple la mise par écrit d'un texte oral[571]. Pour le dire en d'autres mots, il apparaît que dans le cadre d'un

---

[568] En langage ordinaire, c'est le contexte qui peut nous permettre de distinguer l'adjectif « fini » et le verbe « finit » qui sont indiscernables auditivement. Pourtant non seulement leur sens est différent mais leur fonction syntaxique aussi. Cet exemple nous semble utile pour comprendre ce qui se passe avec les altérations, les armatures, ou d'autres éléments non notationnels en musique.

[569] Bien que très souvent cité, l'exemple de Mozart « relevant » de mémoire le Miserere d'Allegri non seulement ne prouve rien concernant la « notationnalité de la musique » (et son allographie supposée, du coup) mais pourrait bien prouver le « contraire ». Qu'est-ce que Mozart a noté au juste : « l'œuvre Miserere » ou bien une version de celui-ci, a-t-il noté les ornements (qui faisaient tout l'intérêt de cette œuvre) etc…? cf le chapitre *« Mozart, compositeur du Miserere ? »* à la fin de la présente section.

[570] L'exemple un peu trivial qui vient ici à l'esprit est celui de ces notices d'appareil étrangers (les chinois et coréens excellaient à une époque dans ce domaine) où l'on voit bien qu'à un moment le texte a été écrit en français correct mais que, par le fait que les graphistes et imprimeurs ne comprennent pas le sens de ce qu'ils lisent, un certain nombre de fautes se glissent dans les mots et sont reproduites et répétées sans que personne ne s'en rende compte (nous parlons bien ici de la problématique de l'impression et non celui, emblématique aussi de ce genre de productions orientales, de la traduction française incompréhensible, ce qui n'est pas notre problème ici)

[571] La question des « fautes d'écriture » (que nous n'avons pas la place de traiter ici de manière approfondie) illustre ce point. Dans beaucoup de cas, y compris chez Beethoven, il existe des cas de partitions originales dont

« relevé » musical, le niveau syntaxique ne se détache pas du niveau sémantique : ce qu'il y a à comprendre (au sens de la compréhension littérale d'un texte) est donné comme une matière brute.

Ceci peut nous permettre de comprendre que la thèse de Goodman repose en fait sur une vision erronée du langage musical : en réalité les « infractions » au système qu'il évoque dans son texte ne sont pas « localisées » mais au contraire sont la marque en creux de la nature non notationnelle du langage musical « standard ». La musique, ou plutôt « les » musiques », fonctionnent dans des systèmes spécifiques (harmoniques, rythmiques etc…) qui déterminent l'identité d'une marque et son appartenance à tel caractère plutôt qu'à un autre. Un « do » est un do dans une mélodie sans altérations le modifiant (disons en do majeur), dans un système harmonique précis (dans lequel il occupe une place, dans notre exemple c'est la « tonique ») et dans un « monde » musical lié à toute une manière de concevoir, de pratiquer et d'écouter la musique.

ii) Un point important concernant la nature et le rôle de la partition (que Goodman évoque semble-t-il très peu) est la double fonction de la notation musicale, celle dite « *prescriptive* » et celle dite « *descriptive* ». C'est le musicologue Charles Seeger qui, dans un article séminal[572], a le premier évoqué et théorisé cette dualité à l'œuvre, selon lui, dans la notation musicale. Pour cet auteur, une partition peut être soit une description d'une musique déjà existante (elle intervient après son exécution, comme par exemple dans le cas des relevés de musique jazz et de musique folkloriques ou ethniques) soit être un ensemble de prescriptions données à des instrumentistes afin de réaliser une œuvre qui n'existait pas préalablement. Cette théorie dont la force a consisté à traduire, en quelques concepts simples, le point de vue le plus largement partagé dans le monde musical, diffère considérablement de celle de Goodman. Même si, dans le cadre restreint de la grande tradition musicale classique occidentale (un siècle au meilleur des cas) ces deux niveaux (descriptif et prescriptif) viennent à quasiment se superposer de telle manière que l'on devienne capable de prescrire une musique que l'on peut ensuite décrire dans les mêmes termes (ou vice versa) il s'en faut que cela soit le cas pour toutes les productions

---

on pensait qu'elles contenaient des fautes dues au compositeur lui-même (et que certains éditeurs avaient délibérément « corrigées ») mais qui ont été réintroduites de nos jours en laissant du coup subsister deux (ou plus) partitions différentes de la même œuvre. Ce qui est intéressant, concernant le point que nous évoquons dans ce chapitre, c'est qu'aucun « sens » ne vient nous aider à identifier puis à corriger ces fautes comme nous l'aurions fait si Proust avait écrit : « Longtemps je me suis coucher de bonne heure » par exemple.

[572] Charles Seeger, « *Prescriptive and descriptive Music Writing* », The Musical Quaterly XLIV (1958), p 184-195. Trad française Analyse Musicale 24 (juin 1991).

musicales qui vont suivre cette période « paradigmatique » (et encore moins pour celle qui la précède).

iii) La vision quelque peu restreinte du monde musical qui est celle de Goodman (et qui est la seule sur lequel son analyse porte) l'amène à laisser de côté une autre approche de la notation musicale, celle qui consiste à lire directement (et avec la compétence requise) une partition. S'il reste vrai que toute musique doit être jouée pour être perçue, il existe une possibilité qui, sous certaines conditions liées à la compétence du lecteur, permet d'entrer de « plain-pied »[573] dans une œuvre musicale : la lecture d'une partition. Nicolas Méeùs[574] écrit à ce sujet: « *A première réflexion, il semblerait que l'échange sémiotique ne s'effectue complètement qu'au moment où l'interprétation réalise une situation auditive. Mais c'est là, dans une certaine mesure, un point de vue d'illettré musical. Le lecteur musical compétent sait que l'échange musical peut se dispenser de toute réalisation sonore, et que le passage par le stade acoustique n'institue pas nécessairement un niveau plus élevé de la sémiose : la lecture peut fonder seule une situation d'utilisation satisfaisante.* »

La question de la « compétence » doit être ici éclaircie : ce que les musiciens appellent une « *lecture compétente* » est plus que ce qu'on entend communément par « solfier » les notes d'une partition (ce premier niveau se rapproche d'une sorte de « déchiffrage » du texte musical où l'on énonce simplement les notes sur la base des formules rythmiques dans lesquelles elles sont écrites). La lecture compétente visée ici est une véritable « écoute intérieure » permettant d'entrer de plain-pied dans le « texte » de la partition en entendant les hauteurs et, si possible (du moins pour les partitions orchestrales) les différents timbres[575]. Avec cette notion de lecture « compétente » de la partition il me semble que nous nous rapprochions de ce que peut représenter, dans le domaine du langage naturel, la lecture d'un roman. Dans l'un et l'autre cas, nous entrons sans l'aide d'un « interprète » (ou plutôt en étant soi-même, en tant que lecteur, l'interprète du texte[576]) dans l'intimité d'un texte. Ce cas représente, du moins il me semble, le

[573] C'est du moins l'avis de ses défenseurs, dans lesquels figurent une grande partie des musicologues modernes, spécialistes de la musique classique.

[574] Nicolas Méeùs, professeur de musicologie à La Sorbonne est un grand spécialiste des langages musicaux et de l'analyse musicale. Les positions que nous rapportons ici sont contenues dans un article intitulé *« Apologie de la partition »* sources Internet /La Sorbonne Méeùs 1991.

[575] Il s'agit là d'un travail que font tous les compositeurs classiques et tous les chefs d'orchestre (même débutants) : ils affinent leur écoute intérieure afin d'être capables de se faire une *image acoustique* la plus fidèle possible de ce qu'ils lisent ou écrivent. L'acquisition de cette compétence est plus ou moins longue suivant les individus, mais il n'en reste pas moins qu'il s'agit d'une compétence que l'on peut acquérir aussi bien (mais pas aussi facilement…) que celle du langage ordinaire.

[576] Cette problématique de l'interprète est importante (et nous ne lui avons pas consacrée assez de place ici) : on pourrait essayer de comparer l'interprète musical à une sorte de « lecteur public » (de romans ou de tout

seul moment où le langage musical « standard » fonctionne comme un « *schéma notationnel* » et où, comme dans le cas de la littérature, « *le texte est l'œuvre* » (LA p 249)[577]. Une partition musicale écrite (et totalement écrite, ce qui exclut à notre sens les basses chiffrées et autres « cadences », « écritures graphiques » et « diagrammes ») appartient au genre des « scripts » et peut être définie comme un caractère dans un schéma notationnel tout en échouant à se qualifier comme « partition » (toujours au sens goodmanien bien sûr). Elle réalise en effet les deux conditions requises pour se qualifier en tant que tel soit la « disjointure syntaxique » et « différenciation finie » (sur ce point la démonstration de Goodman est convaincante mais, dans une certaine mesure nous n'avions pas besoin de lui pour constater que la partition de Beethoven qui se trouve sur mon piano est une « copie vraie » de cette autre qui se trouve sur ma table de travail, à partir du moment où elles présentent la même identité orthographique). Appréhendée sous cet angle, la partition musicale ne « définit » pas l'œuvre musicale mais « est » l'œuvre musicale. Cette position théorique, qui contredit celle de Goodman, nous semble être la seule qui puisse être rigoureusement affirmée, à partir du moment où, d'une part, on ne considère pas que le langage musical soit notationnel au sens goodmanien mais que, de l'autre, on n'attribue pas à l'exécution une prérogative plus importante qu'à la partition. Il faudrait bien sûr tirer les conséquences « éditoriales » d'une telle position : dans la mesure où, dans la plupart des cas, il existe une pluralité de partitions autographes de la même œuvre (qu'on appelle improprement des « versions ») il faudrait, en toute rigueur, considérer que nous avons à faire à des œuvres différentes[578]. Dans la pratique toutefois, il conviendrait plutôt de se conformer aux usages du monde musical qui sont finalement très proches de ceux en œuvre dans l'édition

---

texte écrit) face à un public d'illettrés. L'alphabétisation quasi généralisée nous a tous rendus « interprètes » (mais en annulant du coup cette fonction, puisque partagée par tout le monde). Sur cette base, nous pourrions faire l'hypothèse (ou l'expérience de pensée) d'une acquisition généralisée, par tout un peuple, de la lecture compétente en musique et vérifier si celle-ci ne modifierait pas en profondeur le monde de production et de communication de celle-ci…

[577] L'intérêt de cette approche (limitée - mais finalement ni plus ni moins que celle de Goodman- puisque ne fonctionnant qu'avec la musique écrite en langage standard) est de pouvoir éviter de se référer inutilement à la notion de valeur, d'interprétation, de style, d'émotion, de réception etc… Comme la théorie de Goodman, certes, mais avec cet avantage décisif de ne pas s'embourber dans une recherche (perdue d'avance) de validation du langage musical comme notationnel, recherche rendue nécessaire par l'appréhension de l'œuvre musicale comme la classe-de-concordance des interprétations correctes de la partition de référence.

[578] Le principe d'une telle rigueur théorique ne nous gêne absolument pas, bien qu'elle soit difficile à concilier avec les usages du monde musical et surtout éditorial. De même nous sommes enclins à penser, cette fois en suivant Goodman et là aussi en décalage avec le monde de la musique, qu'une réorchestration, une transcription ou même une transposition d'une œuvre donnée sont des œuvres différentes. Par contre il est à noter que ces partitions légèrement différentes de la « même » œuvre posent une question que Goodman n'aborde pas (à notre connaissance du moins) et qui semble difficile à gérer dans son système, sauf à considérer chacune d'elles comme une œuvre différente. Cf notre note sur le fautes d'écriture « autographes ».

littéraire (éditions revues et corrigées, éditions originales, éditions multiples contenant les différentes « versions » de l'Oeuvre etc…).

La notation de la musique contemporaine

Dès que l'on entre un peu plus profondément dans le domaine de l'écriture musicale nous nous apercevons que les méthodes de notations sont devenues innombrables et que peu d'entre elles ont conservé le langage notationnel « classique » dans sa pureté originelle. Même les tenants de la plus grande rigueur de notation ont à un moment ou à un autre mixé cette forme notationnelle avec d'autres formules comme le « cluster », par exemple, qui désigne un groupe de notes à jouer simultanément sans en préciser le nom ainsi qu'une infinité d'autres signes moins « notationnels » que les signes classiques (même Pierre Boulez a créé, pour beaucoup de ses œuvres, des signes spécifiques comme par exemple la « *double flèche* » qui « *signale que les notes placées entre les flèches doivent être jouées dans un tempo libre à l'intérieur d'un laps de temps donné*[579]»).

Karlheinz Stockhausen va nous servir ici d'exemple, dans la mesure où ce compositeur a balayé tout le spectre des types de notation disponibles et où, d'une certaine manière, toutes les expériences réalisées dans ce domaine par les compositeurs contemporains se rapprochent plus ou moins de l'une ou l'autre des catégories énoncées ci-après :

-L'hyper-précision de la notation visant à une prescription des évènements musicaux à mettre en œuvre la plus précise possible. Les *Klavierstücke* sont des bons exemples de cette catégorie très contraignante pour les instrumentistes car ces partitions cherchent à « tout » spécifier bien au-delà des critères retenus par la notation classique (il s'agit de « cas limites » extrêmement complexes et très difficiles à déchiffrer compte tenu de l'abondance d'informations qu'ils contiennent)

-La notation « standard » mais utilisée en contre-point de diagrammes représentant d'autres évènements sonores (la plupart du temps des évènements enregistrés dans le cadre des « musiques électroniques »). *Kontakte* (1960) est un œuvre de Stockhausen qui illustre ce genre particulier. Dans cette œuvre un pianiste et un percussionniste réagissent aux sons électroniques en étant guidés par une partition qui leur suggère graphiquement de qui se passe sur la bande magnétique. Ces œuvres sont appelées « œuvres mixes ».

[579] Cité par Jean Yves Bosseur *Du son au signe* ed Alternatives, op cit, p.114.

-La notation graphique *descriptive* dans le cas des œuvres pour électronique seule. Les « *Electronishe Studie* » sont des exemples valides de ce cas. On peut être toutefois un peu dubitatif quant à la raison d'être de ces partitions musicales redoublant de manière imprécise un événement qui, par sa nature, se prête assez peu à la réitération. Il est à noter que ces partitions ne sont plus guère d'usage de nos jours et étaient surtout dictées par des nécessités de conservation des données (la bande magnétique n'étant pas à l'époque considérée comme un support très stable). On pourrait l'interpréter aussi comme une survivance d'un mode de production ancien auquel ces « nouvelles musiques » voulaient se conformer.

-La notation graphique *prescriptive* dans le domaine instrumental. L'œuvre « *Plus Minus* » (1967) est un représentant de ce genre de notation. Beaucoup d'œuvres ont été composées à cette époque sur cette base de notation graphique. C'est dans cette catégorie que rentre l'essentiel des propositions musicales de John Cage (entre autres l'énigmatique « *Cartridge Music* » plusieurs fois recyclée par Cage, et dont la forme spécifique s'appliquait aussi à la forme de ses propres conférences)

-Pour finir, la prescription écrite en langage naturelle (et uniquement dans ce langage, sachant que le langage naturel est utilisée de manière importante comme co-élément de notation dans les partitions par beaucoup de compositeurs contemporains) « *Aus den sieben Tagen* » est un exemple de cette classe de notation. Ces partitions sont aussi appelées communément « *partitions verbales* ».

Toutes ces partitions, liées à une notation standard (hyper-précise ou lâche), mixte, graphique ou verbale, forment un ensemble ayant comme point commun de prescrire de manière plus ou moins contraignante un ensemble d'évènements musicaux. C'est le seul lien (mais il est extrêmement solide et profond) qui permette de « réconcilier » les diagrammes de John Cage avec l'écriture de Mozart ou celle (encore « classique ») de Stravinsky. C'est aussi celui qui permet de réconcilier des positions à première vue diamétralement opposées comme celle de N.Meeùs citée plus haut et qui représente la tendance plutôt musicologique (pour faire court), de celles d'un compositeur-théoricien comme Cage qui affirme, à l'opposé, que son « *désir n'était pas de 'composer', mais de projeter des sons dans le temps, libres d'une rhétorique compositionnelle qui n'aurait pas sa place ici.* » Dans la position défendue par Méeùs, la prescriptivité de la partition analysée est tellement forte qu'elle s'annule en quelque sorte elle-même pour laisser place à un « texte » musical stable ; soit dans les propositions de Cage (cas qui est celui d'une infinité de « propositions musicales notées », le mouvement illustré ici par le texte de Méeùs ne pouvant représenter qu'un domaine musical nécessairement

limité) des propositions libres mettent en avant le rôle créatif des interprètes en s'évitant un aller-retour entre partition-exécution (l'aller simple suffit…)

Les « Trois Souris Aveugles »

Cette métaphore de l'aller-retour nous ramène enfin, après cette longue digression sur la nature de la notation musicale, à Goodman et à la page 226 dans laquelle celui-ci évoque la question de l'identification de l'œuvre musicale et du rôle essentiel joué par la partition et par l'écriture musicale standard -appréhendée comme « système notationnel » - dans cette « définition » de l'œuvre (au sens précis que Goodman donne à ce terme) Le texte de référence se situe au bas de la page 225 (« *Puisqu'un concordance complète avec la partition…* ») et se termine au bas de la page 226 (« *…ou un Blanc un humain rose-grisâtre* »)

Ce texte possède une introduction et une articulation centrale : en introduction Goodman évoque sa thèse, qui découle directement des pages précédentes[580], selon laquelle, dans la mesure où « *une parfaite concordance avec la partition est requise pour qu'on ait un exemple authentique d'une œuvre, la plus déplorable exécution mais sans fautes effectives en sera un exemple, contrairement à la plus brillante qui contiendrait une unique fausse note*. » L'articulation centrale concerne la « réponse » à un contre-argument, évoqué au haut de la page 226, de la non concordance, au sens large, d'une telle affirmation avec la « pratique » et le « sens commun » (en gros avec les usages du monde musical). Cette « réponse » est construite sur le schéma suivant : étant donné l'aspect notationnel du langage musical et « *par suite de la transitivité de l'identité* », toute exécution d'une partition *a* entachée ne serait-ce que d'une faute serait transcrite en retour sous la forme d'une partition *b* incluant la faute. Ce qui veut dire qu'il est possible, toujours en croyant jouer la partition *a*, que nous jouions en réalité la partition *b*, avec en plus le risque (que Goodman bien évidemment ne manque pas d'imaginer) de faire un nouvelle faute, qui viendrait s'ajouter à celle déjà faite (mais incluse dans la partition b que l'on croit être la partition l'œuvre X mais qui est en réalité la partition de X') au point que, suite à ces glissements progressifs, on puisse constater que « *toutes les exécutions, quelles qu'elles*

[580] Les pages 219 à 225 mais aussi toute la partie théorique consacrée à la « partition » d'une manière générale soit 217 et 218. En particulier les phrases clef de la page 218 : «*Etant donnés le système notationnel et une exécution de la partition, on peut retrouver la partition. L'identité de l'œuvre et de la partition est maintenue par toute une série de pas dont chacun mène soit d'une exécution concordante à une inscription-de-partition, soit d'une inscription-de-partition à une exécution concordante, soit d'une inscription-de-partition à une copie vraie. Ceci est garanti par le fait, et seulement par le fait, que le langage dans lequel une partition est écrite doit être notationnel, doit satisfaire aux cinq réquisits énoncés.* »

soient, sont de la même œuvre ». C'est ce que résume Goodman dans une formule qui a fait florès : « *Si nous autorisons la moindre déviation, toute assurance de préserver l'œuvre et de préserver la partition est perdue ; car par une série d'erreurs d'omission, d'addition et de modification n'affectant qu'une note, nous pouvons faire tout le trajet qui mène de la Cinquième Symphonie de Beethoven aux Trois souris aveugles.* » C'est parce qu'il est impossible de voir toutes les différentes exécutions possibles devenir, au bout du processus cumulatif des fautes, celles de la même œuvre, qu'une concordance avec les spécifications données est catégoriquement requise[581].

Cette affirmation n'est pas simplement l'une de ces formules efficaces dont Goodman a le secret (et qui ont fait connaître sa philosophie au-delà des lecteurs attentifs de son œuvre dans le texte). Il s'agit au contraire d'un des points cruciaux du système qui, l'air de rien, retourne la charge de la preuve vers l'accusation (et sans faire appel aux usages musicaux « quotidiens » car cette voie est disqualifiée aussitôt comme étant trop imprécise pour soutenir un débat théorique)…

Pourtant si l'on regarde attentivement l'argument proposé, nous constatons une forme de circularité dans la démonstration qui pourrait se formuler ainsi (en la recomposant à partir d'éléments tirés du texte lui-même) : « *Compte tenu de la transitivité d'identité propre au langage musical, l'identité d'une œuvre et d'une partition ne peut être maintenue que sous la condition nécessaire et suffisante d'une pleine concordance avec les spécifications données*». Ceci, il nous semble du moins, est une formulation de type « blanc bonnet » et « bonnet blanc » car si la condition de concordance peut être validée (et donc requise) c'est parce qu'il existe une bijectivité absolue entre l'inscription-de-partition et son domaine de référence (les exécutions). Cette formule se lit aussi dans l'autre sens : c'est parce qu'il est possible de valider une pleine concordance de l'exécution avec les spécifications données, qu'il possible que s'établisse une bijectivité absolue entre les deux domaines et que, ainsi, l'identité de l'œuvre musicale conçue comme la classe de concordance des exécutions propres à une partition donnée peut être stabilisée. Mais ces formules, on le voit bien, sont tautologiques, elles ne nous apprennent rien de plus que ce qui est donné au départ et qui, comme on l'a vu plus haut, n'a pu être prouvé de manière rigoureuse. Que ce soit sur le plan empirique des difficultés rencontrées lors de l'opération de « relevé musical » ou sur le plan théorique de l'absence de « sens » musical qui permette une vérification externe assurant la validation de la parfaite

[581] C'est le sens du « *donc* » dans la phrase complète : « Quoiqu'une partition puisse laisser non spécifiés de nombreux traits d'une exécution, et autoriser une variation considérable pour d'autres à l'intérieur de limites prescrites, une pleine concordance avec les spécifications données est *donc* catégoriquement requise. »

symétrie de l'échange sémiotique réalisé, rien ne permet sérieusement de valider expérimentalement la notationnalité du système d'écriture musicale. Il ne reste donc plus comme argument principal que celui des « Trois souris aveugles», *qui de conséquence devient principe*, à savoir que si nous ne voulons pas que toutes les exécutions finissent pas être celle d'une seule et même partition, nous devons valider le caractère notationnel du langage musical et ne nous autoriser aucune tolérance dans ce domaine.

Il faut plutôt considérer cette concordance comme une sorte d'axiome de départ, préalable à la construction d'une démonstration théorique (ce que fait, à notre sens, Goodman) et il s'avère donc difficile de la présenter sous la forme d'un résultat issu d'une démonstration. En rapport avec l'aspect « axiomatique » de la thèse principale il semble difficile de valider les thèses de Goodman sur la musique (et cela pas simplement parce que nous ne croyons pas possible que quelqu'un puisse assister à une interprétation de la Cinquième de Beethoven tout en pensant qu'il est en train d'écouter les Trois souris aveugles…). A travers le tour d'horizon que nous avons fait dans notre commentaire, il apparaît en effet que quelle que soit la position décrite plus haut, aucune ne concorde avec celle de Goodman.

Les tenants d'une mise en avant de l'analyse musicale penchent pour une prise en compte de la partition comme œuvre et, de ce fait, en font à la fois un peu plus et un peu moins que Goodman. Un peu plus, car ils attribuent à la partition plus ce que Goodman ne lui accorde et *moins car ils se passent sans difficulté du rapport entre la chose écrite et la chose jouée,* rapport que Goodman pense, peut-être à tort, essentiel à toute réflexion approfondie sur la musique. Quant aux tenants d'une fonction prescriptive de la notation musicale (groupe dans lequel nous m'inscrivons avec humilité) l'obligation d'une parfaite adéquation de la musique jouée avec la partition écrite, uniquement dans le but que l'œuvre soit « maintenue » n'a pas plus de sens et d'intérêt que de recopier une pièce de théâtre après avoir assisté à sa représentation. Dans tous les cas l'original (le texte ou la partition) suffit à stabiliser l'œuvre, même si les exécutions supportent quelques imperfections.

Bien sûr Goodman aurait eu beau jeu de retourner la charge de la preuve en demandant à chacun des groupes cités de présenter à leur tour une théorie de l'œuvre musicale qui puisse concurrencer sa propre définition « non-essentialiste » de l'œuvre musicale par la classe-de-concordance des exécutions de la partition. Pour répondre rapidement à cette injonction (que l'on pourrait se faire à soi-même sans attendre que Goodman la fasse pour nous…) une double réponse serait peut-être nécessaire.

Définir l'œuvre musicale… ?

Il semble que les « musicologues » (ou assimilés) pourraient facilement se laisser convaincre de considérer la partition comme étant l'œuvre musicale « en personne »[582] et, une fois admise la capacité de lire directement une partition musicale à travers une lecture compétente, quelques arguments pourraient conforter cette position (ces arguments fonctionnent d'ailleurs plutôt plus comme des « indices » que comme des preuves formelles)
Le premier de ces indices est que, finalement et quel que soit la manière dont on aborde les choses, la partition musicale propre au système musical classique est le premier et le seul élément sur lequel on puisse fermement s'appuyer. La partition, dans son fonctionnement « standard » lié à la musique classique occidentale, est le point de départ de tout et sans elle pas d'interprétation et, finalement, pas de musique.

Le second, lié au caractère notationnel (au sens du « schéma » goodmanien) de l'écriture musicale standard, permet d'associer la partition classique avec le mode de fonctionnement de la littérature et du roman en particulier. Par analogie, il semblerait que nous puissions attribuer à la partition le statut de « texte » comme nous l'attribuons (en bons goodmaniens) au roman. Mais là encore la preuve n'est pas faite (du moins à notre connaissance…) de la similitude de nature entre un texte musical (sur partition) et un texte littéraire.

Quant aux tenants d'une fonction prescriptive de la notation, je pense qu'ils se verraient obligés de donner une réponse plus évasive. Un simple exemple, la Cartridge Music de John Cage évoquée plus haut, pourrait nous en convaincre. Voici le genre de questions que nous poserait, sans doute, Goodman à propos de cette œuvre : comment savez-vous que ce que vous entendez actuellement *est* l'œuvre de Cage intitulée Cartridge Music et pas une toute autre œuvre puisque la partition n'est pas suffisamment notationnelle pour correspondre à une et une seule classe d'exécutions ? Quelle valeur doit-on donner à une copie réalisée « manuellement »[583] de la partition de Cartridge Music ? Est-ce une copie authentique au même titre que la partition de la Cinquième Symphonie est une copie authentique du manuscrit de Beethoven ou d'une autre édition de cette partition qui diffère en tout, sauf sur l'essentiel : les inscriptions de notes?

---

[582] Mais tous ne le font pas et même parmi eux, ceux qui s'inscrivent dans cette tendance ne discutent aucunement le fait qu'une musique a besoin d'être exécutée sur un plan sonore pour exister véritablement. D'une certaine façon on peut dire que la lecture musicale « compétente » abordée plus haut est une forme d'exécution « sonore » de la partition.

[583] Et non une copie photographique (le point est abordé par Goodman p228 de LA)

La réponse à cette dernière question est claire : non. Quant à la première, concernant notre certitude vis-à-vis de l'œuvre qui est jouée devant nous, il apparaît là aussi que le fait d'avoir la partition devant les yeux ne nous assure pas d'avoir bien à faire à Cartridge Music. Trois points doivent être ici rapidement abordés pour essayer de donner quelques éléments de réponse à ces questions un peu déroutantes :

-Il existe une quasi-infinité de performances sonores possibles qui peuvent être produites « à partir de » la partition Cartridge Music. Toutes sont des exécutions de Cartridge Music. Une performance sonore tout à fait similaire à l'une des performances de Cartridge Music mais qui ne serait pas produite « à partir » de Cartridge Music ne se qualifierait pas à être une exécution vraie de Cartridge Music. Un autre exemple, toujours tiré des œuvres de Cage, peut nous aider à mieux appréhender ce point. Si je lève le couvercle de mon piano, que je regarde dans le vague en pensant à autre chose (mais sans jouer la moindre note) pendant quatre minutes trente-trois secondes puis que je referme le clavier de mon piano, je n'ai pas exécuté l'œuvre 4mn33 de Cage (j'ai simplement perdu quatre minutes à faire des essais sans intérêt…)

-C'est donc le contexte de présentation et d'exécution de l'œuvre qui est ici essentiel pour ce type de musiques. Je sais que j'écoute Cartridge Music parce que ce soir les billets que j'ai achetés indiquaient que cette œuvre était jouée (et pas une autre) et que, à moins que les musiciens aient voulu faire une farce au public (tout à fait dans la veine des plaisanteries Zen qu'affectionnait justement Cage), le contexte de présentation me permet de savoir que c'est bien cette œuvre que je vais entendre (ni plus ni moins que, lorsque je vais dans un musée, des indications situées sous les tableaux me renseignent sur l'identité des œuvres que je vois). Que l'une des performances musicales initiées par cette partition (dont on a vu qu'elle pouvait produire des exécutions très différentes les unes des autres) finisse par ressembler, un soir, à une exécution des… « Trois souris aveugles » ne change rien au problème !... C'est bien Cartridge Music que je suis venu entendre et donc que j'entends. Nous notons au passage que tout ceci nous rapproche (dangereusement…) d'une vision autographique de l'œuvre musicale, puisque nous sommes, dans ce cas, tenus de disposer d'éléments extérieurs à la notation de l'œuvre elle-même pour s'assurer de son identité[584].

-On constatera pour finir que, malgré le peu de précision des indications que ce genre de partition prescrit, il n'en reste pas moins possible de différencier de manière finalement plus précise que l'on croit une œuvre d'une autre. Dans le cas de Cartridge Music par exemple, il

[584] Ces éléments seront retraités dans le chapitre suivant « *Contrefaçon et allographie dans Langages de l'Art* ».

est préconisé par Cage l'utilisation d'un piano amplifié et d'une cymbale. D'autre part Cage prescrit que les « petits sons » devront être amplifiés. Si nous prenons maintenant une œuvre intitulée « Wire » d'Alvin Lucier qui consiste dans l'amplification d'un son produit par un fil électrique (dans lequel circule du courant)[585], nous voyons que ces deux œuvres ont une prescription en commun : l'amplification des petits sons. Mais, alors que l'œuvre de Lucier est une musique entièrement formée par l'évolution très lente et cyclique du son du fil électrique, celle de Cage inclut le son du piano amplifié, celui de la cymbale, et des actions musicales plus mouvementées, ce qui permet de les distinguer sans aucune possibilité d'erreur l'une de l'autre.

Pour nous résumer, même si les partitions « graphiques » ne sont pas notationnelles (ni syntaxiquement, ni sémantiquement) elles n'en perdent pas pour autant la possibilité d'être appelées « partitions musicales » par la capacité qu'elles présentent de prescrire des actions musicales (ou non) suffisamment précises pour permettre à l'exécution d'une œuvre *a* d'être distinguée de l'exécution d'une œuvre *b*. Nous pourrions dire que, compte tenu du rôle créatif dévolu aux interprètes dans ce type de musique (et finalement dans la musique en général) la plupart des partitions, même les plus schématiques, se qualifient comme des « partitions musicales » (même si dans la plupart des cas cités il soit impossible de retrouver une trace écrite identique à travers le « relevé » de l'exécution comme le réalise, à peu près correctement, le système de notation musical standard).

Revenons maintenant quelques instants, avant de conclure, sur cette partition de Chopin qui nous a servi d'exemple dans notre approche de la notation musicale occidentale. Nous avons vu que, au bout du compte, beaucoup de signes employés dans cet extrait d'œuvre se qualifiaient (finalement mieux que les notes elles-mêmes, compte tenu de la problématique générée par les altérations) comme de purs signes notationnels. Nous les avons suffisamment détaillés pour ne pas les évoquer à nouveau ici. Cette qualification un peu inattendue de signes non pris en compte par Goodman (qui ne s'intéresse uniquement qu'à la hauteur des notes, leur durée et au tempo, pour qualifier les deux premiers et rejeter le troisième) ne doit-elle pas nous amener à reconsidérer la problématique des classe d'exécutions concordantes ?

Pourquoi exclure du système, en effet, l'ensemble des signes notationnels présents dans la partition, alors que l'on qualifie les hauteurs de notes et leur durée? Surtout s'il s'avère que ces signes sont des « prescriptions fortes » imposées (et non pas suggérées) par le compositeur lui-même et que, au bout du compte, il s'avère plus aisé (et moins ambigu) de déterminer si un

[585] Une œuvre très envoutante, au passage…

crescendo joué est bien un *crescendo* écrit qu'un do dièse n'est un ré bémol. Si, à partir de ce nouveau point de vue, nous affirmons que les exécutions de X qui se « qualifient » pour former la classe de concordance de la partition X incluent la classe-de-concordance de cet ensemble complet de signes, il serait peut-être possible de proposer dans une version de la proposition goodmanienne plus conforme aux usages du monde musical. Pour ce qui concerne notre exemple, une exécution de Chopin qui ne contiendrait pas l'ensemble des signes notationnels présents sur la partition ne serait pas un exemple de la partition en question (ce qui exclue d'office l'exemple Goodmanien de l'exécution la plus déplorable qui se qualifierait au détriment de la plus musicale) Ainsi une exécution de cette Etude N°9 qui serait jouée *forte* au lieu *piano*, la main gauche jouée de manière « piquée » au lieu d'être « liée » , serait exclue de la classe de concordance des exécutions « vraies » et surtout ne définirait pas l'œuvre « Etude N°9 de Chopin ».

Imaginons maintenant une œuvre composée à partir d'une structure rythmique très complexe, et contenant des indications de nuances très strictes (basées sur des signes notationnels conformes à ceux étudiés dans l'extrait de Chopin : sforzando, diminuendo, piano subito, attaqué, piqué, lié etc…) mais pour laquelle les indications de notes n'auraient pas été prescrites (ou disons sous la forme lâche et non notationnelle du « cluster »). Nous dirons que cette œuvre est notationnelle au sens Goodmanien (uniquement avec l'extension de signes que nous proposons bien sûr) car, non seulement, sur le plan syntaxique, les signes qui la composent ne sont pas ambigus et ne peuvent appartenir à plusieurs caractères à la fois, mais dans le domaine de référence il sera toujours possible de produire une inscription-de-partition (ou plutôt plusieurs partitions équivalentes ou « synonymes ») qui assure la bijectivité entre les deux niveaux.

Reste à régler le problème des notes accrochées ou fausses qui, selon Goodman, disqualifient une exécution et l'empêchent de définir l'œuvre en question. Nous semblons avoir un petit avantage sur ce point, car notre analyse nous a montré que les hauteurs de notes n'étaient pas notationnelles (au strict sens goodmanien, bien sûr) ou, en tout cas, qu'elle parvenaient simplement à une notationnalité de premier niveau (uniquement liées aux réquisits syntaxiques tandis que le test sémantique n'était pas suffisamment réussi pour pouvoir prétendre se qualifier dans ce domaine aussi) tandis que certains signes musicaux parvenaient à se qualifier sans discussion sur les deux niveaux. Mais, comme on l'a évoqué plus haut, nous ne pouvons certainement pas nous offrir le ridicule d'affirmer que les hauteurs de notes ne feraient pas partie des éléments essentiels de la musique, ce qui serait encore plus réducteur et plus éloigné de la réalité musicale que l'argument des « Trois souris aveugles » lui-même…

Comment résoudre cet épineux problème, sans faire appel (car c'est tout l'intérêt de la démarche goodmanienne que de s'en passer) à des notions de valeur artistique, d'exécution « réussie » etc… ?

Plusieurs points doivent être évoqués :

-Cette problématique des « fautes éliminatoires » qui semble un peu annexe dans la théorie goodmanienne est en fait au cœur de son système philosophique[586]. C'est parce que Goodman s'est donné comme tâche la question de *l'identité de l'œuvre d'art* que, compte tenu de la vision peu étendue qu'il a de la pratique musicale, il se trouve tenu de faire respecter cette problématique extrêmement stricte de la bijectivité entre partition et exécution (en réalité la seule référence à la partition, sans s'encombrer de l'exécution, telle que la défend Nicolas Meeùs par exemple, suffirait. Et, du coup la question de la faute disqualifiante deviendrait elle-même superflue…)

-le système musical classique (qui est précisément celui visé par Goodman) ne prescrit pas ces allers-retours entre partition et exécution décrits dans l'argument des « Trois souris aveugles ». Ce système musical est simplement basé sur un rapport univoque de la partition vers l'exécution de telle manière qu'une exécution, même fautive, ne « remonte » pas vers une nouvelle copie écrite, mais constitue simplement une exécution -plus ou moins fautive- de plus…

Bien évidemment la question se pose toujours de savoir à partir de « combien » de fautes (et de quelle gravité) on peut considérer qu'une exécution, même très musicale, n'exemplifie plus l'œuvre. La réponse consiste à notre sens à se dégager du point de vue goodmanien sur l'œuvre musicale (qui là encore théorise de manière rigoureuse un point de vue finalement très courant voire banal sur le rôle de la partition et des exécutions vis-à-vis de l'œuvre[587]) pour choisir entre les différents pôles que nous avons abordés plus haut qui balayent le spectre des différentes approches que l'on peut faire de la partition (et qui, à chaque fois, fondent une position théorique différente sur la « nature » de l'œuvre musicale, Goodman n'échappant pas à cet état de fait). Ce résultat peut sembler mince, mais c'est le seul, à notre sens, qui puisse être raisonnablement adopté en face de la variété constitutive de la pratique musicale. Car nous avons dans ce texte, compte tenu de l'astreinte que représentait le texte de Goodman,

---

[586] C'est aussi une des raisons pour lesquelles Goodman (il y a probablement d'autres exemples de cette méthode ailleurs) affirme les choses de manière aussi désinvolte et provocatrice. Il s'agit sans aucun doute un piège qu'il nous tend, afin de focaliser notre attention et que nous ne soyons pas tentés d'aller chercher un peu plus loin, ou ailleurs…

[587] Les philosophes défendant le même point de vue, tout en partant de bases différentes, sont légion (cf R.Ingarden : *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?* ed Christian Bourgois).

uniquement abordé un genre musical spécifique, doté d'un système de notation particulier et qui, comme l'a vu, se ramifie lui-même en un nombre important de genres différents. Qu'en serait-il si au lieu d'aborder la seule musique classique, nous avions évoqué le jazz, la musique classique chinoise, tibétaine ou africaine ? Seule l'avancée de notre travail de thèse nous proposera, peut-être, un embryon de solution sur ces points épineux…

Conclusion

Nous voici arrivés à la conclusion de notre commentaire et, ceci expliquant cela, au terme du texte de Goodman que nous avons choisi d'étudier. Celui-ci se termine sur une injonction très affirmée selon laquelle « *ce n'est pas à dire que les exigences qui inspirent notre discours technique ont besoin de régir notre parole quotidienne* ». Goodman nous enjoint donc d'avoir le courage théorique de faire coexister un véritable « discours technique » (le sien et probablement celui des philosophes) avec celui qu'il nomme « discours ordinaire » (certainement celui qui régit les usages du monde de la musique depuis des siècles…) Peut-être que le commentaire rapide que nous venons de faire sur ces quelques pages déterminantes concourra à nous laisser un peu dubitatif sur l'enjeu (et les fondements) de ce « discours technique » dont on pu constater qu'il reposait, dans le domaine de la musique du moins, sur des bases assez peu approfondies, à défaut d'être solides.

Il y a chez cet auteur, comme l'a vu plus haut, une sorte de vision « non-éduquée » de la musique qui influence de manière très forte ses parti-pris théoriques et en particulier la manière, très arbitraire au fond, dont il sélectionne et distingue les éléments dits « essentiels » du discours musical de ceux qui, de son point de vue, sont contingents. Compte tenu du rôle prépondérant qui est celui de la musique dans son propre système, au moins en tant que paradigme absolu des arts dits « allographiques », on peut être surpris d'un tel manque de rigueur chez un auteur précisément très connu pour son attitude rigoureuse dans le cadre de ses démonstrations philosophiques. A moins que, comme nous l'avons évoqué, ces points soient pour lui mineurs (ce qui paraît surprenant) ou que (c'est plutôt notre point du vue) il n'ait été aveuglé (comme tant d'autres) par la brillance théorique du système musical occidental classique[588].

[588] La fascination qu'exerce la notation musicale occidentale sur le commun des mortels est immense… Toutefois, et pour reprendre à contre-emploi l'expression de Nicolas Meeùs citée plus haut, il ne s'agit ni plus ni moins qu'une attitude d'illettré musical…

La limitation (et l'arbitraire) du groupe de propriétés qu'il considère comme formant le « *corpus des caractères spécifiquement musicaux du système* » (p223)[589] l'ont amené à commettre, à notre sens du moins, de graves erreurs d'interprétation sur la nature même de la notation musicale et sur le rôle de la partition dans la pratique de la musique. En effet comment valider en dernière analyse une théorie de l'œuvre musicale comme reposant sur la classe-de-concordance de ses exécutions vraies si les critères qui président à la constitution de cette classe peuvent être facilement réfutés (comme on l'a vu plus haut) et si le choix de ces critères s'est finalement fait au détriment d'autres, considérés comme « non-notationnels »[590] alors qu'ils le sont de manière indiscutable pour la plupart. Un dernier argument, énoncé sur le ton de la boutade, pourrait nous permettre de mieux saisir ce dernier point. Imaginons un éditeur « goodmanien » (s'il s'en trouve…) qui, décidé à mettre les principes de *Langages de l'Art* en application, s'attaque à une nouvelle édition de l'Etude N°9 de Chopin. Quel genre de « partition » va-t-il nous proposer ? Une nouvelle édition conforme en tous points à celle qui figure quelques pages plus haut dans notre texte ? Certainement pas, en effet pourquoi un goodmanien s'ennuierait-il à faire figurer des signes qui n'ont pas d'intérêt pour l'exécution de l'œuvre et qui, de toutes les façons ne sont pas notationnels de son point de vue ? Supprimées donc les indications de tempo verbales, les barres de mesure, les différents chiffres, mais aussi toutes les nuances, les indications de pédale, les différentes indications de jeu ; les altérations - remplacées tout aussitôt par des notes plus faciles à lire etc… (et ce, même si la plupart des notations citées sont autographes). Voici donc la partition Goodmanienne type : des suites de notes sans autre « ornement »… Que dirait-on si nous l'on demandait de valider la « conformité » d'une œuvre littéraire éditée sur le même principe, c'est–à-dire un conglomérat de mots, sans ponctuation ni accentuation, ni paragraphes, mais respectant les lettres de chaque mots… ? Il y a fort à parier que ce genre de méprise n'arriverait pas à un éditeur littéraire goodmanien (il y en a sans doute plus dans ce domaine… !) car pour ce qui concerne la littérature (domaine que Goodman connaît visiblement mieux que la musique et sur lequel il bénéficie, de toutes les manières, de la compétence qui est la nôtre à tous, lecteurs alphabétisés) *l'ensemble des signes comptent* (même si la littérature ne se qualifie pas dans le double niveau du système notationnel). Est-ce à dire que, pour autant, ce soit le discours (et le mode d'approche) littéraire qui fonde, en dernière analyse, cette vision tronquée de la musique et que

[589] Des propriétés « essentielles » qui sont : la hauteur de note et…. la hauteur de note ! (la durée étant finalement plus évoquée que réellement traitée)

[590] « Non-notationnels » et donc « contingents » selon le principe de séparation des propriétés propre aux arts allographiques.

« discours technique » puisse finalement être remplacé par « logique du langage naturel» (comme on pourrait fortement le suspecter…) ?

Pour finir, et en réponse à la remarque goodmanienne qui clôt le texte commenté, il nous paraît possible d'affirmer (avec l'humilité qui est de mise dans une telle situation) la chose suivante : si l'on veut bien admettre que le « discours ordinaire » puisse consister à prendre les baleines pour des poissons, il ne s'agirait pas en retour que le « discours technique », ne voyant devant lui que baleines et baleineaux, nous affirme par ce fait que tous les poissons seraient des mammifères… !

Il nous reste maintenant à conclure en espérant que l'approfondissement de ce court texte de ce désormais célèbre auteur nous aura amenés à identifier (peut-être) quelques-uns de ses points faibles mais aussi à mieux comprendre (sûrement) ses thèses essentielles. Ces dernières viennent alimenter une théorie générale de l'art dont nous devons reconnaître sincèrement, à la fois comme musicien et comme « apprenti-philosophe », qu'elle a renouvelé et aiguisé notre réflexion sur l'art comme aucun livre ne l'a fait depuis de nombreuses années.

CONTREFACON ET ALLOGRAPHIE
dans « *Langages de l'Art* »

Ce chapitre repose le commentaire approfondi d'un extrait de *Langages de l'Art*[591] de Nelson Goodman, situé dans le chapitre III intitulé « *Art et authenticité* » et compris entre les pages 146 à 157. Il constitue d'une certaine manière de la suite de notre chapitre précédent (« *Théorie de la notation musicale dans Langages de l'Art* ») ainsi qu'un approfondissement de certains des thèmes qui y sont développés.

La problématique générale du chapitre III, qui est présente en filigrane dans les autres chapitres de « Langages de l'Art », est celle des conditions d'identification d'une œuvre d'art. Fidèle à la tradition nominaliste, qu'il a toute sa vie défendue, Goodman contourne la vision « métaphysique » ou « idéaliste » de l'œuvre d'art (et de l'art en général) pour développer une approche plus originale, dont on pourrait dire qu'elle aborde le problème un peu par la bande… C'est, en effet, la question de la contrefaçon (*fake*) d'une œuvre d'art qui va permettre à Goodman d'établir son point d'entrée original. La question devient ainsi, non plus « *Qu'est – ce qu'une œuvre d'art* ?» (ou « comment peut-on définir une œuvre musicale, picturale etc… ») mais pourquoi y-a-t-il des arts pour lesquels *la notion de contrefaçon n'a aucun sens tandis qu'elle est essentielle pour d'autres*. Ainsi la musique (du moins dans son mode de fonctionnement « classique » incluant le rôle central de la partition) n'est en aucune façon contrefaisable tandis que la peinture (autre exemple paradigmatique très utilisé par Goodman) illustre le pôle opposé, reposant lui sur l'indéniable constatation qu'aucune copie, fût-elle la plus parfaite, ne peut prétendre au rang d'original. Cette différence (sur laquelle est fondée la division entre *allographique* et *autographique*) constitue une énigme que Goodman va tenter de résoudre à travers une réflexion approfondie sur la problématique de la notation en art.

Ce chapitre III est structuré en quatre grandes parties qui forment deux couples de questions/réponses : 1) le faux parfait 2) la réponse, 3) ce qu'on ne peut contrefaire 4) la raison. Notre analyse portera uniquement sur les parties 3 et 4.

---

[591] Nelson Goodman, *Langages de l'Art* op cit

-Ce qu'on ne peut contrefaire (partie 3) p146

Dans le début de ce texte, consacré à la définition des œuvres et des arts autographiques, Goodman aborde la question de l'authenticité des œuvres d'art. Dès les premières lignes le constat est établi selon lequel un art comme la musique doit être abordé de manière tout-à-fait différente de la peinture, au moins en ce qui concerne la problématique de l'authenticité. Comme il l'écrit p147 : *« Le manuscrit de Haydn n'est pas un exemple plus authentique de la partition qu'une copie qu'on vient d'imprimer ce matin, et l'exécution d'hier soir n'est pas moins authentique que la première.* » Toutes les exécutions « correctes » sont d'authentiques exemples de l'œuvre, en revanche les copies même les plus exactes du tableau de Rembrandt (La Lucrèce) sont toutes des contrefaçons et non pas de nouveaux exemples de l'œuvre.

Toujours p.147 se trouve une première approche définitionnelle de l'autographie: « *Désignons une œuvre comme autographique si et si seulement la distinction entre l'original et une contrefaçon a un sens ; ou mieux, si et seulement si même sa plus exacte reproduction n'a pas de, de ce fait, statut d'authenticité. Si une œuvre d'art est autographique, nous pouvons aussi qualifier cet art d'autographique. Ainsi la peinture est autographique, la musique est non-autographique ou allographique*. »[592]

Le passage suivant (bas de la page 147 et 148) évoque la question du nombre de « phases » qui caractéristiques d'un art ou d'un autre et qui pourraient servir à les identifier : la musique, selon Goodman, est un art à deux phases, tandis que la peinture est irrémédiablement un art à une phase. Cependant le nombre de phases ne suffit pas à distinguer une œuvre allographique d'une œuvre autographique. Ainsi la littérature (art allographique par excellence, selon Goodman en tout cas) fonctionne sur une phase, tandis que la gravure fonctionne sur deux phases tout en étant parfaitement autographique à chacun de ses stades.

Dans le cas de l'estampe en effet, le graveur obtient ses épreuves sur papier par tirage à partir d'une planche. Toutes ces épreuves sont des exemples de l'œuvre originale, bien qu'elles puissent différer significativement l'une de l'autre. Toutefois même la plus exacte copie (qui ne serait pas issue de la même planche) ne pourrait compter comme originale. Goodman conclut

[592] On notera au passage le caractère un peu précipité et sans appel de cette dernière affirmation (sur laquelle nous reviendrons un peu plus loin pour constater qu'elle n'est jamais vraiment prouvée-tout en revenant très souvent dans le livre)

ce passage en affirmant que le seul résultat pour l'instant admissible est qu'un art autographique semble ne produire que des œuvres singulières dans leur première phase. Mais dire qu'un art est singulier dans sa première phase, revient à se demander pourquoi il est autographique…

A ce stade, et avant de passer à la « Raison », un premier commentaire s'impose. Premièrement la musique ne peut pas, surtout de manière aussi expéditive, être identifiée seulement comme un art à deux phases (composition puis exécution). Même si l'on met de côté la question des œuvres de jazz, de la musique improvisée, électronique, enregistrée etc… pour ne s'en tenir qu'au paradigme classique qui est globalement celui que Goodman utilise, il n'en reste pas moins qu'il est possible de considérer la partition musicale comme un « produit terminal » (et beaucoup de musicologues se sont engagés dans cette voie de manière très argumentée). La partition musicale peut donc, de manière indiscutable, être « lue », réduisant par la même le nombre de phases en jeu à une. Nous avons suffisamment développé cette question et son corrélat -la lecture musicale compétente- dans notre précédent texte pour ne pas y revenir ici, mais il était important de rappeler ce point qui nous sera à nouveau utile par la suite.

Deuxièmement, comme le constatent à de multiples reprises les commentateurs de Goodman, la conception de la littérature en jeu dans cette partie manque peut-être un peu de profondeur et le fait de considérer qu'en littérature « le texte est l'œuvre », en ne s'en tenant qu'à la correction orthographique du texte, n'est pas une opinion partagée par tous les spécialistes de la littérature (cf Genette, « *L'œuvre de l'art* » passim). Toutefois, dans la mesure où ces commentaires, tout en divergeant par rapport au point de vue de Goodman, s'accordent finalement avec lui sur le plan du résultat, à savoir que le nombre de phases n'est pas un élément discriminant permettant de distinguer les arts autographiques de ceux qui ne le sont pas, nous pouvons passer à la partie suivante.

-La raison (partie 4)

Cette partie, dans laquelle Goodman tente de définir le caractère allographique des œuvres d'art, est soigneusement découpée en plusieurs paragraphes de taille sensiblement égale. Un premier paragraphe qui va de la page 149 au bas de la page 150 concerne la littérature et la manière d'identifier de manière certaine une copie d'œuvre littéraire comme étant un exemplaire vrai de l'œuvre. C'est dans ce passage qu'est évoqué le célèbre critère de l'« *identité orthographique » (« sameness of spelling »*) permettant de qualifier une copie d'œuvre littéraire. Ensuite se trouve un passage plus long, lui-même subdivisé en cinq sous-chapitres de taille égale (p150 à bas de p153), qui concerne la musique et particulièrement la question, épineuse entre toutes, de l'identification des exécutions correctes d'une œuvre musicale. Chacun des cinq sous-paragraphes aborde un point particulier de l'approche de la musique comme art allographique. Le premier (bas de p150 et haut de p151) « résout », d'une façon qui peut sembler expéditive, la question de l'allographie de l'œuvre musicale sur le plan de la partition. Le deuxième sous-paragraphe s'intéresse lui au problème de l'exécution d'une œuvre musicale pour conclure, là aussi d'une façon un peu rapide, que l'existence d'un langage notationnel permet de séparer les propriétés constitutives de l'œuvre et, donc, des exécutions qui peuvent être ainsi considérées, ou non, comme des exemplaires vrais de l'œuvre en question. Le troisième sous-paragraphe concerne les contrefaçons d'exécutions que Goodman évoque afin de les exclure de la problématique en jeu dans le texte (qui est celle, on le rappelle, de l'identification des œuvres musicales par un procédé autre que la connaissance de leur processus historique de production). Le quatrième sous-paragraphe consiste en une comparaison entre l'estampe et la musique. Quant au cinquième il concerne la problématique de la confusion possible entre authenticité et mérite esthétique. Nous trouvons ensuite un paragraphe de liaison concernant d'autres arts que la peinture ou la musique (la sculpture et l'architecture plus particulièrement). Puis un paragraphe tout à fait essentiel qui concerne la danse les fondements « réels » du caractère allographique d'un art (p 154 à 155). Enfin intervient la conclusion de p155 à 156.

Paragraphe 1 de partie 4: le problème de la littérature (p 149 à 150)

Qu'est-ce qui est essentiel dans les copies d'une œuvre littéraire pour que l'identité de l'œuvre originale soit préservée (et que la copie elle-même ait rang d'original) se demande Goodman ? Peut-on considérer que la couleur de l'encre, ou la taille des caractères dans laquelle ces copies sont écrites a une importance essentielle dans la transcription de l'œuvre originale ? Certes non, seule une parfaite correspondance entre les séquences de lettres, les espacements et les signes de ponctuation est requise, les autres propriétés de telle ou telle copie spécifique étant considérées comme contingentes. Comme l'écrit Goodman (toujours p 149) « *Toute séquence-même si c'est une contrefaçon du manuscrit de l'auteur ou d'une édition donnée-qui correspond de cette manière à une copie correcte est elle-même une copie correcte et rien n'est davantage l'œuvre originale qu'une telle copie correcte.* » Suit une autre phrase, sur laquelle nous allons nous arrêter quelques instants (haut de la p150) et qui concerne elle aussi la question de la « *correction orthographique* » d'une œuvre comme critère permettant sa parfaite identification. « *Le fait qu'une œuvre littéraire existe dans une notation définie, consistant en certains signes ou caractères qui sont à combiner par concaténation, fournit en effet le moyen de distinguer les propriétés constitutives de l'œuvre de toutes les propriétés contingentes, c'est-à-dire de fixer les traits requis et les limites de la variation tolérable par chacun.* » Il y a dans cette phrase une sorte de condensé de la pensée goodmanienne sur l'identification des œuvres d'art qui mérite qu'on l'approfondisse quelque peu.

Cette phrase semble impliquer une sorte de glissement sémantique subtil, mais peut-être erroné, entre la notion d'identification d'un exemplaire d'œuvre (disons le moyen de savoir qu'un exemplaire d'une œuvre est bien une copie correcte d'un autre exemplaire de l'œuvre) et celle d'identification de l'œuvre elle-même[593]. Elle définit la méthode permettant de contrôler qu'un ensemble de mots puisse être strictement conforme à un autre ensemble de mots (de lettres, de signes, de ponctuations et d'espaces vides). Mais elle ne nous dit pas en quoi cet exemplaire *est bien un exemplaire de l'œuvre en soi*. Certes, « *vérifier l'orthographe ou épeler correctement permet de produire un nouvel exemple de l'œuvre* », mais elle ne permet en aucun d'authentifier l'œuvre en question (qui nécessite comme le soulignent beaucoup de

[593] Ce glissement sémantique est rendu possible par l'acception très large que Goodman donne au sens du mot « Œuvre » (de même que les mots « Partition » et « Exécution ») ainsi p 218 (LA) : « *… et je désigne souvent les classes-de-concordance par le terme 'œuvres' même lorsque ces classes –par exemple des agrégats fortuits d'objets naturels- ne sont des œuvres en aucun sens usuel.* »

commentateurs dont Genette, op cité passim, une véritable étude de son processus de production). Plusieurs contre-arguments viennent à l'esprit concernant ce dernier point :

-Une œuvre littéraire peut consister en plusieurs versions (dans lesquelles Goodman fidèle à lui-même voit des œuvres différentes, ce qu'on ne peut lui reprocher), versions quelque fois très peu différentes les unes des autres. Le test de conformité de Goodman ne permet que de vérifier (avec exactitude, certes) l'adéquation d'une ces versions avec un autre texte, mais, comme évoqué plus haut, elle ne nous dit rien de plus sur l'œuvre dont cet exemplaire est précisément un exemplaire. Ce travail, une machine de traitement de texte (même de bas niveau) serait capable de le faire (et probablement mieux que ne le ferait le cerveau humain car il s'agit simplement d'un processus comparatif et mécanique dans lequel n'entre aucune procédure de choix)[594] mais ce que cette machine ne saurait pas faire est justement d'identifier les différences « non essentielles » –les fameuses propriétés contingentes de Goodman[595]- qui fixent la marge de tolérance éditoriale en dessous de laquelle on n'a plus à faire avec la même œuvre. Pour finir, le fait de pouvoir affirmer que ce texte écrit en rouge est le même que celui écrit en noir, ou que celui écrit en petits caractères est identique à celui écrit en grands, simplement parce que ils peuvent être épelés de la même manière, ne nous est pas de grand secours quand on s'intéresse *vraiment* aux œuvres littéraires car au fond personne de sensé ne pourrait dire le contraire[596]. Par contre, tenter d'identifier les éléments constitutifs d'une œuvre littéraire afin d'évaluer une sorte de limite en dessous de laquelle l'œuvre n'est plus la « même » œuvre[597], est une activité subtile que seul le cerveau humain peut mener à bien (et encore après maintes difficultés) car il impose des choix éditoriaux pour lesquels les règles qui facilitent l'aide à la décision changent pratiquement dans chaque nouveau cas.

---

[594] On pourrait traduire musicalement cet exemple dans le domaine de l'enregistrement musical en se servant d'une machine qui échantillonnerait l'intégralité d'une pièce musicale (et qui donc produirait une immense séquence informatique uniquement composée de 1 et 0) et comparerait ensuite « bit » par « bit » avec un enregistrement de référence pour en déduire qu'il s'agit d'une copie absolument parfaite de celui-ci. Qu'apprend-t-on de spécifique sur l'œuvre qui a été enregistrée ? Rien de plus, il nous semble du moins, que ce que nous connaissions déjà (ou pas) en vertu d'une information préalable et externe du processus de production de l'œuvre.

[595] En réalité nous verrons plus loin dans ce commentaire qu'il est possible d'inverser le rapport de hiérarchie entre les qualités que Goodman voit comme « constitutives » et celles qu'il perçoit comme « contingentes »

[596] Sauf à mettre en avant des œuvres littéraires « limites » comme les poèmes de Mallarmé, de Michaux ou d'autres dans lesquels la forme même du poème (et sa typographie) appartient à ses propriétés essentielles.

[597] Ce que font finalement tous les éditeurs qui travaillent sur des textes ou manuscrits musicaux quand ils envisagent de produire une nouvelle édition de telle ou telle œuvre. Au passage, nous ne pensons pas que Goodman se soit fait beaucoup d'amis dans l'édition, compte tenu de ses positions extrémistes en la matière, de la même manière qu'il ne s'est pas fait beaucoup d'amis dans le monde des conservateurs de musées à la suite de sa conférence sur le sujet … (cette fois de son propre aveu !)

-Un deuxième contre-argument concerne les « fautes » éditoriales (qu'elles soient le fait de l'auteur lui-même ou des éditeurs ou imprimeurs). Pour prendre un exemple dans un genre artistique qui nous est plus familier, savoir que la partition de la « *Sonate au Clair de Lune* » de Beethoven que j'ai sous les yeux (et dont le titre, au passage n'est pas de Beethoven lui-même mais a été rajouté par un éditeur inventif ou poète à ses heures…) est la même que l' « original » de cette œuvre n'a aucun sens. En effet de quel « original » parle-t-on ? Du manuscrit original (sur lequel subsiste de nombreuses zones d'ombres compte tenu de l'écriture brouillonne du Maître[598]), de la première édition (remplie de fautes d'impression, de la seconde, de la huitième, ou plutôt des partitions « *Urtext* » qu'affectionnent les éditeurs allemands (ici l'édition *Henle Verlag*, pour Beethoven, qui fait encore référence en la matière… jusqu'à la prochaine…) ? Imaginons maintenant que je lance le processus de vérification orthographique cher à Goodman sur une partition de la sonate au Clair de Lune que j'ai sous les yeux. La cible de la comparaison se trouve être le texte de la première édition de la sonate (une édition contenant de nombreuses fautes, sans compter les fautes liées à l'écriture de Beethoven lui-même et corrigées dans les éditions ultérieures). Le processus de vérification se termine (comme une machine le fait mieux que moi, je suis parti entre temps à mon piano pour travailler un passage difficile… ou boire un café). A mon retour mon traitement de texte musical annonce : « *Musical score checked : zero error*». Je regarde avec intérêt la partition que j'ai entre les mains : voici une partition qui est somme toute une « copie vraie » d'une partition fautive[599]…Pour Goodman, elle permet d'identifier de manière certaine et sans appel l'œuvre intitulée sonate au Clair de Lune et elle en est un exemplaire authentique (puisque elle a passé avec succès le test de d'orthographe). Mais pour moi (et quelques autres…) je n'ai entre les mains qu'une copie exacte d'une partition erronée qui ne me satisfait aucunement (à part si je travaille sur une thèse sur l'évolution des critères éditoriaux à travers les siècles) et je me précipite sur mon ordinateur pour en commander une autre plus « authentique ».

L'approche spécifique de l'œuvre littéraire (et des œuvres allographiques en général) que développe Goodman a d'autres conséquences sur la perception que nous pouvons avoir des usages du monde littéraire (ou artistique en général). Dans la mesure, en effet, où une copie

[598] Sans compter les partitions autographes multiples d'une même œuvre, qui ne concernent pas l'exemple que nous avons pris ici mais qui étaient légion à l'époque baroque.

[599] Qu'il y ait une erreur ou des centaines importe peu ici, suivant le bon principe goodmanien des « Souris aveugles »…

peut être considérée comme ayant rang d'œuvre originale si et si seulement elle est correctement orthographiée, alors une œuvre qui aurait été écrite par un auteur X (œuvre *b*) et qui ressemblerait mot à mot (ou note à note) à une œuvre antérieure d'un autre auteur Z (œuvre *a*) serait un exemplaire valide de l'œuvre *a* (et non de l'œuvre *b*) ce qui évacue du coup la problématique évoquée par Borges dans sa nouvelle « *Pierre Ménard auteur du Don Quichotte* », dans laquelle Pierre Menard écrit une « nouvelle version » du Don Quichotte s'avérant être une copie conforme de l'œuvre originale. On se souvient que Borges tirait de cet état de fait des conclusions fort éloignées de celles de Goodman[600]. Pour Borges en effet l'œuvre de Pierre Menard est une œuvre nouvelle car produite dans un contexte historique différent de celui qui prévalait lors de la production du manuscrit original par Cervantès. Il en conclut que l'œuvre de Ménard est non seulement différente de celle de Cervantès, mais sous un certain angle, lui est supérieure. En contradiction avec la position de Borges, celle de Goodman évacue la notion d'auteur et surtout soustrait définitivement l'œuvre à ses conditions de création. Genette (op cit p275 et suivante) développe un intéressant commentaire de cette position théorique, en concluant que Goodman a certes raison quand l'identification qu'il fait du texte de Cervantès et de celui de Ménard comme étant un seul et même texte « *mais il n'a raison que selon l'un des sens (le plus élémentaire) du verbe lire, qui en comporte au moins trois* ». Ces trois sens sont, pour faire court, la simple identification lettre à lettre et signe à signe d'un texte, c'est aussi la perception mot au mot et séquence par séquence sa signification littérale, mais c'est aussi percevoir le sens du texte au-delà de sa signification littérale c'est-à-dire déjà interpréter[601].

Une deuxième conséquence de la position théorique de Goodman est qu'une traduction de l'œuvre ne compte pas comme un exemplaire authentique de l'œuvre elle-même. Ainsi la traduction de « *Langages de l'art* » doit être considérée comme une œuvre originale et ne peut absolument pas être validée comme appartenant à la classe de concordance de « Langages of Art » (ce qui n'est pas sans conséquence sur le plan des droits d'auteur). Par voie de conséquence, dans le domaine musical, toute transcription d'une œuvre sur la base d'une orchestration différente doit être considérée comme une œuvre différente (même chose aussi, du moins il nous semble, pour les transpositions)

[600] Goodman s'est lui aussi interrogé sur cette illustre fiction pour en déduire que les deux textes n'en faisaient en réalité qu'un. Cf Genette opus cité p 272 et suivantes.

[601] Nous ne sommes pas certains que, concernant ce troisième sens, Genette ne fasse pas un faux procès à Goodman car ce dernier s'oblige justement à rester « en-deçà » de ce niveau d'interprétation jugé trop « subjectif »

Pour reprendre le fil de notre texte, nous avons vu que la simple lecture « correcte » des suites de caractères qui forment une œuvre permet, selon Goodman du moins, d'identifier de manière certaine cette œuvre ou d'en produire un nouvel exemple. En peinture, en revanche, qui est un art « *où n'existe pas un tel alphabet de caractères* », aucune propriété d'image ne peut être distinguée comme constitutive. Le seul moyen à notre disposition, et permettant de nous assurer qu'une œuvre (ici la Lucrèce de Rembrandt) est authentique, est de pouvoir valider que le processus qui a conduit à la production de l'œuvre est bien celui qui est déclaré comme tel (en un mot que c'est bien Rembrandt qui l'a peinte lui-même et non un autre peintre).

Là encore il y aurait lieu de contre-argumenter (précisément en fonction des éléments que nous venons de mettre en avant) mais, compte tenu que ce thème sera repris un peu plus loin, nous proposons d'en réserver la discussion pour la suite.

Paragraphe 2 de partie 4 (p150 à haut p151)

Voilà donc pour l'œuvre littéraire et la différence fondamentale qui la sépare de la peinture. Goodman n'avait pas, pour l'instant, évoqué la musique qui est pourtant citée dès la page 146 (soit le début du chapitre) comme le deuxième terme du couple oppositionnel qu'elle forme, selon lui, avec la peinture. C'est chose faite au bas de la p. 150, avec une phrase qui tranche avec la prudence des remarques habituelles du philosophe : « *Ce que j'ai dit des textes littéraires s'applique évidemment aussi aux partitions musicales.* [602]» La deuxième phrase tempère quelque peu l'optimisme sans doute risqué de cet « évidemment » : « *L'alphabet est différent… néanmoins, l'ensemble des caractères et des positions qu'ils peuvent prendre est limité ; et une orthographe correcte, en un sens seulement un peu élargi, reste l'unique réquisit pour un exemple authentique d'une œuvre*. »

Mais est-il si évident d'affirmer que la notation musicale serait fondée sur un « alphabet » (même utilisé dans une « disposition plus complexe ») ? D'une certaine manière le paradigme de l'œuvre littéraire ne joue-t-il pas ici un rôle perturbateur dans la compréhension qu'a Goodman de la notation musicale ? Cette question est importante car affirmer que la notation musicale repose sur un alphabet (même un peu « différent ») est une proposition

[602] On notera que, bien que la musique soit considérée à de multiples reprises par Goodman comme l'art allographique par excellence, c'est tout de même par la littérature qu'il ouvre son texte et développe ses premières conclusions (conclusions qu'il tente de d'attribuer « naturellement » à la musique dans la phrase que je viens de relever). Pour notre part, et nous y reviendrons dans ma conclusion, il n'y rien d'étonnant à ce que les choses se passent ainsi car la littérature est le *seul* art réellement allographique de part en part, et pas la musique…

ontologiquement engagée en ce sens qu'elle pose comme évident le parallélisme (qui, à notre sens, reste à vérifier) entre langage naturel et « langage musical ». Ce n'est pas parce que, d'une part, les notes musicales forment un ensemble limité à sept caractères (auxquels il faut ajouter les altérations) et que, d'autre part, la combinaison de ces éléments basiques permet de rendre compte d'une grande partie de la musique occidentale, que nous sommes pour autant en présence d'un alphabet. A bien y regarder en effet rien ne permet d'assimiler la note et le son avec le couple formé par le *graphème* et le *phonème* (couple constitutif du fonctionnement de l'alphabet en langage naturel). L'alphabet est un ensemble fini de lettres qui entrent dans la composition des mots, mais où chaque lettre, prise séparément, ne veut rien dire en soi. Il n'y a rien de comparable en musique où, même si certains signes comme les altérations n'ont pas de réalité sonore en dehors des combinaisons dans lesquels ils entrent, l'ensemble des signes est à la fois non-fini et indépendant des combinatoires qu'ils servent à construire. En d'autres mots on peut lire, chanter ou jouer un « do medium », mais on ne peut pas « chanter » une consonne en dehors de la combinatoire qu'elle va former avec un ensemble de voyelles. De plus, et contrairement à ce qu'affirme Goodman (dans le balayage superficiel qu'il fait de la pratique musicale), les signes musicaux ne se limitent pas aux hauteurs et aux durées de notes (ce point ayant été développé de manière plus approfondie dans le chapitre précédent, il ne paraît pas utile d'y revenir dans celui-ci.) D'une manière générale, tout ce qui vient d'être dit et contre-argumenté sur la question des œuvres littéraires quelques lignes plus haut, s'applique avec encore plus d'acuité à la conception goodmanienne de la partition musicale.

Paragraphe 3 de partie 4 : les exécutions musicales (p151 à haut p152)

Le paragraphe suivant (haut de la p 151) est consacré aux exécutions musicales qui « réalisent » les propriétés constitutives indiquées dans la partition. Goodman affine ici son propos par rapport aux lignes précédentes, en mettant en avant que l'exécution correcte d'une partition ne dépend pas seulement de la simple connaissance de l'alphabet : « *cela requiert la capacité de mettre en corrélation des sons appropriés avec les signes visibles sur la partition - de reconnaître, pour ainsi dire, une prononciation correcte bien qu'il n'y ait pas nécessairement compréhension de ce qui est prononcé.* » Cette capacité *semble* se rapprocher

de ce que nous avons appelé « lecture compétente » dans le chapitre précédent[603]. Seule cette lecture très spécifique permet, comme nous l'avons vu, de pénétrer au cœur même de la partition (et c'est seulement en faisant référence à cette lecture compétente et elle seule, que certains musicologues peuvent affirmer que la partition musicale *est* l'œuvre.) Mais il « semble » seulement, et il est loin d'être certain que ce genre de « lecture compétente » soit ce que Goodman avait en tête quand il écrivait ces lignes. Il apparaît plutôt que son projet était de préparer le terrain pour les chapitres postérieurs : le fameux chapitre IV qui est la pierre de touche du livre (à notre sens du moins) et dans lequel Goodman développe ce qui l'intéresse réellement, à savoir les principes d'une théorie des symboles ; et le chapitre V dans lequel il revient de manière plus approfondie sur sa conception du langage musical. On constatera tout de même que la qualification de la notation musicale comme système notationnel apparaît comme une « donnée », nécessaire pour la structure générale de la thèse et qui, *sous couvert d'être ce qu'il y a à prouver, représente finalement ce qui sert à apporter la preuve*. Dans le cadre de la discussion de cette affirmation, deux arguments peuvent être mis en avant :

i)Nous avions remarqué, dans notre texte précédent que la validation en tant que système notationnel du « langage musical » était liée, pour Goodman du moins, à sa qualification face à des réquisits notationnels forts. Cette qualification pouvait toutefois être mise en défaut dans la mesure où elle n'intégrait qu'une faible partie des paramètres musicaux disponibles en se fondant, finalement, sur une connaissance assez approximative de l'art musical. En particulier, nous avions pu montrer que beaucoup de propriétés de la musique avaient été mises de côté par Goodman, et que la plupart de ces paramètres s'étaient avérés pouvoir être qualifiés de « notationnels » alors que certains, qui semblaient plus fondamentaux et plus certains, comme les hauteurs de notes ou le rythme par exemple, y parvenaient fort difficilement voire pas du tout. La question qui nous concerne ici est que, justement, la capacité de lire une partition musicale (ce que Goodman nomme dans la phrase suivante « *la compétence requise pour identifier ou produire les sons demandés par une partition* ») ne s'arrête pas à la simple reconnaissance de la prononciation correcte d'une partition, sans comprendre[604] ce qui est prononcé. Il y a dans le fait de lire une partition, suite aux propriétés de la lecture compétente

[603] « La notation musicale dans 'Langages de l'art' »

[604] L'utilisation du mot « comprendre » (ce qui est prononcé) amène à notre sens le texte (et Goodman lui-même) vers des propos peu approfondis et qui sont liés aux questions théoriques les plus ardues que pose la musique aux neurosciences de nos jours. On peut admettre, en revanche, que ces connaissances nouvelles n'étant encore disponibles à l'époque de la conception de « Langages de l'art », Goodman ne pouvait pas les inventer.

qui la distinguent de la simple lecture de solfège parlé, quelque chose qui dépasse indéniablement la « simple » lecture d'un texte littéraire.

Catherine Kintzler[605] dans un article sur l'interprétation en musique, évoque cette différence en des termes très intéressants pour notre propos : elle évoque, après Alain Badiou dans son « *Petit manuel d'inesthétique* »[606], la division entre l' « *effectuation* » d'un texte (c'est-à-dire le déchiffrage des signes qui forment les mots) et sa « *complémentation* », c'est-à-dire la découverte du texte non plus comme un enchaînement de phonèmes mais comme un texte « sensé ». La plupart du temps, dans le cadre de la lecture d'un texte littéraire, ces deux opérations se déroulent conjointement, simplement parce que le déchiffrage, effectué en langage naturel, est parfaitement mécanique et laisse donc toute la place requise à l'interprétation de deuxième niveau (ou complémentation) effectuée dans le même temps. La lecture musicale, elle, mobilise des ressources et des compétences bien plus larges, probablement parce que l'écriture musicale n'est pas construite sur un alphabet mais sur un système de notation plus complexe qui nécessite, dans sa phase d'effectuation, la mise en œuvre de compétences spécifiques. Ce que nous appelons une « lecture » dans le cadre de l'emploi du langage naturel, et que nous percevons comme une action simple, l'est beaucoup moins quand on parle d'une lecture musicale. C'est probablement cette association trompeuse entre lecture littéraire et lecture musicale qui est à l'origine du manque de précision de l'approche goodmanienne sur ce point. Et c'est aussi dans cette translation non fondée que s'appuie le fameux « test théoriquement décisif » censé nous éviter, dans le processus d'authentification d'une œuvre à travers la classe de ses exécutions vraies, de faire appel à des « informations historiques concernant la production de l'exécution ». Force est donc de constater que, le langage musical n'étant pas une forme mutante du langage naturel mais un système idiomatique ayant ses propres règles de fonctionnement, il subsiste bien un risque de « tromperie relative aux faits de production » autant pour les exécutions que pour l'œuvre elle-même.

ii) Admettons maintenant, pour les besoins de notre deuxième argument, que l'écriture musicale soit bien un langage notationnel et que les réquisits demandés par Goodman sont tous validés. En particulier, acceptons qu'il existe bien une concordance absolue entre les inscriptions de partitions et leurs équivalents sonores relatifs dans les interprétations qui se

[605] « *Pourquoi survalorisons-nous l'interprétation en musique ? Le modèle alphabétique et l'exemple de Glenn Gould* » Catherine Kintzler, revue DEmeter décembre 2002 (disponible sur Internet)
[606] Alain Badiou, *Petit Manuel d'Inesthétique*, Ed PUF.

qualifient en tant que copies vraies de l'œuvre. Si tel est le cas, force est encore de constater que le problème de l'authenticité des œuvres musicales (et de leur contrefaçon possible) est simplement repoussé d'un cran. En instaurant en effet une série extrêmement coercitive de liens entre la partition et « ses » exécutions, Goodman crée une forme d'homothétie entre les deux niveaux, de telle manière que chaque copie est à la fois un exemplaire de l'original et une copie parfaite des autres exemplaires. Du coup, si le problème n'est pas « résolu » (c'est notre avis en tout cas) au niveau de la partition, il ne l'est guère plus au niveau des exécutions dont on peut simplement dire qu'elles sont bien des copies vraies de cette édition ou « version » particulière de l'œuvre (mais qui n'est peut-être pas l'œuvre, ou « pas tout-à-fait » l'œuvre)

La conclusion du paragraphe (bas de la p 151) affirmant que, compte tenu des arguments cités plus haut, il existe un et un seul test déterminant pour déterminer si une exécution a, ou n'a pas, les propriétés constitutives d'une œuvre donnée est donc, pour les raisons évoquées ici par nous, fausse. De plus le problème de l'identification de l'œuvre, et surtout de sa possible contrefaçon, reste toujours intact…

Paragraphe 4 de partie 4

Le sous-paragraphe suivant (4) concerne la comparaison entre la musique et la gravure. Comme le dit Goodman lui-même : « *la comparaison entre l'estampe et la musique est particulièrement instructive.* » Instructive elle sera, comme on va le voir, à la fois pour les raisons développées par Goodman lui-même, mais aussi pour d'autres…

Tout d'abord ce texte a ceci d'intéressant qu'il peut être lu comme une description, que Goodman aurait écrite à son insu, du fonctionnement de la musique de rock enregistrée[607]. En effet quoi de plus de proche du processus de production de la musique pop-rock que cette description détaillée de la gravure, solidement autographique à chacune de ses phases. La planche gravée serait le master, tandis que l'estampe, produite elle aussi à de nombreux exemplaires à partir de la planche, serait le disque ou le CD. Dans tous les cas le seul moyen de s'assurer de l'identité de l'œuvre qui est dupliquée est de connaître le processus de production qui lui est lié (aucune notation n'intervient qui permette de faire passer les tests de correction

[607] Sur le sujet, cf Roger Pouivet, *Ontologie du Rock,* ed PUF 2010

orthographique). Comme dans le processus lié à l'estampe, seule la connaissance d'un lien causal parfait avec le master de départ garantit l'authenticité de la copie. Car « *d'infimes différences peuvent passer inaperçues, et il n'existe aucune raison pour en exclure aucune comme inessentielle. La seule manière de s'assurer qu'une épreuve est authentique, c'est de découvrir si elle a été réalisée à partir d'une planche déterminée.* »

Après ce détournement en forme de clin d'œil, revenons à notre extrait de texte. Deux phrases méritent à notre sens qu'on s'y arrête quelques instants. Elles se suivent : examinons tout d'abord la première.

a)*« Or la planche gravée est manifestement dans la même situation qu'une peinture : l'assurance de l'authenticité ne peut venir que de l'identification de l'objet véritablement produit pas l'artiste.* ». Il y a lieu de se demander ici pour quelle raison la partition musicale « originale » d'une œuvre musicale ne se trouverait pas elle-aussi dans la même situation que ses consœurs, planche gravée et peinture sur chevalet… En effet, même si on considère comme acquis (ce que je ne fais pas) qu'il existe une différence fondamentale entre ces deux arts que sont la musique et la peinture, il n'en reste pas moins que l'identification d'une œuvre musicale à travers sa partition est bien autre chose que la simple vérification de sa correction orthographique. Si des musicologues veulent s'assurer que Beethoven a bien écrit une « Dixième Symphonie » retrouvée dans un grenier (l'exemple est faux bien sûr, mais la méthodologie peut être étendue à n'importe quel cas) le fait d'observer à la loupe son « identité orthographique » ne leur sera d'aucun secours. En revanche, ils devront mettre en action une recherche complexe concernant, tout comme pour la planche gravée ou la peinture, le processus historique de production qui a conduit à la création de cette partition et qui permettra, car c'est cela en définitive qui est le plus important, de pouvoir attribuer (ou pas) cette partition à Beethoven lui-même, et non à un maître mineur qui aurait vécu à son époque (voire à un Van Meegeren de la musique…). Bien sûr Goodman a prévu ce cas : p 146 : « *Il existe, de fait, des compositions qu'on présente à tort comme étant de Haydn, de même qu'il existe des peintures qu'on présente à tort comme étant de Rembrandt : mais de la Symphonie londonienne, à la différence de la Lucrèce, il ne peut exister de contrefaçons.* » Mais il n'explique pas pour autant pour quelles raisons (les mêmes que pour la peinture, a priori) on peut tout de même présenter une composition à tort comme étant une composition de Haydn. En effet, si la problématique du chapitre trois (qui se nomme, il faut le rappeler « Art et authenticité ») est bien celle de l'identification et de l'authentification d'une œuvre d'art (et de ses corrélats, l'attribution et la contrefaçon), alors il devrait y avoir une manière de montrer que, contrairement à la peinture

(ou à la gravure justement) l'authentification d'une œuvre musicale procède d'une technique particulière et qualitativement différente de ses consœurs, ce qui nous autoriserait finalement à considérer cet art comme foncièrement différent. Mais ce n'est pas le cas, et à notre connaissance du moins, aucune information n'est apportée par Goodman sur la situation spécifique de la musique en regard de la problématique de l'authentification. Ce qu'il affirme (et qu'il fait passer astucieusement pour une problématique approfondie concernant l'identification de l'œuvre d'art) c'est que telle copie de l'œuvre (déjà considérée comme authentique et donc déjà correctement attribuée) est bien, terme à terme et signe à signe, une copie conforme de telle autre. Ce qui, on nous l'accordera, représente peu de chose, une fois présenté et reconceptualisé sous forme lapidaire…

Goodman pourrait peut-être contre-argumenter (mais s'en donnerait-il la peine?) de la manière suivante : d'où tenons-nous, en retour, qu'une partition musicale serait l'équivalent d'une plaque de gravure d'estampe ? N'y-a-t-il pas quelque chose de foncièrement et qualitativement différent qui les sépare à jamais : l'une est un ensemble de signes, l'autre un objet? Certes si on ne prend de la partition que la fonction prescriptive (et en mettant encore plus de côté la fonction descriptive qui n'est pas concernée dans le problème traité par Goodman dans ces pages[608]) on peut penser en effet qu'il y a peu de lien entre une plaque gravée et une partition musicale, car il s'en faut que la plaque gravée soit un ensemble de consignes données à des exécutants afin qu'ils réalisent au mieux l'œuvre, mais elle est bien plutôt le premier chaînon d'un processus mécanique de copie analogique. Pourtant, à bien y réfléchir, il semble qu'en présentant les choses de cette manière on manque quelque chose d'important concernant à la fois la plaque gravée et la partition musicale. Goodman affirme (haut de la p 153) : « *La différence entre les deux arts réside en ce que, dans le cas de la gravure la seule manière de s'assurer qu'une épreuve est authentique, c'est de découvrir si elle a été réalisée à partir d'une planche déterminée. Une épreuve qu'on présente à tort comme ayant été ainsi produite est au sens fort une contrefaçon de l'œuvre* ». En affirmant cela, Goodman semble ignorer que, dans le processus de la production d'une estampe ou d'une lithographie, la planche gravée (ou le fer ou la pierre, ce qui revient au même) est détruite une fois que le nombre prévu d'avance d'épreuves est atteint. C'est l'estampe qui est l'œuvre originale et non la planche gravée qui n'est qu'une étape du processus[609].

---

[608] Ces fonctions - « descriptive » et « prescriptive » - sont tirées de l'article de Charles Seeger sur le rôle de la partition musicale (cité et analysé dans notre texte précédent « La notation musicale dans Langages de l'art »)

[609] L'appellation « *Estampe originale* » est aujourd'hui parfaitement définie par la *« Charte de l'Estampe »* établie en 1996 par la Chambre syndicale de l'Estampe. Voici quelques extraits de cette charte qui peuvent être utiles

Ce n'est donc pas, contrairement à ce que pense Goodman, la planche gravée qui se trouverait dans la même position que la peinture, mais l'estampe elle-même, ce qui change singulièrement les choses, au moins en ce qui concerne le processus d'authentification. Comment doit-on considérer, en effet, une épreuve réalisée à partir de la planche gravée originale, mais à l'insu de l'imprimeur et donc sans l'authentification de l'auteur ou de ses ayant -droit eux-mêmes ? Goodman nous répondrait sûrement qu'il s'agit malgré tout d'une copie vraie de l'œuvre (sur ce point, nous lui donnons raison) mais s'agit-il d'une « épreuve authentique » ? Rien n'est moins sûr…[610] et nous pensons qu'il s'agit au contraire d'une contrefaçon, invalidant du même coup le raisonnement goodmanien associant l'authenticité de l'estampe au fait d'identifier la planche dont elle est l'épreuve.

Pour revenir à notre sujet, nous voici donc avec deux groupes d'objets liés chacun à des processus pouvant garantir de manière certaine leur authentification : une planche gravée et une partition musicale d'une part (première phase) et les estampes et les exécutions musicales de l'autre (deuxième phase). Quelles différences pouvons-nous trouver entre la planche gravée et la partition (et/ou entre l'estampe et l'exécution musicale) qui puissent justifier l'approche très tranchée que fait Goodman entre la musique et l'estampe ?

b) C'est peut-être la deuxième phrase du groupe que nous devions analyser (nous venons de commenter la première) qui pourra nous aider sur ce point. Voici cette phrase (toujours p152) : « *Mais puisque les nombreuses épreuves tirées de cette planche sont toutes d'authentiques exemples de l'œuvre, si fortement qu'elles diffèrent par la couleur et l'abondance de l'encre, la qualité de l'impression, la nature du papier etc… on pourrait*

---

dans la discussion en cours : *« Une estampe originale est à la fois unique dans sa matrice et multiple dans ses épreuves… La matrice n'est ici qu'une étape éphémère de la création, elle est généralement détruite après impression. C'est bien entendu l'estampe imprimée, œuvre d'art aboutie, qui doit être considérée comme œuvre d'art originale née de la volonté de l'artiste.*
« L'estampe originale est une œuvre d'art pouvant exister en plusieurs exemplaires, selon la volonté de l'artiste. Les estampes qui n'ont pas été réalisées par l'auteur de la signature ou sa supervision constante, doivent être signalées clairement comme 'estampes d'interprétation'. L'authenticité de la signature, la sincérité du numérotage et la véracité de la documentation sont la responsabilité du commanditaire du tirage, de l'éditeur et de l'artiste lui-même ou du propriétaire de l'œuvre »
« Il appartient donc au vendeur, quel qu'il soit, de vérifier l'authenticité et de garantir la documentation du travail qu'il commercialise. »

[610] Il faudrait approfondir ce raisonnement, toujours concernant la problématique de l'authenticité, en évoquant par exemple les « vrais faux » billets de banque, c'est-à-dire ceux fabriqué sur la même presse que les vrais billets, avec le bon papier et les bons de fils de sécurité, mais pas avec l'autorisation de la banque centrale concernée. Comment ces billets doivent-ils être considérés : comme des objets se situant entre deux statuts, un peu vrai et un peu faux, ou comme des faux tout court ?

s'attendre ici à trouver un parallèle complet entre les épreuves et les exécutions musicales. » En effet, on « pourrait s'y attendre » et, dans une certaine mesure nous restons perplexes… Pas Goodman, visiblement, qui n'a évoqué ce cas que pour mieux assurer les bases de sa vision de l'écriture musicale comme système notationnel, capable d'assurer la batterie de tests elle-même nécessaire à la qualification d'une copie musicale comme copie vraie (qu'elle soit une copie de la partition, ou une forme de copie par exécution). Sans surprise, celui-ci nous gratifie donc une nouvelle fois de son explication par la « correction orthographique » : là où n'existe aucune notation, il est impossible d'effectuer les tests de concordance et il est donc impossible, hormis la connaissance du processus de production, de déterminer si une gravure est « authentique » ou non.

Afin d'avancer sur ce dernier point, il est peut-être nécessaire de revenir quelques instants sur la partition musicale : contrairement à ce qu'affirme Goodman en disant que seules les exécutions sont les « produits terminaux » de l'art musical (bas de la p147), nous avons vu qu'il est possible (et même courant maintenant) de considérer la partition classique « standard » comme un produit terminal en soi. La partition musicale classique est en effet un « objet » tangible auquel il est possible de se référer, sur lequel il est possible de travailler efficacement (et quelquefois, de l'avis même des professionnels, de manière plus efficace que sur une interprétation), c'est finalement le point de départ de la musique, au moins dans le mode de production et de réception propre à la musique « classique ». La planche de gravure, pour sa part, semble plutôt n'être qu'une étape dans un processus et il est difficile (sauf à prendre en compte un aspect qui nous aurait pour l'instant échappé) de la considérer elle-même comme un produit terminal. Ce qui compte dans ce domaine, comme on l'a vu, ce sont les produits imprimés et finaux (les estampes ou les lithogravures). Il existe donc une différence essentielle entre les processus de production propres à ces deux arts, qui constitue une raison suffisante pour qu'il n'existe pas de « *parallèle complet entre les épreuves et les exécutions musicales* ».

Nous voyons donc ici une différence là où Goodman n'en voyait pas, verrons-nous des similitudes là où il n'appréhendait que des différences ? Revenons à la question de l'authenticité des estampes : savoir si elles sont ou pas authentiques ne repose pas uniquement sur le fait que l'on puisse prouver leur lien de filiation avec la planche gravée de départ. Ce seul critère, manifestement, ne suffit pas puisque pour qu'elle soit considérée comme authentique une estampe doit être signée et validée par son auteur ou ses ayant-droits (sinon il s'agit d'une vulgaire reproduction et la question ne pose plus en ces termes). Nous avons vu, en effet, qu'une

estampe peut être issue de l'impression d'une planche authentique mais par un procédé qui constitue, lui, une contrefaçon (le vol ou l'emprunt de la planche) Le résultat est dans ce cas ce que nous pourrions appeler une « fausse vraie estampe ». D'autre part, il s'avère que contrairement à ce que semble laisser penser la présentation qu'en fait Goodman, la planche originale est dans la quasi-totalité des cas détruite après l'impression d'un nombre déterminé à l'avance d'estampes qui sont de fait chacune un « original »[611].C'est l'imposition de la signature liée au nombre volontairement restreint de copies qui assurent à une estampe ou à une lithogravure leur authenticité, et leur valeur marchande (s'ajoutent à ces éléments, la plupart du temps, un « certificat d'authenticité » signé par un expert de renom). Mais cette signature, ou ce certificat peuvent aussi faire l'objet d'une contrefaçon, et dans ce cas c'est le monde des experts qui est mis à contribution pour trancher sur les litiges commerciaux éventuels. Toutes ces considérations semblent donner malgré tout raison à Goodman car c'est clairement d'une connaissance extérieure et « savante » du processus de production dont nous avons besoin pour valider l'authenticité d'une estampe (même si nous avons montré que la perception de Goodman pêche dans ce domaine par excès de simplification et qu'il s'agit moins d'une connaissance du processus de production que d'une certification valide dont nous avons besoin) et rien dans l'estampe elle-même ne permet de s'acquitter de cette tâche de manière satisfaisante.

Voyons maintenant ce qu'il en est des exécutions en musique, toujours dans le cadre donné par Goodman soit celui de la musique dite « classique ». Là encore, le prévoyant Goodman avait allumé un pare-feu (p151 LA : « *Il existe cependant des contrefaçons d'exécutions, de manuscrits et d'éditions…* »). Ce qui veut dire, en langage goodmanien que même si une exécution est une contrefaçon d'une autre (un pianiste qui fait passer son interprétation pour celle d'un autre plus connu, par exemple) il n'en reste pas moins qu'elle peut être une copie vraie de l'œuvre musicale de référence (c'est ici le même processus qu'évoqué plus haut pour la littérature qui est en fonction : le texte de Cervantès et celui de Ménard forment un seul et même texte). Mais, comme nous l'avons déjà indiqué plus haut, même si nous admettons que la question de l'authenticité d'une exécution puisse se régler

[611] Ce qui, au passage, fait une différence de taille avec le master de musique pop-rock que nous évoquions plus haut. Les masters des titres rock enregistrés sont en effet soigneusement conservés, quelque fois dans des coffres de banque, et il ne viendrait à l'idée de personne de les détruire une fois l'enregistrement réalisé. Ils représentent la vraie richesse (actuelle et future) du producteur et des artistes alors que c'est l'estampe (et non la planche gravée) qui assure la richesse du collectionneur… Voilà donc bien une différence difficile à réduire qui, peut-être, nous en dira, le moment venu, un peu plus sur le statut de l'œuvre enregistrée…ou même de l'exécution musicale.

simplement en vérifiant que l'interprète a correctement joué les notes (et les durées) indiquées sur la partition de base, il n'en reste pas moins que nous ne savons toujours pas de quelle œuvre musicale ces copies sont des copies, puisque la question de l'authentification de l'œuvre musicale elle-même ne peut se régler par de simples moyens mécaniques comme la correction orthographique. Il y a donc une sorte de cercle vicieux théorique sur ce point : Goodman commence par nous dire que l'œuvre musicale est la classe de concordance de toutes les exécutions vraies de la partition de cette œuvre pour ensuite nous indiquer que l'authenticité de cette œuvre repose finalement (de par la définition même) par l'authentification de ses exécutions qui est liée elle-même… sur la parfaite concordance de l'inscription-de-partition avec l'œuvre (dont par contre, personne ne peut nous attester de la parfaite authenticité).

On évoquera surement, en contre-argument de ce point, le fait que la notion d'auteur n'existe justement pas chez Goodman et que savoir que cette sonate que nous croyions être la « *Sonate-au-clair-de-lune-de-Beethoven* » est finalement la « Sonate des Ténèbres » de Gérard Dugenou (1731-1805), n'apporte (ni ne retranche) rien à l'œuvre en question qui reste cet ensemble de signes et de notes que j'ai posé sur mon piano. Admettons donc à nouveau (nous sommes dans un bon jour…) que la problématique de l'auteur est ici inopportune et doit donc être évacuée. Oublions aussi (!) qu'une œuvre musicale puisse faire l'objet de plusieurs versions différentes et donc de plusieurs partitions plus ou moins différentes de la même œuvre dont chaque exécution est une copie vraie, et revenons une dernière fois à l'exécution musicale perçue cette fois dans sa nudité la plus élémentaire…

Que fait un musicien (ou un groupe de musiciens) quand il exécute (ou interprète, mais le terme « exécuter » nous paraît diminuer les sources de confusion dans le contexte de cette page) une œuvre musicale à partir d'une partition, dans le cadre du système très codifié qui est celui de la musique classique ? On peut dire, sans trop se tromper, qu'il « traduit » musicalement les signes qui sont notés sur la partition par le compositeur. Dans cette activité, aucun musicien n'a d'obligation de résultats, mais tous ont au moins une obligation de moyens, à savoir faire de « leur mieux » afin que la traduction de signes en question finissent par produire autre chose qu'une simple collection de sons qu'une machine pourrait faire mieux qu'eux. Aucun interprète donc (sauf un hypothétique musicien goodmanien -mais personne n'a à ma connaissance postulé pour cet emploi à ce jour…) ne se contenterait d'épeler les notes à la vitesse qu'il penserait être la meilleure (probablement le plus rapidement possible pour en finir au plus vite…) pour « exécuter » (au sens propre comme au sens figuré) une œuvre musicale.

Chaque interprète tente au contraire, dans un effort toujours renouvelé, de proposer une vision cohérente, mais personnelle, de l'ensemble des signes (et pas de certains seulement) présent sur la partition qu'il exécute. C'est pourquoi toute nouvelle interprétation d'une œuvre (qu'elle soit bonne ou mauvaise n'entre pas en jeu ici-Goodman a raison de ne pas mêler la question du « mérite esthétique » dans des problématiques qui peuvent être réglées sans) est

nécessairement un « objet musical» nouveau qui vient s'ajouter (ou pas, nous allons le voir dans quelques instants) à l'ensemble des interprétations disponibles de telle ou telle œuvre musicale. La question est donc : y-a-t-il un ensemble de critères ou de tests infaillibles qui nous permettraient d'authentifier sans aucun erreur possible telle interprétation comme étant une exécution vraie d'une œuvre et (question dans la question…) ces tests peuvent-ils être immanents à l'exécution elle-même de telle manière que le recours à une information extérieure de quelque nature qu'elle soit s'avérerait superflue pour effectuer cette authentification ? Goodman affirme que oui, et il pense même que ceci constitue la seule vraie différence existant entre Estampe et Exécution musicale : à l'une peut être appliquée le système de test de correction orthographique, à l'autre non. La réalité est bien différente : on aura beau s'user les yeux (et les oreilles) dans un aller-retour fastidieux entre la partition et l'exécution de celle-ci, on en saura pas plus si l'exécution est (ou n'est pas) une exécution correcte de l'œuvre en question. En effet, comme nous l'avons vu, si le critère est une absolue concordance entre des inscriptions de partitions et des inscriptions de son, la partie est perdue d'avance car il existe un nombre beaucoup plus important de signes clairement notationnels que ne le pensait un peu rapidement Goodman (des signes qui sont probablement encore plus notationnels que les seules hauteurs de notes) Nous pourrions certes imaginer l'idée d'une notationnalité élargie qui inclurait ces signes « oubliés » et qui deviendrait la base d'une nouvelle batterie plus complexe de tests de concordance permettant de qualifier une interprétation. Mais le problème resterait le même, car vérifier la concordance d'interprétations qui ne seraient que les « ombres portées » de la partition revient en définitive à vérifier la partition elle-même. Et quand, ayant sous les yeux une partition de Chopin, je valide l'exécution que je viens d'entendre en lui ayant fait passer le test goodmanien « élargi » que je viens d'évoquer, personne ne peut m'assurer que je n'avais pas entre les mains (et l'interprète aussi) l'étude N°5 de François Dupied (1752-1810, un contemporain du Dugenou cité plus haut) suite à un malencontreux échange de partitions[612].

Au bout du compte la question de l'authentification d'une estampe ou de l'exécution d'une œuvre musicale se règle de la même façon… c'est-à-dire mal ! L'authenticité d'une estampe ne dépend pas de sa filiation avec la planche d'origine (car nous avions évoqué un cas où cette filiation pouvait exister mais être tout de même une contrefaçon) mais d'un « dire

[612] Et encore, l'élargissement possible des critères notionnels de Goodman permet au moins de ne pas s'offrir le ridicule de valider une partition de Dupied (encore lui) qui aurait sciemment modifié (mutilé…) une partition autographe de Chopin pour n'en garder que les hauteurs et les durées, écrites dans des mesures complètement farfelues, quatre octaves au-dessus des notes réelles. Le tout créant donc une nouvelle inscription de partition, produisant de nouvelles interprétations (ah souris aveugle quand tu nous tiens…)

d'expert » qui permet de contrôler et de valider l'ensemble du système de la création à la vente. L'authenticité d'une exécution elle dépend de sa filiation avec la partition originale (dans le système classique « standard » du moins) mais cette filiation est bien plus complexe à prouver que les affirmations de Goodman ne semblent l'indiquer. En effet il manque dans « Langages de l'Art » une approche philosophique approfondie de ce qu'est réellement une partition musicale («œuvre d'art » en soi ou simple recueil d'indications et de prescriptions en vue de l'exécution) et cette absence, de proche en proche, sape les bases rigoureuses de l'approche goodmanienne de la contrefaçon d'une œuvre d'art.

Il nous faut avancer de nouveau dans le commentaire de ce passage (qui nous aura retenus pendant tant de pages sans malheureusement nous permettre de déboucher sur une affirmation claire et distincte). Un élément qui paraît assez contingent pourra, peut-être, nous aider à poursuivre notre tâche. Nous avons vu que le processus de production de l'estampe incluait la destruction du support gravé qui avait permis l'impression des épreuves. Cette destruction avait comme conséquence, jointe à d'autres critères comme la signature authentique et la numérotation certifiée et finie des épreuves, de hisser l'estampe au statut d'œuvre d'art originale. D'autre part nous avons rappelé, qu'à notre connaissance du moins, il n'entrait pas dans les usages de la musique de détruire une partition originale (mais sur ce point il y aurait matière à discussion car toute partition peut être copiée tout en restant un original) ou, surtout, de détruire un master de studio. Au contraire ces «objets » sont l'objet d'attention soutenue, d'un travail éditorial intense pour ce qui est des partitions, et d'un travail de maintien ou de « mise à niveau » technologique (digitalisation, mise en stéréo etc…) pour les masters les plus anciens. Nous aurions tendance à dire, à première réflexion, que c'est parce que les estampes constituent un « objet » artistique stable (une « œuvre d'art » comme l'est une peinture) qu'on peut se permettre d'en détruire la matrice. Mais, en y réfléchissant, il apparaît que c'est *au contraire parce que la matrice est détruite, en un acte volontaire et participant au processus artistique de production, que l'estampe acquiert par voie de conséquence (entre autres critères de validation bien sûr) le statut d'œuvre d'art originale multiple*.

Pourrait-on imaginer pareille démarche en musique (autre qu'une destruction malveillante, bien sûr) ? Détruire le master de Yesterday des Beatles gardé jalousement dans une armoire blindée d'un studio (peut-être celui d'Abbey Road ?) modifie-t-il le statut du CD que j'écoute en ce moment dans mon salon en en faisant une œuvre d'art originale ? il semble que non, bien sûr… de la même manière que la destruction de « toute » partition de la Cinquième symphonie de Beethoven ne fait pas pour autant de la version de Leonard Bernstein

que j'affectionne particulièrement une « œuvre d'art en soi ». Pourtant nous sentons bien qu'une piste existe et qu'un lien, ténu certes, relie quelque part les estampes avec les exécutions musicales… lequel ?

Trois remarques peuvent être faites à ce stade, sur ce point difficile:

i)je sais que l'estampe que j'ai accroché dans mon salon est bien de tel créateur et non de tel autre (je possède un ensemble de documents certifiant cet état de fait) mais qui me dit que ce que j'écoute actuellement est bien, d'une part la Cinquième Symphonie de Beethoven (en partant du principe que c'est la première fois que je l'écoute) et que, d'autre part, c'est bien de l'interprétation de Bernstein dont il s'agit. Comme dans le cas de l'estampe, il semble que quelqu'un (ou un groupe de personnes) ait authentifié (d'une manière différente dans les deux cas bien sûr) le fait que ce que j'écoute est bien la Cinquième symphonie, ou l'original de Yesterday des Beatles (et pas une autre chanson portant le même nom, ou bien un « cover » du même titre par un autre groupe). Même si ce processus d'authentification est banalisé dans le domaine de la musique pop-rock et dans celui de la musique classique, il existe tout de même et est à la base de toute forme d'identification de l'œuvre musicale. *L'estampe et l'exécution (de même que la planche et l'œuvre musicale) sont donc toutes liées à un processus externe d'authentification* (plus ou moins diffus et invisible suivant les cas) et entre autres, d'une forme de « parole d'expert » *performative* en ce sens qu'elle institue le caractère d'œuvre d'art en même temps qu'elle est proférée, et sur laquelle nous reviendrons en conclusion de ce texte.

ii)D'autre part, même si l'idée de posséder dans son salon l'œuvre originale de Yesterday des Beatles ou encore plus de la Cinquième symphonie semble contre-intuitive, il n'en reste pas moins vrai que, au moins dans le cadre du premier exemple et compte tenu du contexte de l'enregistrement digital qui, finalement, gomme la notion même de copie puisque toute copie est l'original, ce que j'écoute actuellement est bien l'œuvre musicale originale que la pochette ou toute autre source d'information m'assure être.

iii)La troisième remarque consiste en une affirmation qui devrait plutôt être prouvée qu'évoquée mais qu'il paraît intéressant d'évoquer un peu en passant (pour l'instant...) Il semble que le processus de *variation*, que nous essayons de mettre en lumière depuis le début de ce travail de thèse comme étant le pilier (théorique et pratique sur lequel repose la musique et probablement certains autres arts), est à l'œuvre dans les deux cas qui nous occupent, celui de l'estampe et celui de l'exécution musicale. L'estampe, comme œuvre originale, pourrait être

conçue comme une « *variation certifiée* »[613] (celles qui ne sont pas certifiées portent, comme on l'a vu, le nom intéressant d' « estampes d'interprétation ») produite à partir d'une plaque gravée unique. L'exécution musicale est elle aussi (indéniablement) une variation ou plutôt une « *variation normée* » à partir d'un socle commun constitué, dans le cas de la musique classique qui nous occupe ici, par la partition[614].

Voilà tout ce que nous pouvions dire à ce stade sur cette comparaison goodmanienne entre la musique et l'estampe (qui prend si peu de place dans Langages de l'Art mais qui nous aura retenus si longtemps… pour des résultats qui ne sont que de vagues pistes mais qui nous permettront peut-être d'accéder plus tard à de véritables résultats tangibles)[615]

Paragraphe 5 de partie 4 : le mérite esthétique (haut p153 à bas de p153)

Cette partie du texte peut être interprétée comme une réponse « provisionnelle » à certaines objections que pourraient faire des philosophes, des artistes, et de musiciens[616] en particulier, sur l'approche strictement notationnelle de Goodman et des critères de « correction » d'une copie d'une œuvre allographique. Il est comme d'habitude composé de manière très stricte en parties d'égale importance. Après une introduction de deux phrases destinée à nous mettre en garde contre la confusion possible entre authenticité et mérite esthétique, s'enchaînent deux parties, l'une concernant les arts allographiques (de « Une peinture… à photographique ») et l'autre prenant comme exemple les arts allographiques et la musique en particulier. Pour finir se trouve une phrase de conclusion de « donc… à esthétiques ».

---

[613] « Variation certifiée » dans le sens où toutes les nuances de papier, de couleur, de contraste des différentes épreuves, sont admises comme étant de la même œuvre, à partir du moment où l'artiste lui-même ou l'ayant droit en ont décidé ainsi en certifiant par signature l'intégrité du processus de production concerné.

[614] Mais il existe, de manière encore plus nette, un principe de variation dans les musiques semi-improvisées ou totalement improvisées.

[615] On notera tout de même (à notre décharge…) que la gravure d'estampe, en exemplifiant ce qu'est un art (et une œuvre d'art) *autographique multiple* donne beaucoup à penser, sans que les conclusions (qui concernent finalement tous les autres arts) soient pour autant faciles à tirer.

[616] Et qu'ils ont finalement faites !... On s'aperçoit en effet qu'en dépit de ces précautions oratoires (et peut-être à cause d'elles) les critiques sur le point évoqué n'ont pas cessé de pleuvoir. En réalité, Goodman avait prévu les choses y compris en ce qui concerne ce flot de critiques et, pour ma part, j'ai tendance à penser qu'il s'agit plutôt d'une sorte de « leurre » philosophique poussant les critiques à aller vers un itinéraire « conseillé » (pour qu'elles n'aillent pas vers un autre, peut-être plus dangereux pour l'intégrité de la théorie elle-même)

Ce passage résonne (à tort) comme une « pause » entre les enchaînements théoriques ardus des paragraphes précédents et la suite du passage concernant la danse et la « véritable raison » qui expliquerait l'émergence de l'allographie. Mais il développe en réalité des notions importantes qu'il nous faut commenter. Comme nous l'indique la structure du texte, l'idée est ici de comparer la possible confusion entre l'authenticité et le mérite esthétique autant en ce qui concerne les arts autographiques et qu'allographiques. La réponse de Goodman est simple : il n'existe (pour une fois) aucune différence sur ce point entre les arts autographiques et allographiques. Une copie « inspirée » peut être plus intéressante que la peinture originale qu'elle imite et une bonne reproduction photographique peut être esthétiquement supérieure à une estampe imprimée sur une planche très usée. De la même manière, une exécution « incorrecte » qui n'est « même pas un exemple de l'œuvre » peut être supérieure esthétiquement à une exécution correcte ; et plusieurs exécutions correctes « *de mérite à peu près égal peuvent manifester des qualités esthétiques spécifiques très différentes.* »

Nous nous arrêterons quelques instants sur la fin de cette phrase et sur la phrase de conclusion que je cite *in extenso* : « *Donc même lorsque les propriétés constitutives d'une œuvre sont clairement distinguées au moyen d'une notation, on ne peut les identifier avec les propriétés esthétiques.* » On peut être surpris de l'emploi dans la phrase précédente de l'expression «exécutions correctes de *mérite à peu près égal* », même si l'on a bien compris que cet « à peu près égal » visait le mérite et non la « correction » qui, elle, doit être ou n'être pas sans autre possibilité intermédiaire. On comprend certes le sens de cette phrase : elle veut dire que plusieurs exécutions « correctes » d'une œuvre musicale (c'est-à-dire des exécutions qui ne sont entachées d'aucune faute de note) peuvent se qualifier à être des copies vraies de l'œuvre, et néanmoins manifester des qualités esthétiques très différentes (Goodman en donne une liste non exhaustive). Mais pourquoi le « mérite à peu près égal » dans ce cas ? Ne suffisait-il pas de dire que plusieurs exécutions correctes peuvent manifester des propriétés esthétiques très différentes ce qui aurait suffi à prouver, il me semble du moins, la proposition de départ ? Ceci d'autant qu'aussitôt apparaît la conclusion qui commence par un « *donc* » (qui renvoie autant à l'exécution incorrecte supérieure esthétiquement qu'à l'ensemble des exécutions correctes manifestant des qualités esthétiques différentes) et qui nous indique que quelque chose vient d'être prouvé juste avant. Quoi ? Que « *lorsque les propriétés constitutives d'une œuvre sont clairement distinguées au moyen d'une notation*[617] », on ne peut les associer avec

[617] Il est intéressant de noter le caractère circulaire qu'il y a à parler de notation des qualités constitutives d'une œuvre musicale (ou de leurs exécutions) : on comprend certes l'idée que la notation puisse ne porter que sur les qualités constitutives d'une œuvre mais on peut aussi se demander dans quelle mesure ces qualités ne

les propriétés esthétiques. Ce qui, là aussi, peut surprendre un lecteur attentif[618] car nous étions quelques lignes plus haut en plein au cœur de l'exécution (dont la problématique d'authentification n'est pas une mince affaire) et nous voici revenu, sans crier gare, à l'œuvre elle-même (toujours avec ce petit côté *cqfd* qui peut être agaçant au bout du compte chez Goodman). Car qui nous prouve, comme nous l'avons vu plus haut, que ce qui vaut pour l'exécution vaut pour l'œuvre elle-même en termes d'authenticité ? A notre sens, cette preuve n'est jamais faite au niveau de la partition, parce que Goodman ne disposait pas d'une approche musicale suffisamment charpentée pour produire une véritable théorie de la partition (et du coup du rapport qu'entretiennent les partitions avec les œuvres d'une part et avec les exécutions de l'autre).

Paragraphe 6 : sculpture et architecture (bas de la 153 à haut de la p154)

Ce paragraphe qui est, lui, véritablement un texte de transition a pour but de préparer la réflexion finale sur l'origine de l'allographie. Il est constitué par un rapide survol d'autres arts que la musique, la peinture (ou la gravure) : la sculpture qui est autographique, l'architecture et l'art dramatique qui sont allographiques à ce détail près que l'architecture diffère de la musique car « les tests de concordance d'un bâtiment aux spécifications ne requièrent pas qu'on les prononce, ou qu'on les transcrive en sons, mais qu'on comprenne leur application ». Goodman semble pencher, concernant l'architecture, pour une sorte d'état intermédiaire ou « transitoire » entre allographie et autographie (sans que ces indications soient approfondies plus avant-sachant qu'elles le seront dans le chapitre V qui reprend en détail chacun de ces arts). Mais comment déterminer si (et pourquoi) l'un ou l'autre de ces arts comporte (ou pourrait comporter) une véritable notation ? La réponse que donne Goodman à cette question se trouve dans le paragraphe suivant que nous allons maintenant commenter.

---

deviennent constitutives qu'à partir de moment où elles peuvent être notées, point de départ d'une sorte de cercle vicieux théorique.

[618] Mais peut-être pas assez formé aux subtilités goodmaniennes… !

Paragraphe 7 : La danse et la « raison » ultime de l'allographie en art. p 154 à 155.

Ce paragraphe constitue une avancée supplémentaire dans le questionnement rigoureux mené par Goodman sur le caractère allographique de certains arts. La danse va lui donner l'occasion d'approfondir cette interrogation fondamentale. En effet, cet art n'a pas de notation traditionnelle, alors que la possibilité de développer une telle notation n'était rendue impossible par aucune de ses propriétés, comme c'est le cas (selon lui) pour la peinture. Cette absence de notation (mais sa possibilité) est précisément ce qui intéresse Goodman qui cherche à comprendre pourquoi l'usage de la notation est « raisonnable » dans le cas de la danse, mais pas dans le cas de la peinture. Ou, pour généraliser la question : « *pourquoi l'usage de la notation est-il approprié à certains arts et non à d'autres ?* »

Voici la réponse qu'il donne (et sur laquelle d'une certaine manière il ne reviendra pas, alors qu'il abordera à nouveau la peinture dans le chapitre V en tentant d'élaborer une raison logique qui justifierait l'impossible de recourir à une notation la concernant) : « *Au commencement, tous les arts sont peut-être autographiques.* » C'est seulement quand les œuvres ne durent pas (comme les œuvres musicales justement) ou qu'elles nécessitent un travail de groupe pour être produites (c'est le cas de l'architecture, mais c'est aussi le cas de la musique qui se qualifie sur ces deux points), qu'une notation apparait et permet de « *transcender les limitations du temps et de l'individu* ».

Il y a indéniablement quelque chose d'un peu décevant, après avoir été tenus en haleine pendant tant de pages, de terminer sur cette simple remarque selon laquelle, finalement, les arts allographiques sont simplement ceux qui nécessitent la réitération continue de leurs performances artistiques afin de transcender les limites du temps, ou qui mettent en jeu plusieurs exécutants. Et ce d'autant plus que si cette remarque convient très bien à la musique classique (au point qu'on peut penser qu'elle a été conçue à partir d'elle et de la musique symphonique plus particulièrement) on voit mal le rapport avec la danse, qui selon Goodman se qualifie sur les deux tableaux. Avec cet art, en effet, la question semble plus complexe et la réponse plus confuse : on voit bien que l'absence d'une notation performante n'a pas eu comme conséquence de limiter son évolution créatrice. Si c'était le cas, c'est-à-dire si l'introduction d'une telle notation avait constitué un besoin impératif pour le développement de cette pratique, les chorégraphes l'auraient inventée sur un modèle aussi convaincant et aussi généralisable que la notation musicale moderne en Occident (puisque, et nous sommes d'accord avec Goodman

sur ce point, les caractéristiques « ontologiques » de la danse le permettaient aussi bien, en première analyse, que celles de la musique). Quant à la littérature, paradigme à mon sens de l'art allographique parmi tous les arts, on voit mal à quoi s'applique le critère de la transcendance du nombre de personnes, à part peut-être pour le théâtre… (La littérature se qualifie, par contre, en ce qui concerne le critère de la transcendance du temps, par remplacement progressif des œuvres orales par des textes écrits).

Toutefois ce début de chapitre établit clairement le fait que la notation n'est pas ce qui rend un art allographique, mais au contraire, *c'est parce qu'un art est allographique qu'une notation rigoureuse peut lui être associée*. Comme aurait pu nous le laisser penser une lecture un peu superficielle des paragraphes précédents, la notation n'est pas une *cause* mais un *effet* de l'allographie supposée de l'œuvre d'art. C'est la raison pour laquelle l'affirmation établissant que l'allographie d'un art repose sur la transcendance du temps et des personnes, pour banale qu'elle soit, a un rôle théorique important à jouer dans la conception goodmanienne de l'œuvre d'art.

Les phrases suivantes (haut de la p155) comportent une affirmation nouvelle qui étoffe les remarques précédentes (c'est dans ce genre de considérations, d'ailleurs, que l'on ressent toute la subtilité de l'approche Goodmanienne). La notation n'apparaît que dans des arts qui ont déjà un processus de classification en cours, à la fois en qui concerne l'identification des œuvres, mais aussi en ce qui touche la séparation entre propriétés constitutives et propriétés contingentes. C'est le sens de cette phrase : « *Bien sûr, la notation ne dicte pas arbitrairement cette distinction, qui doit suivre en général-mais parfois pouvoir amender-des voies déjà tracées, et par la classification informelle des exécutions en œuvres, et par des décisions pratiques quant à ce qui est prescrit et ce qui est facultatif.* »

Nous pensons qu'il serait possible de discuter « pied à pied » cette affirmation, au moins en qui concerne la musique (ça sera chose faite dans le chapitre consacré à la notation musicale dans son ensemble) mais nous pouvons au moins affirmer dès maintenant que c'est bien mal comprendre la véritable « *coupure épistémologique* » qu'instaure Guido d'Arezzo, que de considérer que cette notation ne ferait que reprendre les « voies déjà tracées ». En quelques mots, il apparaît en effet que Guido D'Arezzo n'a pas fait qu'inventer une nouvelle manière d'écrire en perfectionnant ce qui existait déjà, mais il a tout simplement fait basculer l'écriture musicale occidentale en un lieu dont elle n'est plus jamais revenue : le « *texte musical* ». C'est, d'une certaine manière, parce que Guido a inventé son système qui permettait pour la première fois d'abstraire les « notes » de leur contexte d'émission (et donc de pouvoir « créer de la musique sur papier ») qu'un musicologue comme Nicolas Meuùs a pu quatre siècles plus tard

affirmer, sans craindre d'être contredit, que la partition musicale *est* l'œuvre[619]. Aucune autre notation, quelle qu'elle soit, ne pourrait supporter le poids d'une telle affirmation, non pas uniquement parce que la notation occidentale est plus précise et plus descriptive que les autres (ce qu'elle est d'ailleurs indubitablement) mais parce que son ambition était dès le départ d'être un *véritable texte écrit* (au même titre qu'une œuvre littéraire) et non pas une représentation descriptive ou prescriptive d'un processus ou évènement sonore passé ou venir.

Un autre point fondamental, qui passe néanmoins un peu inaperçu dans le texte, doit être discuté ici : « *Au commencement, tous les arts étaient peut-être autographiques* ». Cette phrase peut être interprétée comme visant un mouvement historique qui amènerait certains arts (la plupart d'ailleurs, à l'exception de la peinture à qui Goodman pour des raisons développées dans le chapitre V dénie la possibilité d'être notée) à passer progressivement du statut d'art autographique à celui d'art allographique. Cette « évolution » se fait probablement en rapport avec l'émergence progressive d'une notation adéquate (bien que, comme l'avions remarqué plus haut, certains arts comme la danse, considérée comme allographiques, fonctionnent sans notation « standard »[620]). Nous avons plutôt tendance à penser que, plus que l'émergence d'une notation, c'est plutôt la rencontre avec un mode satisfaisant de conservation des évènements liés à la pratique de l'art en question, qui est décisive (l'enregistrement sonore pour la musique par exemple). Et, de ce point de vue, on peut sans doute soutenir que les arts « *s'autographisent* » avec le temps plutôt que le contraire. Toutefois il semble que Goodman ait, malgré tout, raison d'affirmer qu'au tout début (mais de quel « début » parle-t-on ?) tout art est autographique dans la stricte mesure où aucune réitération n'est à ce moment recherchée. C'est la réitération qui, en déterminant le caractère allographique de l'art, fonde en même temps la nécessité d'une notation, quelque fruste qu'elle puisse être au départ.

En dehors de ce dernier point, absolument rien ne permet de valider l'existence d'un mouvement unilatéral des arts autographiques vers l'allographie. Au contraire, c'est plutôt le mouvement contraire auquel on assiste depuis quelques décennies dans le domaine de l'art contemporain (mais là encore la date à laquelle *Langages de l'Art* a été écrit rendait difficile d'établir un tel constat). Si nous prenons l'exemple de la « peinture », on peut penser que les

[619] Nicolas Méeùs « *Apologie de la partition* » article cité dans notre précédent chapitre « La notation musicale dans Langages de l'Art ». Pour être précis, ce n'est pas à la lettre près ce qu'écrit Méeùs dans cet article, mais plutôt le sens indéniable de son intervention.

[620] Nous précisons « standard » car, bien évidemment, le fait de réitérer des performances de la même œuvre en danse nécessite que d'une manière ou d'une autre quelque chose soit noté, ne serait-ce que dans la mémoire des exécutants ou du chorégraphe. On sait que depuis de nombreuse années, la vidéo a pris le pas sur la mémoire défaillante des exécutants (rendant, contrairement ce qu'avait l'air de penser Goodman-il est vrai en 1968- l'émergence d'une notation standard encore plus improbable)

arts plastiques vivent actuellement leurs dernières années d'autographie, pour entrer dans une sorte de régime « mixte » d'allographie et d'autographie que des tentatives comme celles de Warhol et de la Factory avaient (entre autres) initiées, et que des centaines d'artistes ont depuis poursuivies. De même, il apparaît que la musique est entrée depuis quelques années dans un processus d'autographisation progressive, dont l'enregistrement a donné l'impulsion de départ, et qui touche maintenant toute la musique dans son ensemble y compris la musique dite « contemporaine ». Loin s'en faut, donc, que l'on puisse repérer un mouvement inexorable (que semble évoquer le texte de Goodman, mais sans le dire vraiment) qui amènerait les arts du « stade » autographique à celui de l'allographie. Les quelques considérations développées dans les lignes précédentes montrent, du moins il me semble, clairement qu'il existe plutôt une sorte de mouvement de va et vient entre les deux stades (avec, contrairement à ce que pensait Goodman à son époque, un réel courant amenant des arts précédemment allographiques vers l'autographie).

Après ces considérations, il nous faut maintenant revenir au commentaire de l'extrait de texte visé pour en exposer et discuter (enfin…) la conclusion (et conclure nous aussi notre chapitre).

Paragraphe 8 : conclusion (p 155 à 156)

Ce paragraphe reprend, comme on pouvait s'y attendre, les éléments développés dans les paragraphes précédents de ce chapitre III. La réponse générale au second problème de l'authenticité (pourquoi est-il tout aussi impossible de produire une contrefaçon d'une œuvre musicale, que de faire un original de la copie parfaite d'une peinture d'existante ?) est la suivante (je cite l'intégralité de la réponse) : « *Une contrefaçon d'œuvre d'art est un objet qu'on présente faussement comme ayant l'histoire de production indispensable pour le (ou un) original de l'œuvre. Là où existe un test théoriquement décisif pour déterminer qu'un objet possède toutes les propriétés de l'œuvre en question sans qu'il faille déterminer comment ou par qui l'objet fut produit, il n'y a nul besoin de recourir au procès de production, par suite, aucun contrefaçon de quelque œuvre que ce soit.* »

Arrêtons-nous quelques instants sur cette « réponse » décisive. Elle reprend, de manière concentrée, les fondements de l'approche goodmanienne de l'authenticité en art (fondements

sur lesquels sont construits, à mon sens, les autres « étages » de la théorie, dont la division Allographique/Autographique). Certaines œuvres d'art peuvent faire l'objet d'une notation rigoureuse ; quand une telle notation existe, la question de la contrefaçon, elle, n'existe plus car toute contrefaçon est en réalité une copie « correcte » de l'œuvre originale.

Il n'en reste pas moins (et ça sera notre point d'entrée critique dans le commentaire de cette conclusion) qu'une contrefaçon d'œuvre d'art est toujours un objet[621] que l'on présente comme possédant une histoire de production qu'en réalité il n'a pas. La contrefaçon porte donc à la fois sur l'objet lui-même, mais nécessairement aussi sur son histoire de production. Pour prendre la peinture comme exemple, tout faussaire est donc à la fois un excellent artiste-copiste (comme il en existe dans tous les musées, mais qui ne sont pas pour autant des faussaires) mais aussi un excellent scénariste, et c'est probablement à partir de ce point que commence véritablement la fraude. En effet il existe bon nombre de copies (plus ou moins fidèles) de peintures connues de même qu'il existe un immense répertoire de peintures réalisées dans le style des « grands maîtres ». Nous appellerons ces œuvres des « vrais-fausses » œuvres de maîtres : elles décorent, avec plus ou moins de bonheur, des millions de salons de par le monde, mais ne sont pas autant considérées comme des contrefaçons. C'est à partir du moment où le copiste (ou peintre « inspiré par ») triche sur l'histoire de production d'un tableau, en lui attribuant une histoire que précisément il n'a pas, qu'il entre lui-même dans la catégorie des faussaires patentés. Nous avons donc ici une autre catégorie qui est celle des « fausses-vraies » œuvres de maître. Seule la catégorie des peintres faussaires[622] nous intéressera ici : elle comprend des « copistes » d'œuvres originales et des peintres imitant le style d'un autre. Le premier cas, que Goodman met en avant pour les besoins de sa démonstration, est finalement le plus rare, alors que le second constitue la vraie plaie de tous les collectionneurs et directeurs de musées du monde.

On constatera, d'autre part, que la peinture est concernée par les deux options, alors que la question de la contrefaçon en musique n'est liée qu'à la seconde. En effet (et on ne peut que suivre à Goodman sur ce point, tout en constatant qu'il ouvre un peu des portes ouvertes) personne ne se donnera la peine de produire une copie conforme d'une œuvre musicale classique existante (sauf hypothèse borgesque déjà évoquée plus haut) alors que, par centaines, des faux manuscrits musicaux sont depuis des siècles « retrouvés » et, à chaque fois, présentés

[621] Qui peut être une peinture, mais aussi une composition musicale. Goodman n'en disconvient d'ailleurs pas.
[622] Qui peuvent (et la plupart du temps) travailler en équipe : l'un peint et l'autre écoule. Mais ce point particulier ne change rien à notre démonstration

avec des historiques de production « arrangés » de manière à fourvoyer les experts les plus tenaces[623]. La raison pour laquelle aucune personne sensée ne copie une partition musicale classique pour la faire passer comme son œuvre est claire : ce n'est pas, comme l'insinue Goodman, parce que copier une partition revient à copier l'œuvre, mais parce que copier une partition est un acte de « contrefaçon » qui vise à destituer un compositeur de son œuvre pour se l'approprier. Ces problèmes se règlent par l'intervention d'un expert auprès des tribunaux, qui décide d'attribuer ou pas le nouvel exemplaire de l'œuvre au compositeur qui en réclame la paternité, de la même manière qu'un peintre peut revendiquer la paternité d'une peinture qui semblait jusqu'à présent peinte par un autre. En effet, tout comme l'authentification d'une peinture, l'authentification d'une partition musicale classique requiert à la fois une analyse graphologique (en comparaison des textes déjà écrits par le même auteur et en partant du fait que c'est bien le compositeur qui les a écrits, ce qui n'est pas forcément le cas) et une analyse stylistique (la plus importante bien sûr), le tout débouchant sur une validation ou un refus de l'expert ou d'un groupe d'experts d'authentifier une partition comme faisant partie de la classe des œuvres d'un compositeur (ce que Goodman appelle une « classe-de–précédents »[624]). Il n'y a donc ici aucune différence concernant la problématique de la contrefaçon entre une peinture et une composition musicale (encore une fois, la démonstration serait d'autant plus facile en s'éloignant du paradigme de l'écriture classique standard)

Il nous semble que l'analyse extrêmement fine que fait Goodman du cas du faussaire Van Meegeren, peut nous aider à explorer un peu mieux la problématique de l'authenticité en musique, et à déterminer (contre lui cette fois) ce que sont réellement les propriétés constitutives d'une œuvre (et non simplement d'une partition[625], ou de sa copie). Comme il l'affirme avec raison, c'est parce que les experts en charge de l'authentification de ce « nouveau » Vermeer n'avaient qu'un unique tableau à authentifier qu'ils purent se laisser aussi « facilement » berner par ce faussaire, il est vrai, de génie. Et, paradoxalement, cette première tentative d'authentification fût probablement le seul moment où la supercherie aurait pu être « facilement » découverte car, au fur et à mesure de l'introduction de nouveaux « faux vrais Vermeer » par Van Meegeren, « *les critères d'acceptation s'en trouvaient modifiés d'autant :*

---

[623] Nous ne prenons pas en compte (mais finalement Goodman non plus) les cas d'œuvres d'art retrouvées par hasard (et où le processus de production cette fois manque) car ce ne sont pas des contrefaçons à proprement parler mais des œuvres « en attente d'attribution » (ou de désattribution) ce qui me semble différent -tout en participant bien sûr à la même famille d'objet théoriques.

[624] LA p.145, concernant l'explication de l'énigme des faux Vermeer par Van Meegeren.

[625] Bien qu'une partition ait elle-aussi des propriétés constitutives qui vont au-delà de celles relevées par Goodman.

prendre faussement les Van Meegeren suivants pour des Vermeer devenait alors inévitable »[626]. Par la suite, et en suivant le même raisonnement, la découverte de la fraude a rendu beaucoup plus facile de distinguer un Vermeer et un faux signé par Van Meegeren (devenu au passage un « vrai » Van Meegeren). Ceci résout avec élégance l'énigme suivante : pourquoi alors que les meilleurs experts s'y étaient fourvoyés à l'époque, la distinction entre un vrai et faux Vermeer (réalisé par Van Meegeren, le point est important car avec un autre faussaire le travail de distinction aurait été à refaire) est-elle devenue de nos jours à la portée d'un simple « profane averti » ? La réponse est simple (et très goodmanienne dans la facture) : il s'agit ici, finalement, non pas de distinguer une image d'une autre, mais de séparer une classe d'images (ici les peintures de Vermeer) de la classe de toutes les autres images[627]. A chaque fois qu'un nouvel exemple, clairement identifié comme attribuable à Vermeer (dans notre exemple), est ajouté à la classe des peintures de Vermeer, la connaissance des critères permettant d'effectuer une telle distinction s'en trouvent renforcée. Les même raisons produisant les même effets, c'est parce qu'une deuxième classe, celle des « précédents pour Van Meegeren » a pu être créée, que l'ensemble des critères permettant de reconnaître un Van Meegeren s'est trouvée facilitée.

Le même cas existe bien sûr en musique : il y a quelques années une « musicienne médium » assura avoir reçu en rêve la visite de Frédéric Chopin qui lui aurait confié, selon elle, des musiques qu'il n'avait pas eu le temps de composer de son vivant. Elle s'en fit la fidèle traductrice en notant sur une partition les musiques que le maître lui soufflait à l'oreille, puis mit ces « œuvres » à la connaissance de public, et particulièrement à celle de musicologues qui déjouèrent rapidement la supercherie en mettant en avant une série de manquements aux propriétés essentielles qui font d'une musique *x* une œuvre de Chopin. Au passage, l'intérêt de ce cas est qu'il évite toute interrogation sur le manuscrit original[628] (puisque les musiques ont été soit disant soufflées par l'âme de Chopin au médium musicien) et du coup toute référence à des notions d'autographie du manuscrit : nous sommes d'emblée dans un processus de copie

[626] LA op cit p 145

[627] Ces éléments sont développés dans les p 144 et 145 de LA dans le paragraphe 2. Jacques Morizot rappelle (*La philosophie de l'Art de Nelson Goodman* op cit p.175 note 3) que ce n'est que parce que Van Meegeren a fini par accepter de peindre un faux Vermeer sous le contrôle du tribunal qu'il fut mis fin à la controverse et que les experts qui restaient encore dubitatifs rendirent les armes… Ce qui semble apporter un éclairage légèrement différent que celui donné par Goodman sur cette incroyable supercherie. On notera pour finir (Goodman lui-même le relève) que Van Meegeren a soigneusement peaufiné le faux-historique de production de ses contrefaçons, en s'appliquant à ne présenter que des Vermeer « créés » dans une période historique où on en ne connaissait pas d'autres ; ce qui là aussi modifiait à son avantage les critères d'authentification.

[628] C'était à notre avis l'intérêt du faussaire aussi, puisqu'elle s'évitait du coup une analyse graphologique contraignante (beaucoup de manuscrits de Chopin sont disponibles pour comparer les écritures, sans parler de la possible évaluation chimique de l'âge du papier etc…)

(ou de partition descriptive, pour parler plus précisément). Ce qu'a donc tenté ce médium (avec moins de réussite que Van Meegeren, mais probablement avec aussi beaucoup moins de talent) a été de retrouver, à travers un nombre suffisamment important d'exemples d'œuvres de Chopin, les propriétés distinctives qui permettent de séparer clairement la classe des précédents de Chopin de la classe de toutes les autres musiques. Puis, une fois ces éléments identifiés (du moins l'a-t-elle cru), de les réemployer dans des musiques dont on peut dire qu'elles sont des « originaux » (de la même façon qu'un faux-vrai Vermeer par Van Meegeren est un véritable original, mais pris dans la classe des précédents de Van Meegeren). Nous pouvons donc constater qu'il existe bien des propriétés constitutives propres au style de tel ou tel auteur (ce qui ne constitue pas une grande nouveauté en soi, bien sûr, mais n'en demeure pas moins essentiel dans le processus de production et d'authentification des œuvres) qui permettent d'authentifier, même en cas de disparition du processus de production ou en présence d'un processus contrefait, une peinture ou une musique de façon certaine.

En quoi ces considérations nous rattachent-elles à Goodman et à la problématique du présent commentaire qui porte sur le rapport entre la contrefaçon et l'allographie, et l'identification d'une œuvre d'art ? Pour répondre à la question de la contrefaçon pour un art allographique, Goodman met en avant un « *test théoriquement décisif* » qui peut déterminer, dans le cas des œuvres allographiques, si l'objet en question (partition ou exécution dans notre cas) possède ou non les propriétés constitutives d'être une œuvre donnée, et non une autre. Ce test n'authentifie, comme on l'a vu, que le fait qu'une copie d'une copie soit une copie « correcte », c'est-à-dire qu'elle possède bien les propriétés « constitutives » de la copie en question. Mais d'œuvre musicale il n'est pas question ici, sauf à opérer un subtil glissement sémantique entre la copie et l'œuvre elle-même (ce qui renvoie finalement à la détermination de ce qu'est l'œuvre elle-même, dans un mouvement circulaire que nous avons déjà mentionné)

Pour nous résumer, la théorie de Goodman ne nous dit rien sur l'œuvre musicale, mais il semble bien qu'elle ne nous dise rien non plus, à bien y regarder, sur la notion de « copie ». En effet, si copier le manuscrit d'une composition (la sonate en Si mineur de Liszt par exemple, dont la manuscrit présente l'avantage d'être sans contestation possible, autographe) consiste à ne retenir que ce que Goodman considère comme étant des signes clairement notationnels, alors cette copie ne vaut rien. Une copie « vraie » du manuscrit de Liszt doit contenir l'ensemble des signes musicaux écrits de sa main, qui ont tous un sens et un rôle à jouer dans l'exécution à venir. Comme nous l'avons indiqué dans le chapitre précédent, tous les signes musicaux (dont la plupart sont « notionnels » au sens Goodmanien, mais avaient échappés à son attention)

représentent des « prescriptions fortes » à l'usage des interprètes (ou des simples lecteurs « compétents ») qui doivent être reproduits à l'identique sans en omettre un seul[629]. Les partitions musicales ont des caractéristiques spécifiques, du moins dans l'âge d'or de la musique écrite qui fut celui de la musique romantique, âge d'or qui est celui que Goodman prend comme paradigme (et dont nous essayons de ne pas nous éloigner pour le bénéfice de notre démonstration) et ces spécifications doivent être respectées dans leur intégralité. Ainsi la « copie goodmanienne » (dans le domaine musical, du moins, car elle fonctionne très bien dans celui de la littérature) produit-elle des ersatz de copies et de partitions.

Du coup, si la copie goodmanienne d'un manuscrit (ou d'une copie ce qui revient ici au même) *n'est pas* une copie, alors les exécutions qui se rattachent à la lettre près à ces copies ne sont pas des exécutions correctes de la partition (ou même de l'œuvre si l'on admet le principe, discutable certes, de la partition comme œuvre). On se souviendra que, selon la définition de Goodman, l'œuvre musicale est constituée par la classe de concordance des exécutions correctes d'une partition. Sa définition est donc fausse, car des exécutions peuvent être des copies correctes de copies incorrectes, mais restent des copies incorrectes d'une partition de référence (dont l'authenticité ne peut être prouvée par ce biais). L'une des raisons des difficultés que rencontre la théorie de Goodman dans son application détaillée à la musique est, comme on l'a vu, qu'aucune théorie approfondie de la partition musicale ne la sous-tend et plus profondément, que le rapport entre la musique et son écriture est traité comme un acquis sans être suffisamment problématisé. Quand Goodman écrit (c'est l'une des premières phrases du troisième volet du chapitre III) : « *le manuscrit de Haydn n'est pas un exemple plus authentique de la partition qu'une copie qu'on vient d'imprimer le matin, et l'exécution d'hier soir n'est pas moins authentique que la première.* », il pense décrire de manière indiscutable le fonctionnement de la musique (classique, certes) alors qu'il ne fait que relever un point finalement mineur qui concerne, comme on l'a dit , la copie de texte à texte (on ne ferait pas plus ou pas moins en évoquant la copie du manuscrit d'un poème ou d'un roman). Là où son approche devient plus personnelle, c'est dans l'approche qu'il fait de l'authenticité des exécutions (et du rapport qui s'installe, un peu incidemment, avec la copie textuelle). Toutefois, sur ce dernier point il n'exprime pas seulement une banalité, mais se trompe carrément : *la possibilité de copie « textuelle » d'une partition était un truisme, l'authenticité de l'exécution déterminée par la copie vraie des propriétés constitutives de la partition, une erreur…*

[629] Nous ne parlons pas ici des signes rajoutés par les éditeurs (doigtés, noms, commentaires etc… dont nous avons vu qu'ils n'étaient justement pas notionnels).

(L'analyse que nous avons menée plus haut liée à celle que nous avons développée dans notre précédent chapitre l'a montré de manière, nous l'espérons, définitive).

La conclusion de la conclusion…

Reprenons, pour « conclure cette conclusion », les points principaux que nous avons évoqués (ou contre-argumentés) dans le commentaire de ces pages essentielles :

i)Il existe une différence (de principe ? le point n'est pas tranché) entre la peinture et la musique, et d'une manière plus générale entre les arts (comme la peinture, la sculpture etc…)[630] qui se présentent sous la forme d' « objets » et ceux (comme la musique, mais aussi comme la danse) qui nécessitent une constante réitération pour exister dans le temps.

ii)De cet état de fait découle l'émergence progressive, pour les arts nécessitant une réitération constante, d'une notation adéquate leur permettant se répéter et de suppléer aux limites inhérentes à la mémoire humaine[631]. Cette notation, pour ce qui concerne la musique, s'est développée de manière régulière (en Occident en particulier) jusqu'à ce que l'invention de Guido d'Arezzo instaure une véritable « coupure épistémologique » dans le domaine de l'écriture musicale, débouchant elle-même sur un nouvel espace notationnel dont la musique classique occidentale n'est jamais plus sortie.

iii)Cette nouvelle conception de l'écriture musicale, particulièrement dans les développements sophistiqués dont va la doter la musique romantique, est à la base d'un « nouveau point de vue » sur la musique qui, pour ne pas être partagé par tous (loin s'en faut) doit être pris en compte, car il représente un pôle très rigoureux dans une approche possible de la musique : c'est le texte qui est la musique et c'est la partition qui est l'œuvre.

iv)En rapport avec ce point de vue « textuel » il est possible d'envisager une approche, opposée, qui se construit « à partir de la musique » (ou pour être plus précis, de la musique

---

[630] Nous y mettrions pour notre part la quasi-totalité des arts existants y compris le cinéma (même et surtout dans son évolution digitale) la photographie (même commentaire), l'essentiel de la production musicale mondiale (à partir du moment où elle est présentée originellement sous une forme enregistrée) la danse comme « performance » etc…

[631] La vidéo, comme nous l'avons déjà noté, a prématurément coupé court (à notre sens du moins) à l'émergence d'une réelle notation chorégraphique quoique puise en penser Goodman (qui écrivait, il faut le rappeler à la fin des années soixante)

conçue comme une pratique). Dans cette approche, à notre sens tout aussi rigoureuse (et qui a ses « afficionados », disposant de troupes plus nombreuses que ceux soutenant le point précédent), c'est l'exécution, les performances et la pratique d'une manière générale qui sont clairement mis en avant. De cette position aussi, il est possible de déduire une série de propositions cohérentes concernant la musique (probablement différentes de celles découlant du point de départ précédent mais tout aussi valides).

v)En dehors de ses points de vues spécifiques (tous deux cohérents quoiqu'antagonistes[632]) il n'y a de place, à notre sens, pour aucune demi-mesure et l'approche goodmanienne de la musique constitue justement l'une de ces demi-mesures.

vi)La raison du fait que la philosophie goodmanienne manque sa cible, au moins en ce qui concerne la musique, est qu'il n'y a pas dans *Langages de l'Art* de véritable problématisation de l'écriture musicale et de la musique en général. La musique est en quelque sorte « prise comme elle vient », comme un « *donné* » sur lequel ne se pose à aucun moment un regard critique[633]. Il apparaît en revanche que l'approche goodmanienne semble convenir beaucoup mieux à la littérature qu'à la musique (au point qu'on se demande s'elle n'a pas été créée et testée à partir de ce domaine, puis extrapolée ensuite sans autres précautions vers les autres arts).

vii)Mal soutenue par cette approche de la musique en demi-teinte, la philosophie goodmanienne ne parvient pas à régler de manière définitive la question de la contrefaçon de l'œuvre musicale et d'une manière plus générale celle d'une œuvre d'art fonctionnant en « régime » allographique. La question reste donc ouverte car il semblerait en définitive que tous les arts, sans exception, soient susceptibles d'être contrefaits. La critique qu'on peut adresser à Goodman sur ce sujet est justement de sauter constamment entre deux niveaux qui sont, pour l'un, celui de la contrefaçon d'une œuvre *singulière* (Symphonie Londonienne et Lucrèce) et, pour l'autre (avec un passage qui se fait de manière subreptice entre les deux), la contrefaçon des œuvres d'art d'une manière *générale*. On rappellera à ce sujet que Van Meegeren (qui

[632] Cohérents car ils sont pensés tous deux « à partir » de la musique et antagonistes parce qu'on ne peut pas tenir les deux points en même temps et un choix entre les deux s'impose donc, sauf à considérer que le premier est valable pour la musique écrite et l'autre prendrait le relais sur les autres pratiques musicales. Mais cette position ne tient pas à mon avis car il paraît possible d'appréhender tout l'ensemble des musiques disponibles en partant d'un seul de ces points.

[633] Ce qui est surprenant chez un philosophe qui nous met en garde, de manière aussi perspicace, contre les « mauvaises » habitudes de pensée en affirmant que « *les propriétés esthétiques d'une image n'englobent pas seulement celles qu'on trouve en la regardant mais également celles qui déterminent comme on doit la regarder* » LA p146

génère toute de même plusieurs pages de commentaires dans *Langages de l'Art*) était un faussaire qui *créait de nouvelles œuvres et n'en copiait aucune*. Et c'est justement ce point qui relie la problématique de la contrefaçon au niveau de tous les arts, musique comprise.

viii)On remarquera aussi que la conception de l'allographie présente dans *Langages de l'Art* reste applicable (et peut-être de manière plus efficace) pour bien d'autres domaines que l'art lui-même : en particulier pour le monde de l'industrie qui fonctionne essentiellement en termes de spécifications techniques, de conditions de vérifications de celles-ci sur les objets manufacturés, et sur la problématique de contrefaçon vis-à-vis de ces derniers. Si la « méthode » goodmanienne permet donc d'authentifier, avec la même facilité, une série de tournevis et la « Sonate au Clair de Lune », on est en droit de se poser des questions légitimes sur sa véritable utilité (à défaut de sa véritable cohérence théorique qui, elle, est indéniable) tout au moins pour le « monde de l'art » qui attendait probablement autre chose d'une exploration philosophique aussi patiente et rigoureuse[634].

Dans une perspective plus large, nous avons vu qu'il paraît être possible de réunir toutes les pratiques musicales (en incluant les exécutions musicales classiques standard et peut-être même la partition elle-même) autour d'une problématique qui serait celle de la « variation ». Cette problématique, ou cet axe spécifique pourrait, il nous semble, convenir aussi bien pour la danse que pour la musique. Puis, par niveaux de recherche successifs, à d'autres arts. Nous l'avons effleurée quelquefois dans des textes précédents et dans le présent commentaire. Mais ce projet, simplement indiqué ici, est, entre autres points, l'objet même de cette thèse. Rendez-vous donc (ici-même mais un peu plus loin) pour la suite…

[634] Il manque sans doute une véritable *théorie de la contrefaçon de l'œuvre d'art* dans *Langages de l'Art*, c'est-à-dire non seulement une « théorie de l'œuvre » en général mais de l'œuvre d'*art*. Il pourra sembler curieux (et prétentieux sans doute) d'émettre un tel jugement au sujet de Goodman mais il est difficile de faire l'impasse sur une théorie qui pourrait, de manière indubitable, nous dire quelle différence fondamentale (la plus fondamentale de toutes) existe, sur le plan du « soupçon » de contrefaçon, entre deux séries de tournevis et « deux » « Symphonies Londoniennes » de Haydn. Cette même théorie permettrait aussi, ce que ne permet pas l'approche goodmanienne en l'état, de montrer pourquoi il est possible de présenter une « contrefaçon » d'une composition de Haydn tout aussi bien qu'une copie de la Symphonie Londonienne qui, elle, n'est pas une contrefaçon.

QUE « PEUT » L'ECRITURE MUSICALE ?

Que « peut » l'écriture musicale ? Voici donc la question à laquelle nous essaierons de trouver une réponse tout au long de ce chapitre. Les résonnances kantiennes de cette interrogation nous indiquent ici quel en sera le contenu : il s'agira d'une problématique de *fait* mais aussi de *droit*. En d'autres mots nous chercherons à déterminer jusqu'à quel point (et avec quelle efficacité réelle) les techniques actuelles de notation permettent d'écrire *la* musique, mais aussi quelle est la frontière insurpassable à laquelle se confronte, de droit, toute technique de notation musicale (pour sophistiquée et opérante qu'elle soit) dans sa tentative de noter la musique.

Cette question peut être mise en rapport avec une autre, plus brutale : « Peut-on – réellement - écrire *la* musique ? » La réponse à cette question sonne pourtant comme une évidence : *oui*, a-t-on envie aussitôt de répondre tellement des siècles de pratique de l'écriture de la musique (mais aussi du langage) nous ont donné la certitude qu'il ne peut en être autrement. Toutefois (et s'il est exact de dire que philosopher consiste à « questionner les évidences») nous serons fondés à interroger plus profondément le caractère « évident » de cette réponse un peu hâtive et, peut-être, parviendrons-nous à dissiper une illusion tenace portant sur la nature et les vertus supposées de la notation musicale.

Nous nous intéresserons pour ce faire à ces quelques questions plus épineuses qu'il n'y paraît au premier regard : par exemple, n'aurions-nous pas dû donner un autre titre à notre chapitre ? – ou, est-ce que « *doit-on écrire la musique* ?» n'aurait pas mieux convenu puisque la réponse à la question « peut-on » semble si évidente : oui on le peut… - ou encore, que fait-on exactement quand on écrit de la musique ? -qu'est-ce qui soutient notre croyance quand nous pensons qu'il n'y a aucune solution de continuité entre le geste du compositeur qui écrit une partition et celui, prolongeant le premier, qu'il effectue quand il écrit un texte littéraire? -écrit-on réellement de la musique, d'ailleurs, ou ne faisons-nous que (tenter de) la transcrire ? -n'existerait-il pas une activité musicale plus fondamentale dont l'écriture musicale serait une forme dérivée ? Voilà quelques-unes des questions qui nous retiendrons dans les pages qui

viennent et qui nous permettrons peut-être de répondre de manière satisfaisante à la question qui donne son titre à ce texte : « *Que peut l'écriture de la musique ?* ».

Ecrire « de la » musique ou écrire « la » musique ?

Il y a une (petite ?) nuance sémantique entre les expressions « écrire *de* la musique » et « écrire *la* musique »[635] qu'il est très important de clarifier dès maintenant car elle va guider une bonne partie des considérations qui suivent. Si nous devions répondre par l'affirmative à la question « peut-on écrire de la musique ? » est-ce pour autant que la réponse à la question « peut-on-écrire la musique ? » pourrait recevoir, par lien de cause à effet, une réponse également affirmative ? Comme on va le voir dans les lignes qui suivent, rien ne permet de justifier une telle réponse.

Quelle différence y-a-t-il entre ces deux énoncés ? Commençons d'abord par le fait d'écrire de la musique : si je dis par exemple que « Mozart a écrit des musiques qui figurent parmi les plus belles de toute l'histoire de l'humanité » beaucoup de personnes (probablement) acquiesceront. Si je dis maintenant « Mozart a écrit de la musique », cette fois c'est à coup sûr l'ensemble des personnes interrogées qui répondront par l'affirmative tellement ceci tombe sous le coup de l'évidence. Si nous renouvelons l'expérience avec John Cage (pour prendre un exemple nettement moins fédérateur… !) les résultats seront certainement différents surtout en ce qui concerne le taux d'amateurs de sa musique, mais personne ne dira qu'il n'a pas « écrit de la musique » (ceux qui s'inscriront par la négative n'auront pas vraiment répondu à la question-qui ne comportait aucune notion de gout ou de valeur- mais auront simplement voulu dire que la musique de Cage est tellement mauvaise qu'elle ne mérite pas le nom de « musique », ce qui est différent)

Pour nous résumer, Mozart comme John Cage ont (au moins) ceci en commun d'avoir écrit de la musique, Mozart dans le cadre de la musique classique et la notation traditionnelle qui est la sienne, Cage à travers l'utilisation à la fois de la notation traditionnelle mais aussi de beaucoup d'autres signes et symboles peut-être moins précis mais nécessaires à l'exécution de ses musiques. Ceci apporte un premier élément de réponse à notre question « peut-on écrire de

[635] De la même qu'il y a une différence entre « écrire l'anglais » -en général- et « écrire de l'anglais » -telle phrase ou tel passage en particulier-

la musique ? », puisque que des compositeurs aussi différents que Mozart ou John Cage l'ont fait de manière certaine. Ceci nous avance-t-il pour autant dans la réponse à notre question première: « peut-on écrire *la* musique » ? Il semble bien que non, car que l'on puisse écrire de la musique (sous forme d'écriture standard, de diagrammes, d'écritures extra-européennes ou de tout autre symbole) n'implique pas pour autant que l'on puisse «écrire *la* musique » au sens de transposer par écrit des structures musicales spécifiques incluant une infinité de détails musicaux en l'absence de l'un desquels la structure en question ne serait plus la même . Répondre à cette question par l'affirmative, en effet, revient à pouvoir prouver qu'il est possible de noter non pas simplement la musique qui se « compose par écrit » (celle qui, en gros, correspond à notre musique classique occidentale) mais « la » musique au sens universel de l'article « la », c'est-à-dire nos musiques occidentales classiques certes, mais aussi la musique jazz, le rock et le blues, les musiques extra-européennes, ethniques etc… Peut-on transcrire toutes ces musiques et surtout en produire un relevé essentialisé, à travers un processus de « réduction » de leurs propriétés, qui vaille pour lui-même en lieu et place de la musique jouée ?

De toutes ces performances musicales il semble possible de faire des relevés (plus ou moins efficaces) réalisés dans différents systèmes de notation, mais pas de les écrire au sens où, comme dans le langage ordinaire, le mot écrit renvoie au mot parlé et réciproquement[636]. En utilisant la terminologie de Charles Seeger, nous pourrions ainsi affirmer que si la dimension *prescriptive* de la partition musicale est une donnée difficilement discutable, sa dimension *descriptive* est au contraire l'objet d'un débat contradictoire non en encore tranché[637]. Nelson Goodman avait pensé se sortir de cette problématique en proposant pour la notation musicale un test composé d'un certain nombre de réquisits, de telle manière que cette notation puisse se qualifier en les passant (ou pas, puisque dans le système goodmanien, Mozart se qualifie mais Cage échoue) en tant que « système notationnel ». Notre analyse critique de la notation dans *Langages de l'Art* de Nelson Goodman a pu démontrer que l'écriture musicale ne peut réussir ce test et que, même dans ses sommets classiques et romantiques, elle n'est définitivement pas

[636] Avec les problématiques bien connues qui font que la concordance n'est jamais parfaite dans le langage ordinaire, dans la mesure où la « mer » énoncée oralement peut désigner aussi bien l'eau que la mère biologique, seul le contexte permettant de distinguer ces significations différentes. Goodman a pris en compte ce fait (bien connu par ailleurs) et pour lui le langage parlé n'est qu'un « schéma notationnel » ayant échoué à certains des réquisits permettant de se qualifier en tant que « système notationnel » (qu'est selon lui l'écriture musicale occidentale standard)

[637] Sans doute ne le sera-t-il jamais. Pour les notions de prescriptif et descriptif en musique cf Charles Seeger op cit.

un système notationnel[638]. Nous essaierons de montrer dans les lignes qui suivent (et particulièrement dans la dernière partie) les conséquences théoriques qu'il faut tirer d'un tel résultat.

Un autre point doit être ici approfondi puisque nous en sommes encore au « nettoyage » sémantique des termes de notre question. Force est de constater que l'expression « *musique écrite* » est un oxymore dont l'aspect paradoxal n'attire généralement pas l'attention[639]. La musique est un art du son et du temps, deux paramètres qui se trouvent à l'opposé des propriétés statiques et bidimensionnelles de la partition de musique. En rapport avec le point précédent, on objectera que ceci ne fait guère de différence avec l'écriture du langage parlé qui lui aussi attribue à une donnée auditive (la parole) une formulation symbolique écrite et visuelle (le mot). En effet quand je dis le mot « table » je peux aussi écrire le mot « table »; de même dans le domaine musical, si je pose le doigt sur la note do qui se trouve au milieu du clavier de mon piano (désignée en anglais par la lettre C4) je désigne une note, située à une hauteur particulière (hauteur liée elle-même à une onde caractérisée elle-même par nombre de vibrations par seconde etc…), note qui va s'écrire « do » (en clé de sol) sur l'interligne supplémentaire située sous la portée. De la même manière, quand des parents veulent apprendre le sens des mots à leurs enfants ils leurs montrent l'objet puis leur font répéter le mot qui correspond. Ainsi les enfants comprennent-ils que le mot table est associé avec cette table-là, celle qui est dans la cuisine de leurs parents. Ce n'est que par la suite que nous comprenons (et souvent au moment où nous devenons capables de l'écrire) que le mot table signifie aussi *toutes* les tables, et que « table » est donc aussi un concept. Par association nous avons tendance à penser que le même phénomène se produit en musique, et que ce do écrit est certes bien celui que je viens de jouer sur mon piano, mais qu'il symbolise aussi tous les « do » (de cette hauteur) joués par tous les instruments partout dans notre monde… Ce dernier point mérite qu'on s'y arrête quelque peu. *Car Do médium (ou C4) n'est pas un concept*. Le concept de « table » réunit toutes les occurrences du mot table et tous les objets possédant les propriétés permettant de les identifier comme étant des tables. Mais pour que le concept de « table » fonctionne il faut qu'un invariant émerge qui puisse relier l'ensemble de ces particuliers concrets (toutes les tables du monde,

---

[638] Cf le chapitre « *Notation musicale dans Langage de l'Art* ». A la suite des conclusions de ce chapitre, nous considérerons désormais le caractère non notationnel de l'écriture musicale comme un fait avéré et n'y reviendrons plus.

[639] Taper l'entrée « musique écrite » dans Google débouche sur la « modique » somme d'un million sept cent cinquante mille réponses, toutes ou presque proposant des partitions ou des œuvres « écrites » et probablement aucune (je n'ai pas eu la patience d'aller jusqu'au bout) ne vise l'expression elle-même. Ce qui montre bien que cet oxymore est loin de gêner tout le monde…

existantes ou non) en mettant en avant des propriétés nécessaires (être un objet, avoir des pieds, avoir un plateau etc…). Sur le plan de l'écriture musicale, « C4 » ou Do médian symbolise tous les do médians mais quel est l'invariant autour duquel les particuliers concrets s'articulent? Le seul paramètre qui pourrait jouer ce rôle est la hauteur (puisque le timbre et la durée ne sont pas évoquées et ne peuvent d'ailleurs pas jouer ce rôle) : mais la hauteur du « la » du « diapason », qui bénéficie d'un relatif consensus depuis 1953 (440hz pour le « *la* »), a constamment varié dans les siècles passés. Aujourd'hui encore les musiciens baroques utilisent un diapason qui varie du la 415Hz au 440Hz. Les pianos sont la plupart du temps accordés à 442Hz et d'une manière générale, la tendance est plutôt à la montée du diapason pour satisfaire des questions de brillance (rendant au passage certain grands airs d'opéra de plus en plus difficiles à exécuter). Voici à titre d'exemple le tableau des modifications de diapason connues à travers les siècles (source Wikipédia)

Année	**Hertz**	**Lieu**
1495	506	Orgue de la cathédrale de Halberstadt
1511	377	Schlick organiste à Heidelberg
1543	481	Sainte-Catherine Hambourg
1636	504	Mersenne ton de chapelle
1636	563	Mersenne ton de chambre
1640	458	Orgues des franciscains à Vienne
1648	403	Épinette Mersenne
1688	489	Saint-Jacques Hambourg
1700	404	Paris ton moyen
1750	390	Orgue Dallery de l'abbaye de Valloires
1751	423	Diapason Haendel
1780	422	Diapason Mozart
1810	432	Paris diapason moyen

1819	434	Cagniard de La Tour
1823	428	Opéra comique Paris
1834	440	Scheibler congrès de Stuttgart
1856	449	Opéra de Paris Berlioz
1857	445	San Carlos Naples
1859	435	Diapason français arrêtés ministériels
1859	456	Vienne
1863	440	Tonempfindungen Helmholtz
1879	457	Pianos Steinway USA
1885	435	Conférence de Vienne
1899	440	Covent Garden
1939	440	Diapason international normal
1953	440	Conférence de Londres

Nous pouvons donc affirmer que les notes ne sont pas des concepts, mais des « composantes » qui ne fonctionnent que dans des systèmes musicaux qui les constituent en tant qu'entités musicales (comme avons commencé de la voir dans les textes précédents) : par exemple, un do (C4) peut certes être joué à plusieurs hauteurs de diapason, mais une fois celle-ci connue et validée, le ré qui suit se situera toujours bien exactement à un ton d'écart et le fa à une quarte etc… Le système musical impose la cohérence des notes l'unes par rapport aux autres la note « do » dans sa généralité est l'ensemble de toutes le notes fonctionnant en tant que do (ou que C) dans le système musical occidental. En revanche, dire d'une longue note jouée par un musicien japonais au shakuhachi (sorte de flute au son profond et envoutant, qui se joue avec une très grande économie de notes) qui se trouverait être par hasard à une hauteur de 261Hz (soit un do/C4 européen) *est* un do nous semble beaucoup plus discutable. En effet nous ne sommes plus là dans le cadre du système harmonique occidental qui régit et maintient la cohérence des notes de la gamme entre elles. Nous reviendrons un peu plus loin sur ce point très important mais retenons déjà que les notes ne sont pas des concepts, qu'elles ne sont pas porteuses d'un sens intrinsèque, qu'énoncer la phrase : « la table est noire » n'est pas (du tout)

l'équivalent de chanter « do ré mi » et que l'expression « musique écrite » cache sous son évidence affichée, une nature fort problématique.

Deux autres points doivent aussi, pour finir, être rapidement évoqués. Tout d'abord, nous chercherons à nous situer, tout au long de ce texte le plus près possible de l'acte même d'écrire (qu'il s'agisse de l'écriture du langage naturel comme de l'écriture de la musique). C'est à dire, en d'autre mots, que nous éviterons soigneusement les questions de signification liées elles-mêmes à celles d'interprétation (d'un texte ou d'une musique). Même si cette position est inconfortable (en admettant qu'on puisse réellement la tenir jusqu'au bout et ne pas laisser «entrer par la fenêtre » les problématiques de signification de « second degré »[640]) il nous faudra tenter de la maintenir le plus longtemps possible. Comme nous le verrons il en va de la clarté même de notre démonstration et des éléments de réponse sur lesquels celle-ci débouchera.

Ensuite, nous devons rappeler qu'ici, comme tout au long de ce travail de thèse, nous nous situons dans une esthétique de la production et non de la réception, même si nous sommes d'emblée favorables à l'idée que cette séparation est artificielle et ne convient que pour des besoins liés à la clarté du travail. Il n'en demeure pas moins que nous abordons la musique et sa pratique par ce biais et que c'est une des raisons pour lesquelles nous évoquerons plus souvent dans ce texte des questions « productives » de lecture ou d'interprétation musicales, plutôt que des problématiques liées à la réception de l'« œuvre musicale » (et les questions légitimes qui peuvent à ce moment se poser quant à la signifiance de la musique).

[640] En général la musique n'est jamais « directement » signifiante. Quelques cas isolés constituent toutefois les exceptions qui confirment la règle. En voyage récemment au Sénégal, nous nous sommes ainsi fait expliquer le principe du « tambour de brousse » qui est un véritable instrument, joué par un « musicien » (?) utilisant un code très précis permettant de véhiculer très loin (aussi loin que porte le son en savane, c'est-à-dire une très grande distance) des informations d'urgence nécessaires à la communauté des villageois. L'élément le plus troublant est que lorsque le « percussionniste- télégraphiste » en joue, on peut suivant les cas l'écouter comme un morceau de musique ou comme une séquence sonore dotée d'une signification précise. Mais est-ce dans ce cas de la musique ?...

Ecrire « de la » musique

L'écriture musicale comme sous-domaine de l'écriture littéraire

L'écriture musicale est la plupart du temps perçue comme appartenant « de droit » au genre de l'écriture du langage naturel. C'est probablement là que réside la source de la perception brouillée que nous en avons parfois. L'une des raisons pour lesquelles nous assimilons l'écriture musicale à celle du langage parlé repose en effet sur une fausse analogie que l'on croit apercevoir entre ces deux types d'écriture. L'écriture du langage est une technique visant à représenter les paroles par un système de symboles visibles, elle transforme un phénomène essentiellement auditif en un autre, essentiellement visuel. L'écriture musicale est aussi une tentative d'attribuer un symbole écrit à une réalité sonore ce qui est précisément à la base de la confusion entre les deux systèmes. De plus dans les deux cas, chaque niveau (écrit/parlé ou joué) vit et agit de manière autonome. Il en résulte une sorte d'action de « feed-back » de l'écriture sur le langage oral, illustré dans le domaine qui nous occupe par l'influence de l'écriture musicale sur la composition de la musique elle-même. En composant par écrit, on compose de la « musique écrite », au sens où cette musique peut se glisser aisément dans les formes contraignantes de l'écriture. On reconnaît ainsi très facilement une musique écrite d'une musique improvisée, ou même semi-improvisée. Ceci n'est pas qu'un point de détail, car composer de la musique qui « peut s'écrire »[641] a comme corrélat que cette musique (au sens de la performance musicale cette fois) peut donc être notée (plus ou moins efficacement, mais toujours sur le principe que ce qui est mis au départ peut se retrouver à l'arrivée, ici les structures musicales écrites) Nous analyserons cela plus précisément dans les lignes qui suivent.

[641] Comme nous le verrons dans la suite de ce texte on peut aussi composer de la musique qui ne peut pas s'écrire ou très difficilement.

La dualité oral/écrit en musique

C'est dans le vaste champ sémantique constitué par l'émergence de l'écriture du langage naturel (et après que ce champ ce soit constitué, ce qui n'est pas sans conséquences sur sa genèse et les caractéristiques qui sont les siennes) que la notation musicale a élaboré progressivement son fonctionnement spécifique. Par ce fait, elle possède une forme de légitimité acquise par hérédité pourrait-on dire, qui ne facilite pas son examen approfondi. Depuis quelques décennies, les musicologues (et surtout les ethnomusicologues) conscients de l'exagération qu'il y avait à ne mettre en avant que le medium écrit par rapport à l'oralité, ont cherché à rétablir l'équilibre entre ces deux modes. Mais non sans déboucher, du coup, sur une sorte de bipolarité trop rigide (cette fois au profit de l'oralité qui commence elle aussi, d'être « idéalisée ») nous faisant manquer les possibles éléments communs qui existent entre ces deux modes que tout semble opposer. L'ethnomusicologue Nicola Scaldaferri résume parfaitement cet état de fait dans son article « *Pourquoi écrire les musique non écrites* »[642] :

> *« L'utilisation de cette dichotomie (...) a réduit les différentes situations en les ramenant à deux pôles extrêmes pour lesquels on a fini par théoriser une 'mentalité' propre à chacun et à des parcours cognitifs particuliers : une pensée de l'écriture et de la culture de l'écrit, fondée sur des principes visuels, et une pensée de l'oralité fondée sur des principes auditifs. Dernièrement, ce dualisme rigide, qui a porté à sous-estimer l'importance des images et des traditions iconographiques a été réévalué. ».*

Il semble bien en effet qu'à trop vouloir séparer le monde de l'écriture de celui de l'oralité (en musique du moins) et en essayant, dans un louable souci d'équité, de mettre ces deux modes sur le même plan, on ait fini par masquer un point pourtant essentiel. Toutes ces musiques ont en commun, qu'elles soient écrites, semi-écrites, non-écrites ou totalement improvisées, d'être l'expression de l'activité créatrice de musiciens qui les ont, à un moment ou un autre « pensées », même si la « trace » de cette pensée n'a pas toujours résulté en une partition écrite en langage musical standard[643]. Ce point commun de toute activité musicale est ce que nous appelons « penser en musique », sans laquelle ni l'écriture musicale ni la

[642] P.633 du tome 5 de l'encyclopédie *Musiques* éditée sous la direction de Jean-Jacques Nattiez. Ed Actes Sud
[643] Nous rappelons ici que, suivant l'usage courant, nous appelons notation musicale « standard » la notation occidentale classique.

musique « orale » ou improvisée n'existeraient. Nous reviendrons sur ce point essentiel (pour nous, du moins) à la fin de chapitre et dans les suivants.

Qu'est-ce qu'écrire «la » musique ?

Il nous faut maintenant, afin de mieux répondre plus tard à notre question de départ « *que 'peut' l'écriture de la musique ?* », essayer de répondre préalablement à cette première demande : « *qu'est-ce exactement qu'écrire (de) la musique et en quoi cette activité se différencie-t-elle de l'écriture du langage naturel ?* ».

i)Ecrire la musique, nous dit le dictionnaire, c'est utiliser un système de symboles graphiques qui permet de « fixer les sons » sur un papier. Beaucoup de civilisations ont, depuis longtemps, adopté des systèmes d'écriture de la musique, mais seul le système notationnel occidental a dépassé par sa capacité d'abstraction le rôle d'aide-mémoire ou de medium uniquement descriptif, pour devenir un véritable outil de composition autonome. Ce système notationnel a été à l'origine des immenses progrès effectués en finalement peu de siècles par la musique occidentale qui a produit un ensemble d'œuvres dont on peut difficilement nier, sauf mauvaise foi patente, l'immense importance. Il ne s'agit donc pas ici de remettre en question ces réalités indiscutables mais de se poser la question de la nature de l'écriture musicale. Des siècles de côtoiement de ces techniques de notation ont fini par nous faire admettre sans plus aucun esprit critique que, quand nous écrivons une note sur une partition, nous écrivons « de la musique ». Or les choses ne sont peut-être pas si simples : quand nous écrivons une note nous écrivons simplement … une note, c'est-à-dire un symbole qui représente un évènement sonore mais qui reste en lui-même un évènement purement visuel.

Sur ce point le sens commun se trompe ou plutôt est trompé par un ensemble de fausses évidences. On accrédite en effet facilement l'idée que lorsque un compositeur écrit « *sol sol sol mib* »[644] il produit le même acte, met en œuvre les mêmes processus de signification et le même système symbolique que lorsqu'un romancier écrit « *Longtemps je me suis couché de bonne heure* ». La différence entre ces deux actions a été depuis longtemps repérée par les spécialistes de la question. Ainsi pour Jean Jacques Nattiez, le célèbre musicologue qui a jeté les bases avec Jean Molino de la sémiologie musicale il y a maintenant plusieurs dizaines d'années, le fonctionnement sémiologique de la musique et de la littérature diffère essentiellement sur la

[644] Qui sont les premières notes de la cinquième symphonie de Beethoven.

notion de double articulation. Là où le langage humain est doublement articulé (niveau contenant des unités dotées de signification et niveau des phonèmes) la musique ne fonctionne que sur un seul niveau, celui, pour faire court, des phonèmes. Comme le suggère Nattiez : « *…on peut comparer les notes aux phonèmes des langues (…) mais à la différence du langage humain, c'est au niveau de ces unités scalaires qu'est organisée la syntaxe musicale* »[645].

Mais ceci n'en rend la comparaison avec la musique que plus difficile. Il n'existe, à notre sens, qu'une voie théoriquement rigoureuse pour défendre ce point vue « lettré », c'est celle que mettent en avant beaucoup de musicologues contemporains. Elle consiste à donner à la partition ses lettres de noblesse en affirmant que ce qui est écrit par le compositeur sur les interlignes de la portée n'est pas simplement un éventuel symbole d'une réalité musicale absente mais un objet réel et autosuffisant, qui permet de laisser la place directement à ce que le musicologue Nicolas Meeùs appelle la « sémiose » c'est-à-dire l'échange sémiotique entre le compositeur et celui qui lit la partition (ou celui qui écoute l'œuvre mais en ayant la partition entre les mains). Voici ce que dit Meeùs à ce sujet :

> *« Le compositeur produit la partition, qui est la notation de son image psychique. La sémiose peut se faire dès cet instant, pour peu que le récepteur soit à même de lire la partition et de s'en faire sa propre image psychique, à un degré de similitude avec celle du compositeur qu'il est impossible de déterminer. L'interprète peut intervenir aussi, pour créer un nouvelle trace, l'objet acoustique, à partir de l'image psychique qu'il se fait lui aussi à partir de la partition ; et cette image peut créer celle du récepteur, ou la renforcer si ce dernier avait lu la partition. »*[646]

L'expression d'*image psychique* est ici intéressante car elle permet une véritable liaison entre l'inscription de la phrase musicale sur la partition et l'inscription du mot sur la page blanche du romancier, toutes deux sont des traces de l'image psychique de ces créateurs et la notion d'interprétation (musicale) est ici évacuée ou plutôt « mise entre parenthèses ».

Toutefois l'intérêt et l'usage de cette solution du « tout-écriture » semblent limités, tout d'abord parce qu'elle ne convient qu'à un genre très restreint de musique (la musique classique et une partie de la musique contemporaine, ce qui fait finalement peu à l'échelle de la production

[645] J.J Nattiez : *La signification musicale* dans l'encyclopédie *Musiques*, p.258 Actes Sud éd.
[646] Notes personnelles prise lors d'une intervention de Nicolas Meeùs à la Sorbonne.

musicale planétaire) et d'autre part parce que, même dans ce cadre restreint, elle s'éloigne de manière trop importante des usages qui sont admis dans ce style de musique, particulièrement sur le plan de la réception. En d'autre termes très peu de personnes sont capables (et parmi celles-ci, ont le désir) de communiquer avec une œuvre uniquement par le biais de sa partition et ce même si on peut comprendre et approuver la cohérence d'un tel point de vue. L'écrasante majorité des mélomanes, en revanche, privilégient (et privilégieront probablement toujours) le concert et l'interprétation.

ii) Le second point séparant le domaine musical de l'exercice de l'écriture et de la lecture dans le domaine du langage ordinaire, est que la mise en œuvre de la lecture musicale ne peut s'exercer que dans un milieu « éduqué ». Lire un roman peut se faire sans préparation (ce qui ne veut pas dire que des connaissances extérieures sur ce livre et son contexte ne permettent pas d'accéder à une meilleure lecture, mais elles ne sont pas une condition nécessaire à celle-ci) alors que lire (et interpréter) musicalement une valse de Chopin nécessite autre chose que le fait de savoir simplement lire des notes de musique (ou même jouer d'un instrument). Il ne s'agit pas là de la notion d'« interprétation » d'une œuvre musicale qui se situe, si elle existe,[647] à un autre niveau, mais d'un plan intermédiaire positionné entre la lecture de type solfège parlé (qui est une sorte de degré zéro de la lecture musicale) et la « subjectivité » de l'interprétation. Ce niveau est celui que nous pourrions appeler le « style » de l'oeuvre si ce mot n'était pas déjà trop largement connoté pour risquer ici le contre-sens. Lydia Goehr dans son livre *Imaginary museum of musical works of arts*[648] propose de parler d'« *Idées régulatrices* » (encore un mot connoté !) qui seraient des structures intermédiaires liées à une culture commune, en l'absence desquelles aucune lecture véritablement musicale d'une œuvre n'est possible. Nous préférons pour notre part parler d'un système de *« conventions* » plus ou moins explicite, qui accompagne toute interprétation (au sens qui est celui de la performance musicale). Ainsi, pour assurer la lecture musicale et « compétente » d'une valse de Chopin, un musicien doit (préalablement à toute notion d'interprétation) posséder une connaissance approfondie du style romantique, mais aussi de celui de la valse, de même pour ce qui concerne certains traits en « petites notes » qui doivent obligatoirement être joués d'une façon très particulière afin de respecter le style de

[647] On sait que les musiciens sont partagés entre deux clans aux points de vue irréductibles : les uns (comme Stravinsky, mais aussi comme beaucoup d'autres, inclinent à penser que la « musique ne signifie rien », les autres, qui sont très souvent plutôt des musicologues, essayistes ou philosophes, pensent au contraire que la musique « signifie »).

[648] Lydia Goehr, Imaginary museum of musical works of art, ed Oxford University Press (passim)

Chopin et qui joués autrement n'auraient strictement aucun sens etc…ceci afin que soit activé l'ensemble des propriétés de l'oeuvre[649].

Alors que la lecture d'un roman est immédiate, la « lecture musicale compétente » (qu'elle débouche ou pas sur l'exécution) d'une œuvre demande une connaissance affinée à la fois du contexte de cette œuvre, du style de son auteur et, plus généralement du style ou de l'« école » à laquelle il appartient. Ceci est très bien résumé par Nicola Scaldafferi :

> *« Dans la culture occidentale, le développement du concept d'œuvre musicale écrite s'accompagne d'une confiance croissante en la possibilité illimitée de sa recréation (...) En fait si on ne tient pas compte de la transmission de la pratique qui accompagne le texte et donne la clé de la lecture de la notation, la préservation sur un support papier ne permet pas de retrouver le son.»*[650]

On voit donc pour conclure que, là encore, le mode de fonctionnement de la lecture musicale s'éloigne de la lecture d'un roman qui ne nécessite rien d'autre qu'une connaissance suffisante de la langue dans laquelle il est écrit[651]. La lecture d'une partition, elle, est une forme d'exécution en soi et nécessite, bien plus que la simple connaissance de la disposition des notes sur une portée, un important complément cognitif concernant l'œuvre elle-même et ses conditions d'émergence.

iii) Ce qui vaut pour la lecture musicale vaut aussi, en creux, pour l'écriture. Inscrire des notes sur une partition ne suffit pas au compositeur pour tenter de transmettre sa « pensée

---

[649] Un musicien « martien » possédant le solfège et la pratique d'un instrument mais ignorant jusqu'aux rudiments de ce qu'est la musique romantique, celle de Chopin en particulier, n'exécutera pas une Valse de Chopin mais égrainera toutes les notes de la partition comme le ferait un ordinateur (et sans doute moins bien) en omettant de mettre en valeur certaines propriétés de l'œuvre.

[650] Nicola Scaldafferi op cit p.636 et 637

[651] Pour accéder simplement au sens premier du texte, celui des mots qui le composent. Comme évoqué plus haut notre but est de rester ici le plus près possible du niveau le plus fondamental de la lecture musicale ou littéraire, en évitant soigneusement d'aborder celui de la signification « seconde » (c'est-à-dire qui renvoit à une compréhension globale des « intentions » du texte et à une compréhension plus globale qu'on nomme à juste titre « interprétation »), ce niveau interprétatif existant de manière certaine dans la lecture littéraire et, plus que probablement, dans le cas de la lecture musicale. Nous ne considérons pas, pour autant, être quitte de toutes ces problématiques de signification au bout du présent texte. Nous restons toutefois intimement persuadés que la question de la « signification en musique » n'a pas besoin d'être tranchée préalablement à toute autre tentative d'appréhension de la musique (ou de la « pensée en musique » pour ce qui nous concerne). Peut-être même n'aurait-elle jamais besoin d'être tranchée en définitive, mais nous verrons cela plus tard.

musicale », c'est d'ailleurs la raison pour laquelle au fur et à mesure du développement de cette notation au cours des siècles, les compositeurs ont utilisés de plus en plus de signes annexes voire même d'indications écrites en langage naturel pour mieux préciser leur intentions sur tel ou tel passage de leur œuvre. Ceci montre bien l'insuffisance congénitale de l'écriture musicale à réussir pleinement le but que certains lui assignent : aucun romancier ne serait tenté, en effet, de rajouter des signes, des photos ou autres symboles pour sur-signifier des passages qui sans eux ne pourraient pas être lus correctement. Cette insuffisance ne signifie pas pour autant que l'écriture musicale, et particulièrement la notation musicale occidentale moderne, ne soit pas en soi un merveilleux outil parfaitement adapté à sa véritable mission. Mais la nature même du medium musical (qui n'est pas signifiant en soi, et ne signifie en quelque sorte qu'au deuxième degré par les évocations que les œuvres musicales produisent dans l'esprit des auditeurs[652]) empêche que lui soit transmise l'intégralité des propriétés qui restent réservées pour toujours à l'écriture du langage naturel.

En résumé, le soi-disant « langage musical »[653] doit être doublement complémenté pour commencer à fonctionner de manière satisfaisante : une première fois, en amont, lors de l'écriture du « texte musical » lui-même par le rajout d'éléments étrangers à l'écriture musicale elle-même, et une deuxième fois, en aval cette fois, quand la lecture doit se doubler d'une connaissance extérieure de l'ensemble des « conventions » liées aux style de l'œuvre donnée.

iv) Il nous faut, pour finir, évoquer un autre sens de l'expression « écrire » (de la musique), plus élargi, et qui se rapproche de l'expression « composer de la musique ». Ainsi depuis plusieurs décennies beaucoup de compositeurs (et de critiques) emploient les mots « écrire »

---

[652] Encore une fois, et au risque de se répéter, on peut très bien considérer que la musique signifie (politiquement, socialement, émotionnellement etc…) et parallèlement affirmer, sans pour autant se contredire, qu'elle ne « signifie pas » en un autre sens, car la signification préalablement évoquée se situe à un degré supérieur de l'appréhension d'un texte ou d'une œuvre, et que certains auteurs nomment « complémentation » (Alain Badiou par exemple dans son *Traité d'inesthétique* op cit) par rapport à l'implémentation qui désigne le degré premier de lecture proche de la *lecture compétente* que nous évoquons dans nos propres textes.

[653] Nous écrivons « soi-disant » car il s'avère que la quasi-totalité des recherches approfondies sur le sujet aboutissent toutes à la même conclusion : la musique n'est pas un langage (cf Casati et Dokic, « *La musique est-elle un langage ?* » Cahiers de Philosophie du langage N°3 1998 p 123 à 136). Toutefois la même remarque habituelle vaut ici : ce n'est pas parce que la musique n'est pas un langage au sens premier du terme (comme l'écrivent Casati et Dokic il ne vient à l'idée de personne de siffler pour communiquer ses idées à quelqu'un) qu'elle ne peut pas en être un à un niveau second, qui fonctionnerait plutôt comme une « métaphore du langage » que comme un langage réel. Nous rappelons également ici que la problématique à laquelle nous essayons de répondre dans ce texte n'est pas celle de la musique comme langage mais celle de l'écriture de « la » musique. Ces deux problématiques, quoiqu'ayant une racine commune, doivent ici être distinguées.

ou « écriture » pour désigner des actions qui n'en sont pas directement, mais en découlent. Ainsi Pierre Boulez utilise ce mot-clé pour parler non plus seulement de la composition, mais aussi de phénomènes a priori plus éloignés comme la direction d'orchestre ou les compositions électro-acoustiques. On parle aussi de « l'écriture » du compositeur de musique concrète Pierre Schaeffer, de l'écriture de Miles Davis ou de Paul McCartney. Il ne nous semble toutefois pas usurpé d'employer un tel mot, même si dans ce cas cela revient à donner, en les subsumant, un nom à des activités qui sont déjà désignées de manière claire par ailleurs (composer, jouer, improviser etc…) mais en mettant l'accent sur la mise en œuvre, instantanée ou préalable, d'une « pensée musicale » structurée.

Nous évoquerons également, pour mémoire, un autre genre d'écriture musicale caractéristique des pratiques musicales contemporaines : la notation par le biais de systèmes informatisés (séquenceurs et autres systèmes notationnels). Ces systèmes, reliés aux instruments électroniques et synthétiseurs par le biais des normes et codifications informatiques MIDI et MIDI II, permettent de concevoir de véritables œuvres écrites (en un sens différent de l'écriture musicale traditionnelle, mais dont le caractère scriptural est indéniable)[654].

Ceci nous amène à une dernière réflexion : si l'écriture peut aussi facilement désigner des pratiques aussi diverses c'est que, de manière implicite, elle fait elle-même référence à quelque chose de commun à toutes les actions qu'elle implique. Ce plan commun sous-jacent est, comme nous l'avons évoqué plus haut, ce que nous appelons « penser-en-musique ».

Ecriture musicale et pensée

S'il est possible d'évoquer tout aussi bien le *vocabulaire musical* de Jimi Hendrix, que les *qualités d'écriture* de Paul McCartney ainsi que la finesse des *phrases musicales* de Maurice Ravel ou de Ravi Shankar (et ce, même si les compositeurs cités sont on ne peut plus éloignés les uns des autres) c'est parce ces termes ont tous en commun d'être générés parce que ce que

[654] Il y aurait peut-être lieu de se demander si l'écriture informatisée et la norme MIDI ne formeraient finalement pas la seule forme d'écriture musicale qui soit purement notationnelle (au sens du schéma notationnel de Goodman) : de chaque caractère on peut aller à un type d'inscription et un seul, et, réciproquement, chaque type d'inscription ou chaque marque (par le fait que les sons sont entièrement digitalisés) ne correspondent qu'à un caractère et un seul.

nous nommons « penser-en-musique ». L'écriture musicale est issue de l'activité de « penser-en-musique » : *il n'y a de possibilité d'écrire la musique que parce qu'il existe une possibilité plus fondamentale, et préalable, de penser-en-musique*. Ceci peut paraître être un habillage nouveau d'un phénomène ancien et bien connu, et ce n'est une surprise pour personne d'affirmer qu'on ne peut écrire une phrase littéraire sans la penser. Mais « penser-en-musique » ne repose pas sur la mise en œuvre de chaînes signifiantes comme c'est le cas du langage naturel parlé et écrit (mais ce n'est pas non plus un processus où tout mécanisme cognitif est d'emblée exclu pour ne laisser place qu'à la sensibilité et aux émotions). Entre d'autres mots, et comme nous l'avions déjà abordé dans un chapitre précédent, une idée musicale n'est pas une idée du langage naturel sur laquelle « surviendrait » une forme de musicalité, elle est d'emblée « musicale », et *c'est la structuration de cette pensée très spécifique, structuration qui s'effectue « en musique » dont l'écriture musicale est l'ombre portée* (entre d'autres mots, elle n'est pas l'équivalent visuel en deux dimensions d'une structure sonore prise dans son contexte temporel et spatial)

On nous demandera si nous ne sortons pas cette idée d'un chapeau : qu'est ce qui nous prouve en effet que le fait d'écrire de la musique (au sens strict comme au sens élargi) est toujours, par définition, en lien avec une activité de « penser-en-musique » ? N'existe-t-il pas des formes d'écriture ou de lecture de la musique qui ne mettent pas en œuvre une telle activité spécifique ? Autant de questions qu'il nous faut ici commencer à éclaircir en apportant quelques éléments de réponse qui seront complétés dans les chapitres à venir.

Si je lis une partition en solfiant (c'est-à-dire en énonçant simplement le nom des notes, sans les chanter et surtout sans les entendre intérieurement) je peux dire que j'effectue une lecture musicale sans mettre en jeu l'activité de « penser-en-musique », de même si je recopie une partition en me limitant à en recopier les notes sans entendre ce que j'écris (ce qui mène au passage tout droit à la faute de copie). Nous pouvons certes avancer de telles affirmations, mais leur bien-fondé ne résiste pas à l'analyse et écrire ou lire de cette manière correspond plutôt à des métaphores comme « mon chien lit le journal » ou « un singe vient d'écrire un texte sur ma machine à écrire », mais ne peut en aucun cas être rapporté à l'activité d'écrire ou de lire réellement de la musique. Il n'y a de lecture musicale que « compétente »[655] et une lecture

[655] C'est-à-dire qui met en œuvre une représentation minimale des hauteurs de notes, du rythme et, obligatoirement, une représentation mentale des timbres au moins pour les partitions de musiques composées pour plusieurs instruments.

même silencieuse est toujours une lecture musicale et, dans une certaine mesure, une exécution. C'est ce que confirme Eric Dufour dans son livre « Qu'est-ce que la musique ? »[656] :

> *« Même pour celui qui ne se contente pas d'écouter de la musique, mais qui lit la partition, cette lecture équivaut immédiatement à une exécution (certes inaudible) qui seule fait advenir la musique comme telle. En ce sens, la musique n'existe pas encore dans la partition, pour autant qu'on peut très bien, lorsqu'on ne possède pas un niveau suffisant de solfège, identifier les notes et les durées sans pour autant entendre ce que l'on lit. Lire la musique n'a de sens que pour autant qu'on convertit immédiatement ce qui est écrit en un chant intérieur qui donne un sens à la partition, qui investit cette partition d'un sens véritablement musical. Partant, la musique est d'abord quelque chose qui s'écoute, et cela même pour quelqu'un qui la lit.»*

Il n'y a pas de lecture ou d'écriture musicales qui ne supposent un processus cognitif actif qui les fonde, processus qui est lui lui-même différent de la simple lecture ou écriture d'un texte littéraire. C'est ainsi qu'il est possible de lire silencieusement une partition ou d'écrire une partition de musique dans le silence absolu et sans se servir d'instrument, mais en restant toujours au plus près de la musique elle-même. C'est sous cet angle qu'il faut lire cette intéressante remarque de Nicolas Meeùs[657] :

> *« La notation musicale ne doit en aucun cas être considérée comme une notation de la substance de l'expression (la chaîne sonore) …et doit être comprise au contraire comme un décalque de la forme de l'expression, enregistrant les unités sémiotisées conçues par le compositeur. »*

Cette affirmation peut être prise en deux sens, soit comme une volonté de séparer la chaîne « formelle » de la pensée du compositeur de sa « version » sonore, soit (et nous pensons que c'est la bonne approche) y voir une tentative de caractérisation du mode de « penser-en-musique » à l'œuvre dans la composition classique « écrite » (les deux sens en question n'était

[656] Eric Dufour, *Qu'est-ce que la musique ?*, ed Vrin p 39

[657] Nicolas Meeùs p3 de « *Traduction commentée du chapitre III de Langages de l'Art de Nelson Goodman* » PDF disponible sur Internet - cours Meeùs 1 semestre 2005.

pas exclusifs l'un de l'autre). La question soulevée ici par Meeùs est de savoir s'il faut considérer ou non la partition classique comme une image en deux dimensions d'une musique intérieure dont le compositeur, fonctionnant alors comme un « transcripteur », ferait le relevé plus ou moins efficace ou comme une « trace première » qui n'est le symbole d'aucune réalité sonore extrinsèque mais *une pure inscription de pensée musicale*. Ce qui explique, au passage, que l'on puisse entrer (toujours en suivant le point de vue de Meeùs et dans les conditions d'une lecture « compétente ») de plain-pied non seulement dans la partition mais dans l'œuvre musicale elle-même figurée « en chair et en os » par la partition.

Bien sûr on pourrait arguer du fait que cette écriture en deux dimensions est tout de même l'ombre portée d'une structure musicale qui, elle, est sonore. Un exemple pourra peut-être permettre de nous aider à comprendre ce qu'est cet intriguant mélange de musique et de pensée qui est présent dans toute activité musicale. Quand J.S Bach insère les lettres qui composent son nom, soit en notation allemande si bémol, la, do, si bécarre, dans une de ses œuvres (en l'occurrence la fin de l'Art de la Fugue) ou déroule dans ses fugues des réponses en miroirs que seule une étude attentive- et visuelle- de la partition peut permettre d'apercevoir, il nous semble que nous quittons le niveau sonore pour entrer dans celui de la vision. Et pourtant il n'en est rien car « B.A.C.H » forme une réelle structure sonore qui peut être développée comme n'importe quelle autre[658], et les structures contrapuntiques en miroirs, même si elles ne peuvent apparaître qu'à la vue de la partition, sont tout de même des « objets » éminemment musicaux.

Revenons, pour conclure cette section, à la question soulevée dans ce paragraphe : qu'appelle-t-on exactement « écrire *la* musique ? ». Le détour que nous avons fait par l'élargissement du sens du terme d'écriture musicale à tout ce qui touche à la composition (et à l'activité musicale créative en générale) ainsi que le lien que nous avons posé entre l'écriture de la musique et le fait de « penser-en-musique », nous ont amenés à mieux comprendre la nature de cette écriture (qui dépasse de loin la simple activité artisanale d'inscrire des notes sur une partition) et qui se distingue de manière aussi très nette de l'écriture littéraire. Mais nous n'avons toujours pas répondu à notre question initiale « *Que 'peut' l'écriture musicale ?* ». Voyons maintenant, dans notre deuxième section, comme nous pouvons essayer d'y apporter une réponse.

---

[658] Et reprise musicalement, puisque de nombreux compositeurs ont repris cette cellule dans certaines de leurs œuvres dans un hommage caché (mais « visible » tout de même). Cf Liszt, Schuman et d'autres…Il s'agit donc bien ici de « pensée-en-musique » et non d'un pur exercice intellectuel dénué de fondements musicaux.

Ecrire « la » musique

L'idée que « toute » musique puisse être écrite de façon exhaustive est une idée purement occidentale. Seul, en effet, le système notationnel standard semble proposer (et croire à) une telle possibilité ; partout ailleurs les systèmes de notation sont des aides mémoire plus ou moins élaborés mais toujours, comme nous le verrons à travers quelques exemples non exhaustifs, parfaitement adaptés à leur fonction et à la musique qu'ils servent à noter.

D'autre part, et en écho des considérations introduisant notre première partie, l'écriture musicale est souvent perçue en Occident comme un cas unique dans le système des Beaux-Arts (vaguement talonné par certaines formes d'écriture de la danse, formes balbutiantes qui n'ont suffisamment passé la barrière du grand public pour influer le « sens commun » en la matière). On « écrit la musique » mais « on n'écrit pas la peinture » ni la photographie, ni les autres arts ; et il s'en faut que l'idée d'une telle possibilité puisse être envisagée, même au stade d'hypothèse. C'est pourtant le genre de considérations qui va nous retenir dans les lignes qui suivent.

Quelle prérogative s'est octroyée l'écriture musicale que les autres arts n'ont pu (ou su) mettre en œuvre ? En quoi l'écriture musicale standard est-elle fondamentalement différentes de toutes les autres formes d'écriture de la musique ? Pourrait-on écrire une (la) peinture ? Et, finalement, peut-on réellement écrire la musique ?

Ecrire la musique, écrire la peinture

Pourquoi l'idée d'une possibilité de noter la peinture nous paraît-elle aussi saugrenue alors que celle de noter la musique ne soulève en revanche aucune difficulté ? Cette question n'est pas nouvelle et le problème a été posé de nombreuses fois par des philosophes qui se sont intéressés aux rapports existant entre les différents modes de notation de l'art et des œuvres d'art. Nelson Goodman, dans son œuvre de référence *Langages de l'Art* s'est particulièrement intéressé au

problème et c'est par une rapide analyse critique du texte qu'il consacre à la question de la notation de la peinture que nous allons commencer notre réflexion sur ce point.[659]

Le sujet peut être exprimé sous la forme d'une question simple : « *Peut-il exister un système notationnel pour la peinture, comme il en existe un pour la musique ?* » Face à cette question, à laquelle il serait possible, selon Goodman, de répondre par un « *oui* sans hésitation mais trivial » (p233) nous devons au contraire, toujours selon Goodman, nous interroger sur celle-ci (p234 op cit) : « *L'institution d'un système notationnel pourrait-elle transformer la peinture ou la gravure d'art autographique en art allographique ?* ». Il est donc moins question ici de savoir s'il existe ou non un système notationnel pour la peinture (Goodman ne conteste pas que cette possibilité soit envisageable[660]) mais de savoir si ce système notationnel peut transformer la peinture, art autographique, en art allographique. Il faut donc nécessairement que le système notationnel envisagé puisse non seulement régler la question de l'identité des œuvres contemporaines de l'émergence de cette notation (et leur possible classification) mais aussi pouvoir assurer une classification et une identification rétroactive de toutes les œuvres antérieures.

Une véritable notation repose, nous dit Goodman sur l'association indéfectible d'une autorité et d'un moyen. L'autorité nous est donnée par la « tradition » en cours dans l'art en question (la division préalable en œuvres, et la manière dont ces œuvres peuvent être identifiées[661]), le moyen par la qualité « notationnelle », c'est-à-dire se qualifiant pour l'ensemble des réquisits demandés, de la notation en question. Ainsi est-il affirmé p.237 (op cit) : *« Sont requis à la fois l'autorité et le moyen ; une classification antérieure appropriée fournit l'une, un système notationnel approprié l'autre. Sans le moyen, l'autorité reste formelle, sans l'autorité, le moyen est inefficace. »*

---

[659] Nelson Goodman, *Langages de L'art* op cit p.233 et suivantes

[660] P.235 : cf la subtile contre-argumentation de Goodman face à une éventuelle affirmation selon laquelle la notation d'une peinture serait impossible, une peinture étant beaucoup plus complexe et plus subtile qu'une œuvre musicale. Goodman répond que le problème n'est justement pas de produire une notation qui soit l'équivalent de l'œuvre, mais de pouvoir faire la différence entre les propriétés constitutives de l'œuvre et ses propriétés contingentes. La question de la copie parfaire n'est pas non plus un argument potentiellement valable, car nous dit Goodman « *une copie convenable et la peinture originale se ressemblent l'une l'autre plus étroitement que des exécutions d'une suite de Bach par Piatigorsky et par Casals »* (op cit p 235). On notera qu'en réalité ces contre-arguments son biaisés car la véritable question n'est pas de savoir si l'écriture peut fournir une copie conforme d'une exécution musicale (ce dont elle est clairement incapable) mais si le « texte musical écrit » peut valablement être considéré comme équivalent, voire même comme ontologiquement supérieur, à l'exécution musicale elle-même. Toujours la même question, donc : que fait-on quand on écrit de la musique ?

[661] On trouve ainsi p.236 (Nelson Goodman op cit)cette intéressante remarque : « *Somme toute, ce qui a fait problème pour développer un système notationnel dans un art tel que la musique, c'est la difficulté de parvenir à une définition réelle de la notion d'œuvre musicale.* »

Ceci est la véritable raison pour laquelle, selon Goodman, la mise en œuvre d'une notation picturale est de fait impossible : on ne peut en effet concevoir de notation qui puisse fournir « *pour de telles œuvres, des définitions qui soient à la fois réelles (en accord avec la pratique antérieure) et indépendantes de leur procès de production.* »[662] Voilà donc résumé à grands traits le point de vue goodmanien sur le sujet, point de vue qui débouche sur l'impossibilité de fait que puisse un jour émerger un système notationnel pour un art tel que la peinture (cette considération étant valable, pour les raisons énoncées plus haut, pour tous les autres arts autographiques).

En analysant un peu plus profondément cette série d'affirmations, on peut être tentés (c'est notre cas du moins) d'y déceler une certaine forme de circularité dans le raisonnement. La véritable raison, nous dit Goodman, pour laquelle une notation picturale est impossible est que la tradition propre à cet art, c'est-à-dire la manière dont il a été jusqu'à présent produit, communiqué et reçu, ne permet pas de fournir la base de vérification (Goodman dit le « brevet ») susceptible de valider le bien-fondé de telle ou telle notation et d'identifier correctement une œuvre d'art. Sans cette classification antérieure pertinente, le langage notationnel ne parvient qu'à une définition arbitraire de l'œuvre picturale et la mise en œuvre d'une notation est de fait rendue inopérante. Donc la raison pour laquelle la peinture ne peut pas être justiciable d'une notation, à la différence de la musique, est que la peinture est… la peinture (et la musique, sans aucun doute, la musique !).

Goodman évoque dans un autre passage du texte (que nous étudié en détails dans un précédent chapitre) la « raison » du caractère allographique d'un art[663]. Cette vraie raison pour laquelle un art est allographique, nous dit Goodman, n'est pas qu'il soit justifiable d'une notation (ceci ne constitue au mieux qu'un « indice » de son caractère allographique) mais, avant tout, qu'il soit « *un art dont la pratique antérieure ne se développe que lorsque les oeuvres produites sont habituellement éphémères, ou dépassent les possibilités d'une seule personne.* »[664] Cette pratique est clairement celle de la musique, mais n'est pas celle de la peinture, Cqfd…certes, mais par le biais d'une démonstration qui ne nous apprend rien de plus que nous n'ayons déjà appris dans les chapitres précédents.

---

[662] Goodman op cit p.237

[663] Notre chapitre « *Contrefaçon et Allographie dans Langages de l'Art* » p 23. Le texte de Goodman se trouve p154 et suivantes de « Langages de L'art » op cit.

[664] Goodman p.155 op cit

Le problème qui fait écran ici (une nouvelle fois) est qu'une œuvre est définie comme autographique dans la mesure où précisément aucune de ses propriétés ne peut être écartée comme étant non significative et donc que le processus de « réduction » à la base du système notionnel ne peut se mettre en place dans son cas (c'est la raison pour laquelle la question de la contrefaçon est essentiel pour ce genre d'œuvres, alors qu'elle est sans objet pour les oeuvres allographiques). Pour l'œuvre allographique, en revanche (selon Goodman du moins) nous avons la possibilité d'effectuer cette différenciation entre propriétés essentielles et contingentes de l'œuvre, différenciation qui nous a été dictée (c'est ici que se trouve le point important pour notre problème actuel) par le mode historique de production et de fonctionnement de l'art en question. En d'autres mots, c'est parce que nous avons été capables d'effectuer un tri entre des propriétés essentielles et contingentes dans le « divers » des exécutions musicales, que la musique a pu s'imposer comme un art à part entière.

Mais rien ne dit que ce tri que nous avons effectué pendant des siècles parmi les propriétés de la musique « orale » ne l'a pas été de manière arbitraire, et que d'autres tris n'auraient pas été possibles (voir effectifs dans d'autres civilisations ou genres musicaux). Et que, partant ce n'est pas la musique qui peut être qualifié d'allographique, mais notre propre système de différenciation (dans lequel nous mettons une confiance quasi-aveugle). Ainsi il n'apparaît pas clairement pourquoi (sur le plan du droit et non sur celui du fait)[665] une notation picturale ne pourrait pas exister, qui « allographise » les œuvres picturales dont certaines le sont déjà pratiquement (il suffit de penser à la peinture d'atelier ou à certaines pratiques liées à l'art contemporain). C'est la confiance que nous mettons dans le bien-fondé du tri effectué qui crée le caractère allographique et non une nature de l'art en question ou des œuvres qui s'y rattachent.

C'est justement cette toute confiance dans les possibilités de notre système notationnel standard que nous allons essayer de tester dans les lignes qui suivent. Et c'est peut-être à l'issue de cette nouvelle réflexion que pourra émerger une réponse à la fois à la problématique d'une notation picturale et à la question plus générale posée au début de ce chapitre : « *Que peut l'écriture de la musique ?* »

[665] La question ici est en effet plutôt celui du débat théorique possible sur cette notation (et des effets que nous pourrions en tirer pour la musique) que celle du véritable intérêt effectif d'écrire la peinture, qui, pour ma part, ne semble n'en présenter aucun.

Ecrire toutes les musiques…

Le changement de regard porté sur la mission de la notation musicale occidentale possède un nom et une date : « *L'Epistola de ignotu cantu* » qui est une lettre écrite par Guido D'Arezzo à son ami Michele en 1028 (environ). C'est dans cette lettre que Guido d'Arezzo expose pour la première fois sa nouvelle méthode musicale et pédagogique. L'élève, au lieu d'écouter le professeur chanter la mélodie pour la répéter comme cela se faisait auparavant, va pouvoir « lire » directement la musique sur le parchemin et, en jouant les neumes sur un monocorde, les apprendre. Cette nouvelle technique permet de déduire directement de la lecture d'une partition, les caractéristiques d'un nouveau chant non entendu auparavant (ce qui explique l'intitulé de la lettre). En pensant mettre en œuvre une nouvelle méthode simplifiant l'apprentissage du chant, Guido D'Arezzo va, probablement à son insu, modifier et même « renverser » complètement le rôle dévolu à la notation musicale jusqu'à présent limité à celui d'aide- mémoire pour de chants déjà connus par ailleurs. C'est dans le détail de cette méthode (qui consiste à abstraire les hauteurs de notes en les séparant du contexte de leur présentation) que réside l'aspect révolutionnaire de la démarche. Son application va désormais permettre aux musiciens de produire à leur guise, en les écrivant directement sur partition, des infinités de chants nouveaux, donnant ainsi un allant irrésistible à la création musicale que les siècles suivants ne vont pas démentir[666]. Avant l'Espistola de Ignotu Cantu,[667] le fait d'exécuter une œuvre vocale consistait plus ou moins à remonter d'exécution en exécution aux textes primordiaux, et par suite au Saint Esprit lui-même qui avait inspiré au Pape Grégoire, par le biais d'une colombe, textes et mélodies fondateurs (dont les nouvelles mélodies n'étaient en quelque sortes que des reprises). Ce qui, il faut en convenir, n'était pas forcément synonyme d'une grande créativité artistique. Avec l'Epistola c'est au contraire l'idée (très balbutiante) d'une originalité de la musique qui se fait jour, comme l'écrit Nicola Scaldafferi dans son

[666] En réalité c'est l'introduction du tempérament à la fin du XVIIIème siècle qui va libérer définitivement la composition musicale occidentale, en permettant aux compositeurs de moduler leur musique dans tous les tons, de sophistiquer leurs créations polyphoniques, et surtout d'aborder l'immense domaine de la littérature pour clavier (qui est l'instrument « tempéré » par excellence, d'où le nom de « Clavecin bien tempéré » par exemple donné par Bach à l'une de ses œuvre pour clavier)

[667] Bien évidemment les choses ne sont pas passées du jour au lendemain et c'est plutôt en siècles qu'il faut mesurer le passage entre ces deux conceptions. Il n'en demeure pas moins que c'est à cette lettre en particulier qu'il faut se référer quand on cherche un point de démarrage, au moins symbolique à la manière moderne (créative) d'envisager la musique.

article cité : «*L'écriture était le témoignage de l'existence d'une exécution ; elle peut enfin la précéder et la déterminer*.»[668]

Une autre conséquence de cette « invention » qui nous concerne pour le présent texte, est que la notation musicale va étendre ses pouvoirs au fur et à mesure de la confiance qu'elle inspire aux musiciens quant à la capacité intrinsèque qu'elle aurait à traduire toutes les musiques en son propre système de signes. Ce n'est que depuis les années soixante que les musicologues ont pris conscience (poussés en cela par deux évènements d'importance : l'émergence du rôle de l'enregistrement et la fin de l'ethnocentrisme européen) qu'il n'était ni dans les possibilités ni dans les attributions de la notation occidentale standard d'écrire toutes les musiques du monde… Dans beaucoup de cas les musicologues sont revenus sur des ambitions plus restreintes vis-à-vis de l'écriture et les relevés qui sont faits des musiques extra-européennes le sont en complément d'un enregistrement et à des fins de travail scientifique et non d'exhaustivité représentationnelle.

Le cas de la musique japonaise est intéressant sur ce plan (mais bien d'autres genres musicaux pourraient servir d'exemples à notre démonstration). Bien que les musiciens japonais fassent appel de plus en plus à la notation européenne pour écrire leurs propres œuvres (afin surtout de les rendre plus facilement communicables à des musiciens étrangers à leur culture) l'écriture traditionnelle persiste dans beaucoup de cas. Ainsi en est-il de l'écriture du Shamisen qui est emblématique du rôle tenu par la notation musicale au japon[669]. La bonne utilisation du timbre a une grande importance dans la musique japonaise et fait partie intégrante du système au même titre que les hauteurs dans la musique occidentale, il est donc important que la notation traditionnelle puisse tenir compte de cet état de fait essentiel. Dans le cas du Shamisen, il existe ce que les japonais appellent le Kuti Shamisen qui exerce cet office en permettant à l'instrumentiste de disposer d'informations sur la manière de produire tel ou tel timbre spécifique (en plus du fait de connaître par cœur la mélodie, la hauteur et la durée de ses notes, bien sûr). Le Kuti Shamisen est une « connaissance extérieure » que les musiciens doivent intégrer afin de jouer chaque mélodie dans le style et avec le timbre qui lui est propre. Comme on le voit l'accent est mis ici sur les qualités descriptives de la notation, et peu sur ses qualités prescriptives.

---

[668] Nicola Scaldafferri, op cit p.636

[669] Ces informations proviennent d'un article passionnant et exhaustif de Yoshihiko Tokumaru « *Musique non occidentales et notation* » p.623 dans l'encyclopédie *Musiques* sous la direction de Jean-Jacques Nattiez ed Actes Sud.

En effet la plupart des mélodies et des œuvres musicales s'apprennent au Japon de la même manière qu'elles se transmettaient au moyen-âge chez nous, c'est-à-dire dans un rapport de « Maître à disciple ». Le Maître montre, plusieurs fois si nécessaire, le segment de mélodie ou d'accompagnement qui est à apprendre, jusqu'au moment où l'apprentissage est réussi et où l'on peut passer au segment suivant. En relation avec cette manière de transmettre l'œuvre, Yoshihido Tokumaru fait remarquer que, dans la mesure où la notation a surtout une fonction d'aide-mémoire et ne peut servir à fonder l'authenticité d'une œuvre musicale (au sens, discutable d'ailleurs, que nous donnons à cette authentification en Occident), les japonais ont tendance à lier l'authenticité d'un style ou d'une œuvre à un grand interprète souvent désigné comme « Trésor national vivant »[670]

Ce qui ressort de cet exemple nous ramène à une considération plus générale qui touche toutes les musiques : l'écriture de l'œuvre n'est pas l'œuvre, au sens où elle n'est pas auto-suffisante. On appréhende réellement une musique, de quelque genre qu'elle dépende, quand on arrive à relier un fonds (globalement véhiculé par la partition) avec une *manière* de jouer ce fonds ; le premier se livre dans l'écriture, le second se transmet toujours extérieurement par le biais de l'apprentissage et de la tradition. Cette manière ne doit pas être confondue, comme nous le disions plus haut avec la notion d'interprétation, mais fait partie concrètement des stratégies mises en œuvre pour exécuter une musique. On lit des partitions de jazz et on les joue « en jazz »[671] parce que on a déjà entendu du jazz par ailleurs, on joue une phrase écrite de rock de la même manière et pour les même raisons, seule la notation classique donne l'impression de s'être dégagée de cette culture extérieure nécessaire pour que la sémiose s'opère et donne l'impression d'avoir atteint à l' « objectivité » de l'écriture littéraire. Or il n'en est rien : cette nécessité inévitable de faire appel au contexte et conventions du genre a simplement été rendu invisible par l'immense capacité d'abstraction du système occidental, mais ces éléments ne continuent pas d'être actifs et nécessaires pour autant.

Guido d'Arezzo lui-même le disait déjà à son ami Michele (dans un extrait de l'Epistola moins connu) : « Pour apprendre une nouvelle mélodie, tu disposeras d'une méthode très facile et qui a déjà fait ses preuves*, à condition que quelqu'un sache enseigner non seulement par le moyen de l'écriture, mais plutôt de vive voix par la parole.* » La notation musicale standard n'a en réalité jamais pu se débarrasser tout-à-fait de cette contextualité culturelle, de ces

[670] Tokumaru, op cit p.624

[671] L'écriture du jazz utilise, par convention, la notation musicale standard à laquelle on donne au moment de la lecture une pulsation ternaire (« swing »). Ainsi quatre croches écrites en notation standard se liront plutôt (mais pas tout à fait, c'est là que réside la subtilité) comme deux couples de croches pointées doubles.

« conventions » dont nous parlions plus haut, pourtant si présentes dans les autres genres musicaux, elle les a simplement rendus invisibles en mettant en avant sa supposée capacité d'abstraction. Ceci est une des raisons pour lesquelles la notation musicale occidentale ne peut « écrire la musique », car elle ne peut pas transcrire exhaustivement (au sens de l'écriture du langage ordinaire) la musique qui lui est culturellement liée sans l'aide de ces compléments culturels et conventionnels dont le langage naturel n'a nul besoin, que ce soit au stade de l'écriture comme à celui de la lecture.

L'écriture comme trace de la « pensée-en-musique »

Revenons une dernière fois sur le lien qui se noue entre écriture musicale et « penser-en-musique ». Nous avons dans les lignes précédentes qu'« écrire *la* musique », au sens fort de cette expression et dans le cadre de la musique réelle- celle que l'on écoute et que l'on joue-, semble une tâche impossible pour toutes les notations musicales de notre monde, et même pour la notation musicale standard qui s'en pensait la championne. Non pas qu'elles ne soient pas encore assez précises ou performantes, mais parce qu'il n'est pas dans la nature de la musique de pouvoir être écrite : la musique se joue, s'écoute, mais elle ne s'écrit pas. Pour écrire réellement une musique (au sens où nous écrivons un roman et non pas comme une esquisse ou un compte rendu plus ou moins précis des préconisations nécessaires à sa réalisation) il faudrait pouvoir transcrire l'*ensemble* des propriétés de l'objet musical visé car aucune ne peut être écartée *a priori* comme inessentielle (au même titre que toutes les propriétés d'une peinture). Nous avons à plusieurs reprises dans ce chapitre, et dans les précédents, commencé à comprendre pour quelle raison on ne pouvait transcrire la musique aussi bien qu'on le ferait avec le langage naturel parlé. L'une de ces raisons est que la musique n'est pas un art signifiant, du moins pas au sens où le langage naturel est signifiant.

On peut néanmoins affirmer que l'écriture musicale même si elle ne permet pas « d'écrire la musique », révèle la « pensée en musique » qui s'y exerce en s'inscrivant à la fois comme « traces » de l'acte de composition lui-même (pouvant fonctionner de manière autonome ou comme relevé des images psychiques du compositeur) mais aussi comme prescription pour les interprètes (qu'ils soient comme on l'a vu plus haut des exécutants ou des « lecteurs silencieux » de la partition). En d'autres mots, il apparaît que la musique semble ne pas pouvoir s'écrire (au sens d'écrire un texte du langage naturel, par exemple) mais elle peut

à coup sûr faire l'objet d'une *pensée* (sous la condition que cette pensée s'exerce dans les limites idiomatiques de« penser-en-musique » et non pas dans le cadre, très différent d'une éventuelle « pensée de la musique »)

Nous avons noté également que le fonctionnement de l'écriture musicale (et son corrélat la lecture musicale) s'exerçait plus particulièrement dans la sphère de production de l'œuvre musicale et non dans sa sphère de réception où, contrairement au cas de l'écriture littéraire, elle est parfaitement inutile (puisque écouter de la musique ne repose qu'en de rares cas sur une connaissance approfondie d'une forme de notation quelle qu'elle soit)[672]. Même si nous pouvons convenir avec Nicolas Meeùs qu'une relation immédiate avec la partition est possible, ce n'est pas avec la musique que nous entrons contact mais les images psychiques mises en œuvre par le compositeur. Le système de notation musical dit standard (occidental pour faire court) se sort très bien de cette tâche, mais d'autres s'en accommodent fort bien aussi, souvent en mettant en œuvre des moyens différents et surtout en visant des buts plus variés.

Néanmoins si nous disons, toujours avec Meeùs, que lorsque je lis la partition de la Sonate au Clair de Lune j'entre de plain-pied avec la « chaîne signifiante » qui forme la trace des images psychiques de Beethoven dans cette composition, il s'en faut que nous entrions pour autant « dans sa musique ». Pour ce faire, et quel que soit le degré de sophistication de la partition en question, il sera nécessaire d'en produire une interprétation musicale et sonore (même si nous accordons le fait que cette interprétation pourra être, à la limite, la lecture compétente elle-même) pour pouvoir entrer de plain-pied dans la musique de ce compositeur. Et que dire de la lecture d'une partition comme *Kontakte* de Stockhausen ou *Déserts* de Varèse ? Si l'on pouvait encore discuter sur le fait d'entrer ou non dans la musique de Beethoven en lisant la partition de la Sonate au Clair de Lune, on ne peut indéniablement pas considérer que la lecture de l'une ou l'autre de ces nouvelles partitions puisse nous placer au cœur de la musique de ces compositeurs. Là encore, et plus que jamais, manque la dimension d'exécution de l'œuvre, celle que nous évoquons depuis le début de cette thèse en affirmant qu'il n'y a pas de musique non exécutée.

La musique est sonore : une note de musique écrite, par contre, n'est pas de la musique mais une trace de pensée-en-musique, donc fondamentalement de la pensée ; en tant que signe

[672] On pourrait arguer que l'une des raisons produisant cette différence est qu'une « caste » de musiciens lettrés a pris sur elle la tâche d'interpréter ces œuvres pour un public d'illettrés, et a donc assuré leur lecture préalable. Mais c'est oublier que les musiques lues pour être jouées ne représentent qu'une infime minorité des productions musicales de ce monde…

elle ne vaut que dans un système structuré de pensée et non comme de la musique en soi. En lisant une partition on effectue en quelque sorte une action réflexive de « *penser de la pensée (en-musique)* » mais on ne parvient aucunement à accéder à la musique dans sa matérialité sonore. La croyance selon laquelle les signes employés dans le cadre de la notation musicale sont « de la musique » (plutôt que des « signes musicaux ») est une illusion tenace supportée comme on l'a vu plus haut par un lien imaginaire entre l'écriture musicale et sa lointaine parente, l'écriture du langage naturel. Une fois ce lien défait, l'écriture redevient ce qu'elle est, un formidable outil d'aide à la composition ou à l'analyse musicale, mais en aucun cas un équivalent écrit de la musique.

Cette position est contrecarrée par certains musicologues. Nous avons vu un peu plus haut dans ce chapitre comment l'un d'entre eux, Nicolas Méeùs, désigne la notation musicale comme la notation de la *forme* de l'expression et non de sa *substance* qui reste *sonore*. La notation musicale, comme on l'a vu, *enregistre les unités sémiotisées conçues par le compositeur* mais n'en décrit pas les propriétés sonores liées à sa mise en œuvre (donc à sa *substance* dans les termes de Méeùs).Ceci expliquant, au passage, et selon Méeùs toujours, les difficultés que l'on rencontre dans le cadre de la notation *a posteriori* (la partition *descriptive* de Charles Seeger) : soit l'impossibilité de « *distinguer les limites de la pertinence sémiotique dans la masse des informations non pertinentes fournies par la substance de l'expression* »[673]. On croirait presque lire du Goodman…Ce qui n'a rien de bien étonnant puisque les deux approches sont tout-à-fait similaires sur la forme : Méeùs comme Goodman s'accordent à penser qu'il existe en musique (et pas seulement dans le domaine de la musique écrite sinon, comme on l'a vu, aucune écriture notationnelle n'aurait pu voir le jour) des propriétés pertinentes et d'autres qui ne le sont pas.

Mais cet accord de façade sur la forme cache des positions diamétralement opposées sur le plan du fond. Chez Goodman, comme on l'a vu en détails dans les chapitres que nous lui avons consacrés, la « *sameness of spelling* » permettant l'identification d'une œuvre sans recours à son processus de production, repose sur une analogie (tout-à-fait erronée, comme on a pu le montrer) entre langage naturel et langage musical. Quant à sa définition de l'œuvre musicale elle repose sur la bijectivité qui existerait entre la partition et la classe de ses exécutions exactes. Chez Méeùs, et les tenants de l' « œuvre partition » la position est diamétralement opposée- elle est la seule d'ailleurs qui puisse être tenue en toute rigueur dans

[673] Traduction et commentaire du chapitre III de *Langages de l'Art* de Nelson Goodman par Nicolas Méeùs (article cit) p 5.

le domaine musical : pour ces derniers, il faut se centrer uniquement sur la notation et mettre définitivement hors champ la question de l'exécution-interprétation. C'est le sens de l'affirmation de Méeùs citée *in extenso* plus haut : la notation doit être comprise comme un décalque de la forme de l'expression, non de sa substance. Du coup la problématique qui handicape la position goodmanienne est définitivement évacuée : pas de bijectivité à rechercher ni à valider entre oral et écrit, entre chaine sonore et chaine symbolique. La partition devient un véritable équivalent du *texte littéraire* : écrite et lue (implémentée et complémentée), elle est le centre et le support de toutes les opérations de sémiose qui se nouent entre le compositeur, le musicien, et le lecteur (l'affirmation contraire est selon Méeùs, on le rappelle, une position *d'illettré musical*). Et auquel cas, bien sûr, l'allographie de la musique est totale (mais le langage musical n'est pas pour autant notationnel).

On voit donc maintenant un peu mieux ce que « peut » l'écriture musicale. Tout dépend en fait dans ce domaine des présupposés qui sont les nôtres au moment de mettre en oeuvre la notation en question et la sémiose qu'elle génère. Si l'on s'en tient au seul aspect « prescriptif » de la partition (délimité de plus par l'absence de correspondance bijective entre la partition et son exécution) alors l'écriture musicale « peut tout », ou du moins peut ni plus ni moins que ce que « peut » l'écriture littéraire. Elle en subit les mêmes règles et les mêmes contraintes. Si, au contraire, nous nous éloignons de ce pôle théorique rigoureux (mais très limité dans son domaine d'application) alors la « puissance » de l'écriture musicale se réduit en raison inverse de son éloignement progressif du pôle en question. Ainsi la modélisation goodmanienne de la pratique musicale ne s'accompagne d'aucun pouvoir réel de l'écriture musicale (nous l'avons suffisamment montré dans les chapitres précédents). Encore plus, dès que nous éloignons encore un peu vers des partitions plus « minces », qu'elles soient propres aux domaines de rock ou du jazz ou même de la musique contemporaine, le pouvoir de l'écriture s'étiole (ce qui ne veut pas dire que les œuvres musicales auxquelles elle donne lieu soient inférieures en quelque point que ce soit à celles réalisées à partir de la notation standard)

Pour nous résumer, la musique en tant qu'objet sonore pris dans sa matérialité (sonore également) ne peut faire l'objet d'aucune notation satisfaisante (au sens où l'écriture d'un discours prononcé oralement peut, lui, faire l'objet d'un relevé écrit satisfaisant). En revanche existent différents systèmes de notation, tous plus ou moins bien adaptés aux objets musicaux qu'ils cherchent à prescrire. Quel que soit le degré de sophistication du système en question il repose forcément sur une distinction conventionnelle entre propriétés reçues comme pertinentes et propriétés qui ne se qualifient pas à ce titre. La position du curseur entre ces deux types de

propriétés et la nature du partage qui est effectué est extrêmement variable en fonction des types de notations considérés et, surtout, des genres musicaux visés. Dans le même type de notation (et d'objet musicaux) peuvent exister plusieurs modes de notation, utilisés conjointement ou à tour de rôle. Ainsi la musique contemporaine (pour prendre ici l'exemple sacro-saint de la musique classique savante occidentale) utilise de plus en plus des techniques de notation dîtes de « tablature » en supplément ou en remplacement des techniques d'écriture musicale conventionnelles. On se souvient que la notation de type « tablature » a toujours été la grande alternative à l'écriture conventionnelle sur portée. Toutes deux reposent sur des principes très différents: la tablature indique au musicien les moyens techniques qui permettent de réaliser la structure sonore notée, la notation standard se focalise sur la structure sonore et non sur les moyens techniques d'y parvenir. Les compositeurs contemporains se servent désormais de plus en plus de systèmes de notations indiquant comment parvenir au résultat escompté, en laissant de côté des paramètres réputés essentiels dans les styles musicaux précédents (comme la durée de notes, voire même, dans certains cas, leur hauteur).

Il en est donc de la notation musicale comme de *l'auberge espagnole* : on y retrouve que ce qu'on y a apporté soi-même. Si, par convention (et non par « nature ») il est décidé que les paramètres pertinents seront ceux des hauteurs de notes et de leur durée, alors une notation musicale en rapport avec ces décision théoriques viendra à être créée, si ces paramètres pertinents sont les masses sonores, l'énergie, ou le jeu autour de thèmes musicaux, alors d'autres systèmes de notation viendront eux-aussi à être inventés. La musique contemporaine occidentale fait actuellement sauter le carcan d'une vision statique et arriérée de la notation musicale : elle utilise et autorise de nombreux systèmes notationnels en parallèle, dont la notation standard sur portée n'est plus qu'une composante parmi d'autres. Beaucoup de commentateurs feraient bien de prendre connaissance de ce mouvement inexorable, riche et profond. De même les philosophes qui se penchent sur le sujet en ayant comme seul horizon une conception dix-huitièmiste de la notation musicale devraient rapidement intégrer ces nouvelles pratiques sous peine de se retrouver comme le seraient des physiciens qui ignoreraient l'invention de la relativité généralisée ou celle de la mécanique quantique.

Cette absence d'information sur l'évolution des données contemporaines en la matière est la raison principale pour laquelle on trouve quasiment à chaque détour du moindre article sur la musique[674], une référence au caractère allographique de cet art et à la possibilité évidente

[674] Au moins ceux, très nombreux, produits par des philosophes peu au fait de la pratique et des usages du monde de la musique.

que celui-ci puisse faire l'objet d'une notation, comme si ces affirmations allaient de soi. Pourtant si nous devions choisir entre les qualificatifs d'*allographique* ou d'*autographique* au sujet de la musique[675], c'est plutôt d'art autographique à instances multiples dont nous parlerions (avec une « tendance à l'allographie » dans certains cas très stricts qui ne concernent, comme on l'a vu plus haut, que les pièces musicales classiques écrites en notation standard et, surtout, lues des lecteurs « compétents »[676]).

Comme on l'aura maintenant compris, la position que nous défendons est la suivante : *il n'y aucune possibilité en musique, pas plus qu'en peinture, de définir a priori des propriétés musicales qui seraient pertinentes et d'autres qui ne le seraient pas*. Ceci ne veut toutefois pas dire que toutes les propriétés musicales sont équivalentes, certaines sont plus que d'autres nécessaires à la réitération des oeuvres, d'autres ne sont pas nécessaires à cette fonction (si ce n'était pas le cas, toute réitération d'une œuvre musicale serait impossible puisque à chaque nouvelle itération il faudrait reproduire l'œuvre dans le moindre de ses détails sans omettre aucun). Mais, comme on l'a vu également, cette décision est *conventionnelle*, elle ne repose aucunement sur une qualité intrinsèque des propriétés en question : elle est liée à la natures des œuvres visées (et concoure dialectiquement en modeler la composition) et à la manière dont celles-ci sont réitérées. Il est donc possible, par convention, de réitérer une œuvre musicale en ne se servant que d'un nombre restreint de propriétés (ensemble de propriétés qui peut être différent en qualité et en quantité suivant qu'on réitère une œuvre de jazz, une chanson, une œuvre classique occidentale ou un raga indien). Cette convention ne nous dit rien de plus sur la nature de l'œuvre musicale en tant que telle ; elle ne nous dit rien sur ce que l'œuvre est en tant qu'objet de notre monde, sur son identité : elle n'est donc d'aucun secours particulier sur un plan ontologique.

Ce qui appartient par contre en propre à une œuvre musicale et à toutes les œuvres musicales dans leur ensemble (et qui en fait, comme le verrons le lien fondamental tous genres musicaux confondus) c'est de se construire sur ensemble de *décisions musicales* qui sont la conséquence de l'activité de pensée du musicien : ce que nous appelons l'action de « penser-en-musique ». Nous verrons avec précision dans un prochain chapitre (situé dans la troisième section de cette thèse) cette notion de « *Décision musicale* » qui est, dans notre approche de la

[675] Ce que nous ne faisons pas d'ailleurs, en considérant que notre but n'est justement de nous servir des catégories goodmaniennes à ce sujet. Toute d'abord parce que cette distinction ne sert en définitive pas à grand-chose et ensuite parce que l'utiliser revient à valider l'ensemble du système en question (c'est la grande subtilité de la position goodmanienne en l'espèce)

[676] Autant dire que ce cas de figure ne représente pas grand-chose à l'aune de la musique en général (musique dîtes classique interprétée comprise)

création musicale, le point de rencontre entre la pensée et les structures sonores qui forment la musique. La décision musicale étant appréhendée comme « performative » (décider en musique, c'est faire), toute décision musicale *est déjà de la musique* tout en constituant (et c'est là toute la difficulté) le point où s'exerce la pensée du musicien qui, faut-il le rappeler, *n'est pas encore* (du moins pas tout-à-fait) de la musique…Mais ces dernières considérations nous amènent trop en avant dans notre développement et ne constituent qu'une référence ponctuelle au contenu de la section III de cette thèse, section dans laquelle l'identité de la « pensée-en-musique » comme « *composition de forces* » sera mise progressivement en lumière.

Pour revenir à la conclusion du présent chapitre, voici donc les réponses à nos questions de départ :

« *La musique est-elle un art qui peut s'écrire ou se noter ?* » La réponse est *NON.*

« *Existe-t-il néanmoins des systèmes de notation satisfaisants qui permettent d'écrire de la musique ?* » La réponse est *OUI.*

La raison pour laquelle il faut répondre *non* à la première question et *oui* à la deuxième est désormais simple à exposer.

Au même titre que la peinture et pour les mêmes raisons (arts produisant des œuvres « analogiques » et « denses ») la notation de la musique, prise du point de point de vue de sa réalisation et de sa matérialité sonore et spatio-temporelle, est impossible.

Il n'en reste pas moins que, de la même manière que des systèmes de notation de la peinture pourraient exister qui en permettraient la réitération (si celle-ci venait à devenir nécessaire), des systèmes de notations variés de la musique existent. Ceux-ci visent non plus à assurer la réitération des œuvres (désormais parfaitement assurée par l'enregistrement sonore), mais à construire des systèmes prescriptifs qui permettent de transmettre la « pensée en musique » des compositeurs à d'autres musiciens en vue de la réalisation d'œuvres musicales.

C'est sur ces réponses succinctes à notre questionnement initial que nous clôturerons le présent chapitre, dernier d'une longue série qui nous aura permis d'assurer notre approche de la musique et de prendre position de manière définitive et argumentée sur une partie importante des questionnements que cet art soulève. Nous allons maintenant pouvoir aborder la section III

de cette thèse et, forts des résultats obtenus dans les deux premières sections, élaborer notre propre approche de la composition et de la « penser-en-musique » qui la sous-tend. Mais avant cela, faisons une place au divertissement, avec comme à la fin de chacune des sections de cette thèse, un nouvel « *impromptu musical* ».

IMPROMPTU MUSICAL N°2

« MOZART, COMPOSITEUR DU MISERERE D'ALLEGRI »

Le point de départ

Gérard Genette : *« Mais revenons à Mozart : de nouveau, entre ce qu'il avait entendu à la Sixtine et ce qu'il traça sur une partition, s'interpose nécessairement une opération de réduction, car il ne pouvait (et ne se souciait certainement pas de) noter* ***tout*** *ce qu'il avait entendu, mais seulement les 'propriétés constitutives' de l'œuvre, en négligeant celles de cette exécution.* »[677]

La problématique

La prouesse réalisée par Mozart enfant quand il retranscrivit de mémoire le « Miserere » d'Allegri (une œuvre chorale à neuf voix d'une durée conséquente, et qu'il venait d'entendre pour la première fois) est souvent mise en avant pour illustrer ce qu'il faut bien appeler, après Goodman, le caractère « *allographique* » de la musique. Nous chercherons à montrer dans ce chapitre que la prouesse musicale de Mozart visée plus haut, une fois réinterprétée en prenant en compte tous les détails de sa mise en oeuvre[678], est loin d'exemplifier de manière imparable le caractère allographique de la musique et que, finalement, elle soulève plus de questions qu'elle n'offre de réponses…

Les faits

Le 13 décembre 1769 Léopold et Wolfgang Mozart quittent Salzbourg pour un voyage touristique et professionnel de quinze mois à travers l'Italie. Léopold, qui cherche à donner la meilleure éducation musicale à son prodige de fils, souhaite le faire étudier avec le Père Martini

---

[677] Gérard Genette, *L'œuvre de l'Art*, ed du Seuil p.117

[678] Pour la conception de ce texte, je me suis aidé (entre autres sources) d'un article précieux de Ben Byram-Wigfield (qui est un musicologue réputé spécialiste de la musique chorale ancienne) : *« Miserere Mei Deus, Gregorio Allegri, a quest for the Holy Grail ?* » 1996 Ben Byram-Wigfield /disponible en PDF sur internet. Il s'agit de l'article séminal dont sont tirées pratiquement toutes les informations (plus ou moins tronquées) que l'on trouve ici et là sur le sujet.

de Bologne, l'un des professeurs les plus réputés de l'époque. Arrivant à Rome le 11 Avril 1770, juste à temps pour les fêtes de Pâques, ils visitent comme tous les autres touristes la Cathédrale Saint Pierre puis assistent au célèbre « Miserere » donné à la chapelle Sixtine. Cette œuvre pour chœurs était jouée uniquement à la Chapelle Sixtine et seulement le mercredi et vendredi de la Semaine Sainte. Comme toutes les œuvres jouées dans ce lieu mythique, celle-ci avait lieu *a capella*[679]. Elle était écrite pour deux chœurs, l'un à quatre voix, l'autre à cinq. Le premier chœur chantait une version simple du thème original, tandis que le second réalisait une version « ornée », les deux chœurs se répondant successivement après l'intervention d'une partie répétitive chantée en solo et quasiment sur la même note[680], ce qui au dire de beaucoup d'auditeurs de l'époque produisait un remarquable effet musical. Le pape lui-même, conscient de l'attraction extraordinaire que cette œuvre exerçait sur ses fidèles, avait décidé d'en enfermer la partition sous bonne garde à l'ombre des murs du Vatican. Toute copie ou transcription de cette musique était interdite, sous peine d'excommunication, ainsi que toute divulgation en dehors de l'enceinte de la Chapelle Sixtine.

Un deuxième point intéressant[681] concernant cette œuvre est que la manière dont elle était exécutée concourait pour beaucoup à l'effet qu'elle produisait sur les auditeurs. D'une part elle était jouée à la fin de l'Office des Ténèbres à la lumière de vingt-sept chandeliers qui s'éteignaient un à un jusqu'à l'obscurité presque totale (durant le Miserere, seul Jésus sur sa Croix était légèrement éclairé). D'autre part, cette œuvre était interprétée avec beaucoup d'improvisations et d'ornements que les musiciens baroques italiens appelaient des « *abbellimenti* ». Ces ornements improvisés, souvent chantés extrêmement haut par des castrats particulièrement talentueux, entraient pour beaucoup dans l'effet que produisait l'œuvre sur les auditeurs. Une anecdote bien connue illustre ce fait : l'empereur Léopold 1er, qui avait usé de son influence sur le Pape Urbain VIII afin que celui-ci lui fasse parvenir une copie privée de l'œuvre, fit jouer l'œuvre d'après cette copie de la partition originale devant un parterre de nobles de Vienne. A la grande surprise de l'assistance, et au grand désappointement de

[679] Les œuvres qui étaient jouées à la Chapelle Sixtine étaient obligatoirement exécutées sans accompagnement instrumental, d'où l'expression « *a capella* ».

[680] On peut être surpris d'ailleurs par la construction extrêmement répétitive du Miserere, autant dans les notes qu'il utilise que dans la forme qui le structure. Cette relative simplicité était à la fois un aide-mémoire (surtout pour ceux qui connaissaient par cœur, comme c'était le cas de la majorité des fidèles - Mozart compris, les paroles du psaume 50 que le Miserere « met en musique ») mais aussi une difficulté supplémentaire pour se souvenir d'un enchainement de séquences presque identiques (mais pas tout à fait…) sur une durée de neuf minutes.

[681] Et que tous les auditeurs de l'époque relèvent dans leurs récits (y compris Mendelssohn dans les lettres qu'il enverra de Rome lors de son séjour) cf : « *Letters of Felix Mendelssohn Bartholdy from Italy and Switzerland » particulièrement la lettre « Music from the Holy Week* » p12. Ed Archives.org/Bookreaders

l'Empereur lui-même, l'œuvre n'eut pas du tout le même succès qu'à la Chapelle Sixtine. La partition telle qu'elle était jouée ne produisait pas du tout le même effet ! Léopold 1er demanda à ce que le Pape limoge le copiste qui semblait avoir mal fait son travail, ce que fit aussitôt ce dernier en permettant toutefois au pauvre musicien de défendre sa cause auprès de l'Empereur furieux. Ce qu'il fit (semble-t-il avec succès puisqu'il fut réengagé) en expliquant que la beauté de cette œuvre tenait moins aux notes inscrites dans sa partition qu'aux rajouts improvisés que les castrats du Chœur Papal exécutaient de façon extrêmement saisissante au-dessus des lignes mélodiques, assez classiques, de l'œuvre de base.

C'est là que nous revenons à Mozart. Après avoir assisté à la première exécution de cette œuvre (celle du mercredi car, comme nous le rappelions plus haut, le Miserere n'était joué que deux fois par an pour les fêtes de Pâques) celui-ci retourne dans l'auberge dans laquelle il logeait avec son père et recopie de mémoire l'intégralité de l'œuvre. Puis il revient une nouvelle fois à la Chapelle Sixtine (le Vendredi Saint cette fois) en ayant pris soin de cacher son manuscrit sous son manteau pour entendre cette pièce à nouveau et faire un certain nombre de « corrections mineures » sur sa partition qu'il considérera dès lors comme achevée. Dans une lettre qu'il écrit le 14 Avril 1770 (quelques jours après les représentations) son père Léopold atteste les faits. Il écrit à son épouse restée à Vienne : « *Tu as déjà peut-être entendu parler du célèbre Miserere de Rome tellement estimé que les musiciens de la chapelle ont l'interdiction sous peine de d'excommunication de sortir la moindre partie de ce morceau, de le copier ou de le communiquer à quiconque ? Eh bien, nous l'avons déjà. Wolfgang l'a écrit de tête et nous l'aurions envoyé à Salzbourg avec cette lettre si nous ne devions être présents pour son exécution ; mais la manière dont on l'exécute fait plus que la composition elle-même, nous l'apporterons nous-mêmes à la maison. Comme c'est un des secrets de Rome, nous ne voulons pas le confier à des mains étrangères…* »[682]

Après un court séjour à Naples, les Mozart partent pour Bologne afin de rencontrer le Padre Martini qui doit donner des leçons de musique à Wolfgang (ce qui était le but initial de leur voyage). C'est ici qu'intervient un autre personnage, important lui aussi dans cette histoire : le docteur Charles Burney, un éminent musicologue anglais venu en Italie dans le but d'éditer un livre sur l'état de la musique religieuse jouée à Rome lors de la semaine Sainte[683]. Il semble fort probable que Burney ait rencontré Mozart lors de son séjour chez le Padre Martini. Ce dernier était l'une des seules personnes possédant une copie « autorisée » du Miserere (il existait

[682] Cité dans *Le cerveau de Mozart* de Bernard Lechevalier, ed Odile Jacob 2003.
[683] Ce livre sera édité à Londres en 1771 sous le nom : «La musica che si cante annualmente nelle Funzioni della Settimana Santa nella Cappella Pontificale »

en réalité trois copies autorisées avant 1770, l'une était détenue par le Padre Martini lui-même, la deuxième par l'empereur autrichien Léopold 1er comme nous l'avons vu quelques lignes plus haut, et la troisième par l'empereur du Portugal). En dehors de ces copies autorisées, il existait un grand nombre de copies non autorisées (de nos jours, nous parlerions de « copies pirates ») mais toutes partageaient la même caractéristique surprenante: elles ne comportaient aucun relevé des « abellimenti » pourtant considérés par tous comme essentiels à l'exécution parfaite de l'œuvre. Trois copies de la même œuvre donc (légèrement différentes probablement) auxquelles se rajoutait maintenant une quatrième, celle de Mozart lui-même (qui n'était pas, il est important d'emblée de le rappeler, une copie mais bien une transcription à partir d'une - ou plutôt deux- exécutions de l'œuvre). Beaucoup de commentateurs convergent d'ailleurs sur le fait que la transcription que Mozart a écrite lors de son séjour à Rome *tenait compte* des passages improvisés et des « abbellimenti » ce qui n'était pas le cas des trois autres copies autorisées citées plus haut. Celle du Padre Martini, par exemple, ne contenait que ce que Goodman appellerait les « propriétés constitutives » de l'œuvre (de même que celle qui était entre les mains du roi Léopold), « propriétés constitutives » qui s'avéraient de l'avis général bien insuffisantes pour assurer le rendu optimal de l'œuvre sur le plan de son exécution.

Il semble (mais il s'agit de conjectures) que Charles Burney ait eu entre les mains les deux partitions (celle de Mozart et du Padre Martini)[684] et qu'il put les comparer lors de sa visite au Padre Martini. Burney fit d'ailleurs éditer, à son retour à Londres en 1771, un recueil de partitions, et c'est dans ce recueil que fut imprimé pour la première fois le Miserere d'Allegri, brisant par là-même l'interdiction papale[685]. Toutefois il faut noter que la partition que fit éditer Burney ne contenait pas les improvisations et appogiatures que Mozart avait, lui par contre, notées (et que donc Burney aurait pu tout aussi bien inclure dans son édition). Il est bien possible, comme le pensent certains commentateurs, que Charles Burney ait édité une sorte de compromis entre la version de Mozart et celle du Père Martini mais en prenant soin de ne pas recopier tous les « abbellimenti » que Mozart avait lui-même relevés (il faudra attendre l'édition réalisée par le prêtre Pietro Alfieri en 1840 pour que l'on puisse enfin disposer de la version « complète » contenant les « abbellimenti »). Nous reviendrons dans notre partie « interprétation » sur les raisons qui pourraient avoir motivé les uns et les autres dans leur volonté de ne pas publier une version complète de l'œuvre mais seulement une version « non ornée ».

[684] Plus celle, pour rentrer dans le détail, du Maître de Chapelle Santarelli qui lui avait été donnée par ce dernier. Ce qui lui permettait de comparer trois « versions » différentes (de l'aveu même de Burney) de l'œuvre.
[685] Cf note 6

Un dernier point doit être évoqué avant de passer à la partie « interprétation » de ce matériau : ce que nous appelons communément le « Miserere d'Allegri » est en fait une œuvre constituée du mélange de deux œuvres construites sur le même canevas : celle composée par Allegri en 1638 bien sûr, mais aussi celle de Tomaso Bai, un chef de chœur du Vatican postérieur à Allegri lui-même, et ce n'est que progressivement que les deux partitions ont été rapprochées pour donner l'œuvre qui est probablement celle que Mozart a entendue et copiée ce mercredi d'avril 1770[686]. Forts de ces informations nous pouvons maintenant nous poser la question suivante : qu'est-ce que Mozart a réellement transcrit en ce soir d'avril 1770, une fois revenu chez lui ?

Deux interprétations des faits …

Par rapport à cet événement (Mozart retranscrivant de mémoire le Miserere) il y a (au moins) deux interprétations possibles : l'une, conventionnelle, qui consiste à s'en tenir aux grandes lignes sans entrer dans les détails, l'autre qui, au contraire, met en avant les détails de l'événement, c'est-à-dire à la fois les détails de la performance et ceux liés au « relevé » de l'œuvre elle-même.

i)Première interprétation

Dans la première approche, l'approche globale, il semble à première vue que l'exploit mozartien illustre bien le caractère allographique de la musique. Il montre qu'il est possible de partir d'un évènement musical dont la partition n'est pas disponible, d'en (ré)écrire celle-ci puis d'exécuter cette musique sur la base de la nouvelle partition. Ceci prouve que la musique repose sur un système notationnel permettant de séparer les propriétés constitutives de celles qui sont contingentes (ce système permettant la réitération de l'œuvre et le maintien de son identité dans le temps) et qu'il existe, comme l'écrit Goodman, une réelle concordance

[686] Pour plus de précisions, il faut ajouter que l'œuvre « originale » d'Allegri s'inscrit elle-même dans un canevas beaucoup plus ancien lui fournissant une sorte de « forme » déjà prête à être utilisée. Ce format avait déjà été utilisé par Festa, Palestrina, Anerio et d'autres, ce qui explique en quoi le Miserere d'Allegri n'est déjà pas « en soi »une œuvre originale au sens que nous donnerions à ce terme aujourd'hui mais plutôt un exercice de style particulièrement brillant sur un canevas imposé. Le premier « Miserere » connu à ce jour est celui de Constanzo Festa en 1514, conçu déjà comme un « falsobordone » pour deux chœurs de cinq et quatre voix, c'est-à-dire exactement la même formule utilisée par Allegri un siècle après. Ce dernier point ajouté à la question soulevée plus haut des « abellimenti » nous oblige à nous interroger, comme nous allons le voir plus loin, sur l'identité réelle de l'œuvre intitulée « Miserere d'Allegri » (cf aussi Byram-Wigfield op cité p8)

entre ces deux niveaux que sont la partition d'une part et la musique exécutée de l'autre. La tradition va dans ce sens puisqu'il est d'usage de dire que la partition que Mozart a écrite est celle qui a été éditée à Londres l'année suivante par Charles Burney, et qui est donc devenue le « Miserere d'Allegri » tel qu'on le chante depuis cette époque.

Voici donc, résumée à grands traits, la « version officielle » de cet évènement telle qu'elle se présente dans la plupart des textes d'accompagnement des enregistrements du Miserere. C'est aussi cette version bien huilée qui est à l'origine de la plupart des positions des philosophes de l'art sur le sujet (toutes obédiences confondues) qui s'en servent comme support pour argumenter sur ce qu'ils pensent être la « véritable » nature de la musique.

Cette position philosophique, ou en tout cas le rapport qu'elle institue avec le Miserere lui–même et la performance de Mozart, ne résiste toutefois pas à une analyse plus méticuleuse. Tout d'abord, la notion même d'œuvre pose particulièrement problème ici car l'identité du Miserere en tant qu'œuvre est elle-même sujette à caution. La plupart des commentateurs, comme nous l'avons vu plus haut, convergent sur le fait que ce qu'a entendu Mozart en 1770 est déjà une version considérablement modifiée de l'œuvre de base (ou pourrait presque dire de la proposition de base, tellement les choses sont floues dans ce domaine) soit un mixe de deux œuvres très similaires que sont la « partition » d'Allegri et celle de Tomaso Bai.

Deuxièmement il est désormais quasi certain que la partition qui a été éditée par Burney à Londres et qui est censée constituer « la » véritable partition du Miserere, n'est pas celle que Mozart a transcrite mais un mixe de plusieurs copies que Burney a consulté lors de son passage en Italie. Il y a donc bien une transcription de Mozart mais elle ne correspond pas terme à terme à cette première partition imprimée qui faisait référence de l'époque (en particulier à cause d'une particularité que nous évoquerons dans notre quatrième point).

Troisièmement il faut se rappeler que Mozart a certes écrit (ou réécrit…) la partition du Miserere mais on n'a jamais pu comparer sa transcription avec la partition « originale » à laquelle aucune personne extérieure au Chœur Papal n'a jamais eu accès (et qui est probablement perdue comme l'est d'ailleurs celle de Mozart elle-même)[687]. Il n'a donc jamais été possible de vérifier, pour parler en termes goodmaniens, la transitivité ou la « concordance » absolue des deux niveaux et on ne sait toujours pas si la transcription qu'a fait Mozart du

[687] Il est fort probable (Byram-Wigfield op cit) que les chanteurs du Chœur Papal connaissaient l'œuvre par cœur et que, du coup la nécessité d'utiliser la partition n'avait plus forcément de sens pour eux…Le fait que le chœur du *Tenebrae* (où intervenait l'exécution du Miserere) était exécuté dans une pénombre quasi complète milite en faveur de ce point de vue. Ceci n'explique pas toutefois pourquoi cette partition originale a été perdue. Existe-t-il réellement une « partition originale » du Miserere, et pas seulement un ensemble de « copies » qui ont modifié l'œuvre progressivement ? (la première « partition » retrouvée est datée de 1661, alors que l'œuvre est censée avoir été créée en 1638)

Miserere peut être considérée comme une « copie vraie » de l'œuvre. Sauf à considérer que la partition mozartienne fonctionne comme un « original » du Miserere, ce qui débouche sur un certain nombre de considérations philosophiques contradictoires, auxquelles il est bien difficile de se soustraire (et que nous évoquerons dans la suite de notre texte), il apparaît donc difficilement soutenable de poser que la performance mozartienne fonde le caractère allographique de la musique.

Pour finir, un quatrième et dernier point introduit un grain sable supplémentaire dans la belle ordonnance du « point de vue allographique » : il est de nos jours quasiment avéré que la partition relevée par Mozart prenait en compte les ornements (« abellimenti ») (ce point est évoqué par Byram-Wigfied et par beaucoup d'autres commentateurs[688]) c'est-à-dire que Mozart, contrairement à ce qu'écrit Genette dans l'extrait cité en exergue, s'était « *soucié de tout noter* » et non pas de relever simplement les « *propriétés constitutives* » de l'œuvre (qui, dans le cas du Miserere sont finalement assez banales). Nous verrons dans les lignes suivantes dans quelle mesure ce point décisif modifie considérablement la perception qu'on peut avoir de ce qu'exemplifie réellement la prouesse mozartienne.

ii) Deuxième interprétation

Une deuxième interprétation peut donc être envisagée à partir de ce qui semble n'être qu'un détail peu significatif dans le déroulement des évènements évoqués plus haut. Lorsque Mozart retourne pour la seconde fois à la Chapelle Sixtine les commentateurs s'accordent à dire qu'il y revient pour « vérifier quelques détails ». Il y a, selon nous, deux manières d'interpréter ce louable souci de vérification. On peut d'un côté penser qu'il est venu vérifier *ce qui n'était justement pas* du détail, c'est-à-dire ce qui avait persisté entre les deux exécutions (en laissant de côté les improvisations et ornements etc…) Cette vision corrobore la vision « allographique » qu'expose Genette dans l'extrait cité en exergue de cet article : Mozart ne s'est soucié de ne transcrire que les «propriétés constitutives » de l'œuvre. On notera en effet qu'il fallait –au moins- une deuxième écoute pour lui fournir une certitude sur ce point et lui permettre d'écrire une partition clairement allographique au sens goodmanien (le fait que Mozart ait effectué deux visites à la chapelle a peu été relevé alors qu'il nous semble être au contraire d'une grande importance pour notre débat). Mais en un autre sens, peut-être plus profond, on peut penser que

[688] On notera toutefois, pour faire bonne mesure, que la partition de Mozart ayant été (définitivement ?) perdue les considérations la concernant sont des conjectures fortement étayées, mais des conjectures tout de même…

Mozart est venu vérifier si ce qu'il avait pris pour du détail lors de sa première écoute (celle qui lui avait servi de base pour se première transcription) ne formait finalement pas un ensemble de propriétés essentielles à l'œuvre, et qu'il aurait pris pour « contingentes » -en somme vérifier s'il devait ou non transcrire les « *abellimenti* » (ce qu'il fit, d'ailleurs, prouvant le bien-fondé de cette interprétation).

Que représentaient donc ces « *abellimenti* » pour qu'un musicien du niveau de Mozart leur ait accordés, à rebours de la légende, une telle importance ? Et pourquoi Mozart a-t-il voulu noter des évènements qui ne sont que transitoires par nature ? Il est important pour la suite de notre démonstration d'avoir à l'esprit que ces « *abellimenti* » ou « *ornementations* » étaient liés à un « savoir » (oral plutôt qu'écrit) qui était transmis lors des répétitions quotidiennes du Chœur, par les anciens membres du Chœur Papal aux jeunes recrues, et ceci depuis des temps très reculés. Ainsi les « abellimenti » qui sont l'objet de notre texte (à savoir ceux qui étaient « improvisés » sur le Miserere) provenaient d'une technique beaucoup plus ancienne prenant sa source à l'aube de la Renaissance. C'était cette technique vocale non écrite qui était l'objet d'une mise au secret méticuleuse de la part du pouvoir religieux et non, comme on l'a cru (et le croit encore[689]) la « partition » du Miserere que, finalement, beaucoup de personnes avaient en mains déjà à l'époque compte tenu des nombreuses versions non autorisées qui circulaient alors. La raison d'une telle volonté de secret est évidente : seul le Chœur Papal maîtrisait parfaitement ces techniques très complexes d'ornementation (la transmission orale de ces techniques se terminera dans le courant du dix-neuvième siècle au moment même où les castrats viendront à être remplacés par des chœurs d'enfants). Cette virtuosité, qui déplaçait et transcendait littéralement les foules de fidèles, illustrait du coup à point nommé la grandeur et le mystère de la papauté et on comprend pourquoi le Pape lui-même faisait tant pour qu'elle continuât à être tenue secrète.

Pour terminer sur ces « *abellimenti* » il faut remarquer que, contrairement à ce que l'on peut quelque fois penser un peu rapidement, ces parties improvisées, tout en étant inscrites dans un processus de « variation » constant, n'en constituaient pas moins un « savoir » objectif et transmissible. Et que, partant, il ne faut donc pas les considérer (au moins dans l'exemple qui nous concerne) comme une partie « contingente » qui viendrait s'adjoindre au « cœur dur » de l'œuvre constitué lui des fameuses « propriétés constitutives » inscrites dans la partition, mais comme une partie de l'œuvre en soi. Il existe ainsi une très grande stabilité entre les ornements

[689] Notre position sur ce point ne constitue pas une « conjecture » très aventureuse, elle est soutenue par presque tous les commentateurs sérieux qui ont travaillé sur le sujet. Il semble par contre étonnant de voir comment la version « officielle » continue à se transmettre, elle, de manière de manière aussi imperturbable…

relevés par Alfieri et Mendelssohn à quelques années d'écart, ce qui prouve que ces « improvisations » étaient plutôt des petites structures musicales prêtes à l'emploi que les choristes utilisaient à leur guise, sans doute donc loin de ce que nous entendons quelquefois de nos jours sous le vocable « musiques improvisées » (mais jetant, au passage, un intéressant éclairage sur le mode de fonctionnement de ces dernières). On notera pour finir que les œuvres composées à l'époque par des musiciens comme Allegri, mais aussi comme Palestrina et d'autres, incluaient d'emblée le principe même des « abbellimenti » et étaient conçues avec l'idée de mettre en valeur les qualités d'improvisateurs des choristes du Chœur Papal. Si l'on regarde par exemple la plus ancienne partition connue du Miserere d'Allegri (qui n'est justement pas de la main d'Allegri lui-même, puisque datée de 1661 soit neuf ans après sa mort) on ne peut qu'être surpris par l'extrême sobriété de l'écriture musicale, voir par la simple indication de certains mots (comme le mot *Miserere* en introduction de l'œuvre justement qui est simplement écrit sans hauteur de notes). Cela nous aidera probablement à comprendre dans les lignes qui suivent, en quoi cette œuvre fascinante, à défaut de prouver le caractère soit disant allographique de la musique, nous entraîne au contraire vers des d'autres rives où l'autographie n'est sans doute plus très loin…

Mais ceci ne nous permet toujours pas de comprendre pourquoi un musicien du talent de Mozart s'est à l'époque donné la peine de noter des évènements qui, par nature, ne peuvent se répéter exactement de la même manière, dans une démarche qui heurte notre conception de la musique « écrite » ? Quelle a été sa motivation, ou celle d'Alfieri et de ses successeurs dans leur volonté de *tout* noter (ou presque, contrairement à l'avis de Genette sur la question[690]) ? Sûrement pas l'idée que ces improvisations pouvaient être rejouées telles quelles et donc de les « geler » comme le sont désormais les *cadences* de la plupart des concerti classiques (bien qu'il soit de mise de chanter aujourd'hui la version d'Alfieri à la note près) : leur projet était probablement de rendre compte le plus précisément possible de la façon dont ces castrats enrichissaient la partition de base. Ceci dans l'idée de communiquer aux chanteurs qui n'appartenaient pas au Chœur Papal (et n'avaient donc pas été formé par la tradition orale de ces techniques) la manière d'exécuter ces figures vocales. Mais il reste indéniable que le point commun qui relie tous ces transcripteurs scrupuleux est justement la certitude selon laquelle la magie du Miserere résidait moins dans sa structure de base que dans la manière dont ces notes simples étaient elles-mêmes « embellies ». C'est cette « *manière* » que note Mozart (fait que rapporte indubitablement son père dans sa lettre de 1770 en écrivant que « *la manière dont on*

[690] Cf citation en exergue de ce texte.

l'exécute fait plus que la composition elle-même ») et c'est aussi cette *manière* que Burney *ne reprend pas* dans son édition londonienne, édition qui deviendra la partition de référence du Miserere pendant un siècle. Charles Burney, en se tenant strictement à ce qu'il croyait être les « propriétés essentielles » de l'œuvre, devenait sans le savoir le premier « éditeur goodmanien » tandis que Mozart restait ce qu'il avait toujours été, un musicien d'exception.

On peut toutefois se demander pourquoi Burney, alors qu'il avait l'occasion d'éditer une partition du Miserere contenant les « abellimenti » (en reprenant « simplement » le relevé de Mozart) s'est finalement « contenté » d'une édition basique ? Byram-Wigfield, dans l'opus cité, nous apporte une réponse intéressante quoique peut-être un peu « davincicodesque » : Burney n'a pas édité les « abellimenti » car il savait que c'était précisément sur ces pratiques improvisées[691] (qui ne devaient pas être copiées ni transmises) que portait réellement l'interdiction papale, et non sur les structures « basiques » de l'œuvre. Mozart lui non plus, toujours selon Byram-Wigfield, ne souhaitait pas que ces abellimenti fussent rendus publics (c'est le sens qu'il faut donner, dans ce contexte, à la phrase de Leopold Mozart : « *Comme c'est un des secrets de Rome, nous ne voulons pas le confier à des mains étrangères…* ») ceci afin de s'éviter lui aussi les foudres papales. Si tout cela est vrai il faut que donc que nous retirions notre accusation de « goodmanisme » vis-à-vis de Burney, lui qui n'était probablement qu'un homme bien avisé et soucieux de ses intérêts immédiats…

On notera donc que la légende d'un Mozart établissant de manière définitive la partition d'une musique qui en était dénuée, de telle manière que cette « copie » devienne « la partition du Miserere » que tout le monde chante de nos jours est une fable, liée au manque de précision coupable de la plupart des commentateurs qui se sont surtout « commentés » les uns les autres. Ce qui est d'autant plus intéressant ici est que cette « fable » ait pu aussi souvent servir d'exemple mettant en avant des propriétés de la notation musicale qu'elle n'a en réalité pas. On peut soutenir, en retour, que cet exploit met plus en lumière une sorte de fonctionnement autographique du Miserere que son caractère indéniablement allographique.

Si nous récapitulons les faits, il existait en effet plusieurs partitions (mais dont aucune ne servait directement à exécuter l'œuvre, puisque cette dernière était tenue secrète et, semble-t-il depuis perdue) d'une œuvre musicale qui n'était donnée qu'en un seul endroit (la chapelle Sixtine) et à deux reprises annuelles (mercredi et vendredi saint). On notera que ces derniers points ne sont pas banals quand on évoque les propriétés habituellement attribuées à la musique

[691] Pourquoi des techniques d'improvisation spécifiques ne devaient pas tomber entre toutes les mains ? Voici une autre question qui nous amènerait sans doute trop loin (probablement à réécrire le « Nom de la Rose » !!!...)

et aux performances musicales dans le cadre de la musique classique dont l'ubiquité des performances est l'un des éléments constitutifs. D'autre part, de l'avis même de Léopold Mozart comme de celui de tous les mélomanes de l'époque, l'intérêt ultime du Miserere résidait surtout dans la façon dont il était joué, de même que dans l'environnement lumineux et le contexte dans lequel il était exécuté. Tout cet ensemble de détails et de circonstances spécifiques qui entourent l'exécution du Miserere ne nous conduit-t-il pas finalement plus près de la peinture que de la musique (du moins dans l'approche « classique » que la plupart d'entre nous en avons) et du coup le Miserere ne nous donne-t-il pas l'occasion d'envisager une sorte de lien plus profond qui relierait tous les arts, au-delà de toutes les différences de surface et qui nous amènerait à les considérer tous sans exception comme des autographiques ou en voie de le devenir?[692]

Voilà donc, du coup, un étrange et malencontreux choix que celui du Miserere (et de sa « transcription » par Mozart) pour exemplifier le caractère allographique de la musique. Alors que, de toute évidence, cette œuvre en grande partie existe à travers son exécution elle-même, comme on pourrait le dire d'une improvisation de jazz, du légendaire « *Kind of Blue* » de Miles Davis par exemple. Peut-être pourrait-on même oser affirmer qu'il y a quelque chose d'une performance de jazz dans cette exécution du *Miserere* à laquelle assista Mozart un fameux mercredi d'avril 1770. De « *Kind of Blue* » comme du *Miserere* d'Allegri, on peut en effet dire qu'il existe de nombreuses partitions faites à postériori de ces œuvres (à partir des exécutions elles-mêmes) de même qu'il existait une « partition » originale (probablement perdue comme dans le cas d'Allegri) écrite par Miles Davis lui-même qui indiquait et prescrivait, non pas l'intégralité des notes à jouer (bien sûr !), mais les grilles d'accords et surtout la « manière » dont il fallait jouer ces musiques. Et qu'existe (de manière certaine) un relevé sur partition, au bruissement de lèvres près, de l'enregistrement réalisé par Miles Davis le soir du 2 mars ou du 22 avril 1958[693].

Est-ce que finalement la différence est si insurmontable entre, d'un côté, le paradigme même de l'improvisation jazz qu'est *Kind of Blue* et de l'autre le *Miserere* qui exemplifie fréquemment les vertus de la musique classique, de sa notation et de son caractère parfaitement allographique ? Partant, est-ce que Mozart n'aurait pas été le premier transcripteur de musique improvisée (devançant de quelques siècles les japonais méticuleux qui relèvent à la pédale près

[692] Cette piste est à peine esquissée ici. On y reconnaîtra sans peine la thèse de Goodman sur l'allographisation progressive des arts, appréhendée d'un point de vue strictement opposé. Nous avons déjà discuté, et contredit, cette thèse désormais fameuse dans le chapitre intitulé « *Contrefaçon et Allographie dans Langages de l'Art* ».
[693] Ces deux dates correspondent aux deux séances d'enregistrement qui sont à l'origine de ce disque mythique.

les musiques de Keith Jarrett ou de Bill Evans) ? Mais, surtout, n'est-il pas le véritable « compositeur » de ce Miserere, au sens goodmanien du terme, dans la mesure où l'œuvre est pour la première fois relevée dans son intégralité et forme un texte qui correspond terme à terme à ce qui a été joué (les fameux « détails près » que Mozart est revenu entendre le vendredi) alors que les partitions qui circulaient à l'époque n'était assurément pas des « *classes de correspondance de l'œuvre* » au sens goodmanien (au grand dam de l'empereur Léopold I qui déclencha de ce fait le scandale que nous avons évoqué plus haut).

Devant tant de confusion, il est sans doute grand temps de nous reposer une dernière fois cette question fascinante entre toutes : qu'a donc écrit Mozart, en ce mercredi soir de la semaine Sainte d'avril 1770 alors qu'il revenait de la chapelle Sixtine, et du coup quel est le statut ontologique de ce relevé ?

Mozart a relevé une musique dont la partition originale n'était pas disponible (mais dont circulaient, contrairement à la doxa sur le sujet, quelques copies autorisées et beaucoup de copies illégales et de valeur variable). Dans cette musique, comme on l'a vu à de multiples reprises, c'était la « manière » dont elle était interprétée et ornementée qui était la chose importante, au moins autant que les notes de « base » elles-mêmes. Il est tentant, comme le fait Genette (reprenant en réalité la *doxa* en cours sur le sujet) d'affirmer que Mozart a effectué une réduction de ce qu'il a entendu pour n'en garder que les traits essentiels, qui formeraient « l'œuvre Miserere » telle que composée par Allegri. Mais (et l'on voit à nouveau combien l'exemple du Miserere est ici malencontreux) les choses se ne passent pas aussi facilement et la séparation entre propriétés constitutives et contingentes, à la base de toute vision allographique de l'art, ne se met pas en place, du moins pas de la manière attendue. L'exécution prend le pas (nettement) sur les notes écrites au point qu'il faut en noter aussi le détail (ce que fait d'ailleurs Mozart). Et finalement ce qu'il écrit le vendredi soir (c'est-à-dire après une première écoute de l'œuvre complète, celle du mercredi) est une sorte de compromis entre un relevé « descriptif » et une partition « prescriptive », comportant les « abbellimenti » mais suffisamment « essentialisée » pour ne pas *tout* comporter (une note fausse par exemple ou un petit retard dans une reprise de chœur). C'est dans cet entre-deux que réside toute l'ambigüité de cette « performance » mozartienne et qui nous amène, suivant que l'on penche vers l'un ou l'autre de ces deux termes, vers des considérations diamétralement opposées.

Deux options sont en effet envisageables, qui correspondent aux approches, irréductibles l'une à l'autre, que nous avions évoquées dans notre texte consacré à la notation chez Goodman : la partition comme « œuvre », ou comme « ensemble de prescriptions ».

i) Mozart a écrit une partition, le « Miserere d'Allegri ». Sa partition a été éditée telle qu'elle était et est devenue la partition du Miserere d'Allegri que nous connaissons de nos jours, et donc l'œuvre elle-même. Ainsi, de proche en proche et compte tenu des circonstances très particulières liées à l'exécution de l'œuvre (dont la papauté organisait la rareté et dans des conditions d'exécution très spécifiques etc…) et son identité (mixe de deux œuvres), Mozart est devenu le compositeur de cette œuvre, en un sens goodmanien, puisqu'il est l'auteur de la seule partition qui puisse servir de référence solide à l'identification de l'œuvre et permettre de faire fonctionner le système de concordance, cher au philosophe de Harvard. *Mozart est donc bien (et pour toujours) le compositeur du Miserere d'Allegri* car en établissant la partition définitive de l'œuvre, il l'a fondé dans son identité d'œuvre musicale.

ii) Mozart a transcrit une performance musicale, certes en mettant en avant les éléments récurrents distinguables entre les différentes exécutions (réduites à deux, dans son cas) mais aussi en transcrivant de la manière la plus adaptée possible les « abbellimenti » qui sont par nature non répétitibles mais qui participent à une « *manière* » dont Mozart a su (probablement, puisque cette partition est perdue) capter les nuances et les détails. *Mozart n'est donc pas le compositeur du Miserere d'Allegri mais d'une certaine façon, Allegri non plus*[694]. Ou peut-être le serait-il de la même manière que Miles Davis est celui de Kind of Blue?

C'est sur l'évocation de ces deux options possibles, mais irréconciliables, que nous laisserons « résonner » ce texte sur le Miserere (et la partition mozartienne qui lui est associée), après un parcours qui nous aura conduits d'une « bien-pensante» vision de la musique prise dans son caractère allographique vers une inattendue (et quasi-autographique) perception de l'œuvre musicale.

Post-scriptum :

« Les choristes pontificaux, désireux que ceux que la Mélodie avait unis dans la vie ne soient pas séparés dans la mort, ont souhaité que cette tombe soit leur sépulture »

(Phrase inscrite sur la tombe des choristes du Chœur Papal enterrés en la Chiesa Nova de Rome).

[694] En tout cas pas de celui entendu par Mozart en avril 1770, comme nous l'avons vu plus haut

SECTION III

« COMPOSER »

LA DECISION MUSICALE

Nous avons à de nombreuses reprises, évoqué la notion de *décision musicale* dans les chapitres précédents, en en renvoyant à chaque fois à plus tard l'étude et l'approfondissement. Nous voici donc au moment où il nous faut enfin nous résoudre à donner des explications sur cette notion. L'expression « s'y résoudre », qui a probablement surpris notre lecteur, est ici la seule qui puisse convenir tellement la tâche qui consiste à expliciter ce que nous nommons « décision musicale » est ardue. Nous tâcherons, dans un premier temps, d'en pointer le fonctionnement dans le cadre de la musique improvisée (en espérant que cette approche nous ouvrira le chemin vers une conception plus générale de cette notion, valable autant pour la

en musique », se développe et fonctionne sur un plan « horizontal » et non « vertical ». En d'autre mots, avec la pensée en musique nous avons à faire à un modèle spécifique de pensée qui ne fonctionne pas du haut vers le bas (de l'Idée ou du Concept vers sa réalisation, sa mise en son ou sa « réalisation ») ou même du bas vers le haut (du matériau vers la forme, dirons-nous, pour faire court) mais par variations successives et « proliférantes » sur un seul plan. Mais même si nous acceptons momentanément cette hypothèse un peu vague (ce que notre clément lecteur nous accordera pour l'instant, nous en sommes sûrs…) reste à savoir comment s'organise ce soi-disant fonctionnement horizontal. Quel est le dispositif qui s'applique dans ce cadre et qui permettrait de se passer de toute référence extérieure à l'entité musicale elle-même ?

La décision

Une première approche de la *décision musicale* dans le cadre de la musique improvisée serait la suivante : face à un état ponctuel de l'œuvre musicale en cours de réalisation, état qui correspond à une situation comportant plusieurs issues possibles, une et une seule de ces issues sera choisie par l'improvisateur, permettant du même coup la continuation du processus. Le musicien, à travers cette décision, *assume ou non* une certaine connexion entre des sons, des figures rythmiques, mélodiques ou harmoniques qu'il met en en œuvre ou face auxquels il se trouve confronté. Cette action qui consiste à assumer une situation, un certain état de la musique

en train de se faire, qui plonge ses racines à la fois dans ce qui a déjà été joué comme dans ce qui va l'être, est ce que nous appelons prendre une *décision musicale*.

On notera cependant (et cette remarque a pour but de sensibiliser dès le début de ce chapitre notre lecteur au fait que la décision musicale n'a rien à voir avec l'expression d'un plan établi, ou d'une intention préalable qu'elle viendrait mettre en action) que la rencontre avec le *hasard* ou avec des « *accidents* » peut être appréhendée, elle aussi, comme une manifestation de la « décision musicale ». En liaison avec la question du hasard, il est ainsi important d'affirmer que la « *décision* » est paradoxalement, liée à l'aspect « *indécidable* » d'une musique en train de se faire (et l'improvisation est l'exemplification même d'une musique en train de se faire). Si nous considérons une improvisation comme une série composée d'un nombre fini d'événements sonores mis bout à bout, le coup à venir (n+1) de la série encore inachevée ne pourra être mécaniquement déduit par la stricte application d'une règle (fut-elle extrêmement sophistiquée… !) Comme il n'existe aucun moyen infaillible de savoir si la décision musicale que prend le musicien à l'instant *t* est une *« bonne » ou « mauvaise »* décision, ce dernier doit faire le *« pari »* que la décision qu'il prend et dans laquelle il engage la suite du déroulement de l'improvisation est la « bonne », au sens où elle va permettre au processus de continuer et ne pas déboucher sur une situation de blocage.

Mais tous les évènements musicaux ne sont pas le fruit de *décisions musicales*, et ne sont donc pas des paris posés face à une situation dont l'issue est indécidable: certains évènements s'enchaînent dans une sorte de logique interne propre au style de la musique considérée ainsi qu'à un certains nombres d'autres paramètres proprement musicaux (tonalité, modulation, grille harmonique sous-jacente, rythmique etc…) Il y aura donc à distinguer ce que nous appelons des *évènements neutres* et d'autres que nous nommerons des évènements « *décisionnels* » (ou issus d'une décision musicale). Comme nous le verrons, les *évènements décisionnels* ne recouvrent pas forcément les points forts de l'œuvre musicale considérée, tels qu'ils peuvent apparaître postérieurement à la lumière de l'analyse musicale (analyse qui se place toujours, faut-il le rappeler, une fois la musique jouée et non au cœur même de la musique en train de se faire).

Essayons maintenant d'approfondir les points que nous venons rapidement esquisser.

« Assumer la musique à venir » : la tâche spécifique du musicien

Dans le cadre de l'improvisation musicale, ce qui est important pour un musicien c'est ce *qu'il va jouer* tout autant que ce qu'il *vient de jouer*. Cette remarque, qui semble frappée au

coin du bon sens, exprime en réalité le cœur du fonctionnement de l'improvisation musicale. C'est dans ce cadre que se définit de la manière la plus fondamentale l'activité intrinsèque du musicien en général, et de l'improvisateur en particulier : le fait d'assumer chacun des points successifs, passés et surtout à venir, d'une série finie d'évènements musicaux qui forme une improvisation musicale, voire une interprétation ou une « œuvre » musicales. *Assumer* veut dire accepter ce nouvel évènement même quand il s'introduit dans la musique de manière hasardeuse (l'exemple du concert de Miles Davis que nous donnerons un peu plus loin, permettra de mieux appréhender ce point) ou même quand il s'avèrera être une « mauvaise[695] » décision avec laquelle il faudra ensuite néanmoins « composer », au double sens que nous avons déjà évoqué dans les chapitres précédents, de « *faire tenir ensemble* » et de « *faire avec* ».

La prise en charge de la musique à venir (sur les bases de celle qui précède) représente toujours l'activité essentielle des musiciens, celle qui les définit en propre. Cette activité a ceci de spécifique que, à rigoureusement parler, ils sont les *seuls à pouvoir l'exercer*. Un compositeur *compose* : même s'il peut lui arriver de prendre des positions politiques, d'écrire des livres ou de collectionner des papillons, son activité de musicien se restreint (et c'est déjà beaucoup) à assumer les choix musicaux qui sont les siens, au niveau instantané de l'improvisation musicale ou dans l'attitude « réfléchie » de la composition écrite.

Décision et indécidable

Revenons maintenant un peu plus précisément sur l'indécidabilité. L'univers dans lequel se construit une improvisation musicale n'est pas un domaine où les évènements s'enchaînent de façon rigoureusement déductible mais ce n'est pas non plus, comme on l'affirme quelquefois, une sorte de terrain vierge où tout serait possible. Déjà parce que, à proprement parler, aucun terrain de départ n'est réellement vierge : au contraire cette « première page blanche » est toujours déjà remplie de clichés dont le premier travail du compositeur consiste à se débarrasser. D'une certaine manière c'est en cela que consiste la première de toutes les décisions musicales : évacuer les clichés qui encombrent le silence initial, prélude à toute improvisation.

Ensuite, décider musicalement c'est prendre une option sur quelque chose qui, fondamentalement, ne peut être déduit d'aucun calcul, d'aucune logique, ou d'aucun savoir

[695] Nous sommes conscients que l'emploi aussi abrupt de « bon » ou « mauvais » dans ce concept peut provoquer de naturelles interrogations chez le lecteur. Nous verrons dans les lignes suivantes ce que peuvent bien être ces « bonnes » ou ces « mauvaise » décisions et avec quelle relativité il faut évoquer de telles propriétés.

préalable (même si ce savoir et ce calcul sont des aides précieux à la prise de décision). Car si, dans une série de sons, l'événement suivant pouvait être mécaniquement déduit de l'ensemble des précédents, il n'y aurait pas de « décision » à proprement parler, mais une simple déduction liée à la stricte application d'une règle[696]. La notion de « décision » est donc intimement liée à celle de proposition « indécidable ». Sans la décision, une situation musicale donnée ne se verrait offrir comme suite que celle liée à l'application stricte de règles (celles de l'harmonie et contrepoint dans la musique classique par exemple, mais aussi les règles apprises dans les écoles de jazz). Et en l'absence de telles règles, mais toujours sans la notion de « pari » et de décision musicale, il n'y aurait à proprement parler aucune suite possible à donner à n'importe quelle situation musicale existante, ce que contredit le fait évident que, néanmoins, des improvisations musicales existent dans notre monde et qu'il y a toujours, musicalement, quelque chose de nouveau sous le soleil.

Ceci nous amène donc à se demander *comment* la décision musicale parvient à trancher dans l'indécidable : non seulement elle impose la présence du « fait » musical là où ne semblaient exister que des potentialités non encore réalisées, mais elle produit une nouvelle connexion, encore inédite dans l'immense corpus musical préexistant. Essayons maintenant de fournir une première approche d'une description possible de ce phénomène.

La décision musicale comme « pari »

La décision musicale, en abattant une sorte de couperet qui élimine toutes les suites possibles à la situation musicale présente moins une, celle qui est conservée[697], amène le musicien à assumer un « point de vue » sur l'action qu'il vient de mener. Celui-ci ne prend une décision musicale que parce qu'il pense qu'il s'agit d'une bonne décision (le cas contraire semble, sauf cas particulier, assez rare… !). Et le « bon » auquel se réfèrent les musiciens ne se consiste pas en une valeur absolue dont seule l'analyse musicale pourrait valider le bien-fondé (si toutefois elle le peut…) a posteriori. Une « bonne » décision est, pour le musicien qui la prend, un nouvel évènement musical qui lui semble aller dans le sens d'une intensification de la musique en train de se faire.

[696] On trouve ce genre de déductibilité dans la musique sérielle, où une fois connu le déroulement des onze premiers demi-tons, on peut mécaniquement déduire le douzième.

[697] En réalité l'infinité de ces possibles n'est pas si infinie que cela, car comme nous l'avons vu plus haut, l'évolution de la musique obéit à une logique interne propre qui limite l'extension possible de chaque développement.

Mais ceci ne veut pas dire, bien sûr, que cette idée est « bonne » absolument. Aussi, dans la mesure où aucune critère ne peut de manière absolue valider la justesse du choix effectué et donc son caractère « bon » ou « mauvais », il semble adapté de parler ici de « pari »… L'improvisateur parie que la suite (le virage harmonique ou rythmique soudain, mais aussi simplement la décision de laisser la musique « tourner » quelques minutes sur un riff spécifique)[698] qu'il a proposée va faire monter l'intensité de ce qui est joué ou du moins amener le flux musical dans une direction motivante pour les autres musiciens (et le public).

Quelque fois le pari s'avère gagné, et d'autres fois, comme le verrons dans le paragraphe suivant, il est perdu. Comme l'écrit Jacques Siron dans son article de « Improvisation, jazz, musiques contemporaines »[699]: (p 707) : Dans le cadre de la musique improvisée « *ce qui est vrai pendant une fraction de seconde peut se révéler faux très peu de temps après* » ou un peu plus loin « *L'égarement fait alors partie du processus d'invention, l'avance progressant par essais et erreurs* »

Il est important de noter que l'improvisation a, malheureusement ou heureusement, la caractéristique de prendre en compte autant les paris gagnés que ceux perdus. Toute improvisation est un mélange unique de ces deux formes de décisions musicales (avec forcément une tendance à ce que les bonnes improvisations, celles que le temps a retenues, soient plus généralement constituées de paris gagnés que perdus, comme on peut s'en douter…)

« Bonnes » ou « mauvaises » décisions

A propos de la « mauvaise décision » ou du « pari perdu » voici ce que Keith Jarrett affirme quant à son propre travail: "*It's very intense. There's nobody around you to reflect your thoughts, except yourself. So, if you have a funny thought that's worth nothing, and you are busy listening to yourself play that and you realize that this value is not so great, how you answer that as a player? You're* <u>*stuck with what you just played and you have to relate to it somehow.*</u> *That's the very hard part of solo playing*"[700] (je souligne)

---

[698] L'écoute (et surtout la vision des vidéos) des concerts de Miles des années 70/80, dans son époque dite « funky » où les morceaux pouvaient durer plusieurs dizaines de minutes et les ambiances installées pendant des périodes très longues, forment un bon exemple sur ce point (cf « *Agartha* » ou d'autre albums de l'époque)

[699] p 696 de l'ouvrage collectif "Musiques » sous la direction de J.J Nattiez tome 5, ed Actes Sud/cité de la musique.

[700] « *Zen in the art of jazz* » interview de Keith Jarrett dans le journal "Culture Kiosque" 2008

L'improvisation a une caractéristique qui la différencie profondément de la composition traditionnelle, plus que tous les autres thèmes généralement évoqués pour en marquer la différence (la liberté, l'instantanéité, la création absolue et sans contraintes etc…) c'est l'absence de possibilité de *repentir*. Tout coup joué l'est sans possibilité de retour…

C'est probablement dans cette absence de repentir que réside une des caractéristiques les plus attirantes de cette forme de création musicale. Néanmoins, l'absence de droit au repentir ne doit pas être considérée comme un « manque » de l'improvisation vis-à-vis de la composition. En effet le fait de n'avoir pas le droit à l'erreur oblige l'improvisateur à une très grande concentration, à une écoute maximum de son environnement, qu'il s'agisse de ce qu'il joue lui-même, de ce que jouent les autres musiciens ainsi qu'à une écoute très intense de tous les évènements liés au contexte dans lequel se déploie la musique (sonorisation, acoustique de la salle, réactions du public etc…) D'autre part le fait que tout note jouée l'est irrémédiablement, oriente, faiblement ou de manière importante, la suite du processus et amène l'improvisateur à aller plus loin dans son investissement musical instantané que si le droit à l'erreur lui était donné[701].

C'est la raison pour laquelle il serait peut-être possible d'amender la proposition précédente qui mettait en avant le lien entre l'improvisation et le droit au repentir, en affirmant qu'il existe une forme de droit au repentir dans le cadre de l'improvisation mais celui-ci est lié au fait non de « gommer » la mauvaise décision (une action indéniablement impossible, sauf à retravailler les enregistrements de l'évènement improvisé[702]) mais, au contraire, en continuant à jouer. En quelque sorte à gommer en jouant… Ce gommage a lieu de deux manières : soit en modifiant lentement le tracé du parcours (si l'on peut dire) tout en faisant disparaître progressivement la décision incriminée afin de reprendre un cours plus intéressant du déroulement musical, soit (c'est à notre sens la manière la plus intéressante mais la plus risquée) *en transformant progressivement cette mauvaise décision en une bonne*. Particulièrement en *saturant* la décision musicale en question en la faisant varier, quelque fois par le biais d'une variation en opposition, quelque fois en modifiant le contexte de sa mise en œuvre. De telle façon que cette décision initiale, au départ idée musicale pauvre ou ne montrant

[701] Il y a quelque chose du peintre Zen japonais dans l'improvisation jazz (beaucoup de grands improvisateurs, parmi lesquels on pourrait citer Bill Evans et Keith Jarrett, se réfèrent très souvent à cette forme de peinture instantanée, qui demande une longue préparation mais est réalisée en un instant et sans retouche

[702] Ce qui se fait semble-t-il assez couramment, au moins déjà en utilisant le premier levier disponible en la matière qui est d'effacer certaines parties de l'improvisation en question par le biais de « fades » (abaissement progressif du son pour clore une partie) entre parties du même disque qui, la plupart du temps, masquent des parties moins bien réussies d'une même section improvisée.

aucune ductilité, vienne à produire des séquences musicales quelque fois merveilleuses qu'une « bonne » idée n'aurait pas initiée.

De ce point de vue, lorsque les musiciens pensent réellement en musique (et n'utilisent pas d'autres formes de pensées non adaptées à leur art) il n'est pas rare que la frontière entre « bonne » décision et « mauvaise » puisse s'estomper jusqu'à disparaître quelquefois tout-à-fait en se servant des deux possibilités qui leur sont offertes et que nous venons de décrire au-dessus.

La citation de Keith Jarret en exergue de ce paragraphe, et qui concerne la « mauvaise décision », celle qu'on a sous les doigts sans trop savoir quoi en faire mais que l'on doit assumer, doit nous amener à approfondir notre appréhension de l'improvisation et de la pensée en musique qui y est à l'œuvre. Nous pouvons en effet nous demander s'il ne pourrait pas être intéressant d'approcher la décision par le biais « négatif » de la « mauvaise » décision… En effet, c'est seulement une fois que les dés sont lancés et que la décision se met en place dans le contexte qui est celui de l'œuvre en train de se faire, que le musicien découvre si son idée musicale fonctionne, au sens où elle apporte quelque chose, permet une intensification de la musique, assure une capacité de variation plus importante etc… C'est aussi à ce moment que le musicien découvre que sa décision peut être qualifiée de mauvaise et qu'il va lui falloir faire avec ! Mais pourquoi serait-il plus aisé d'appréhender ce qu'est une mauvaise décision qu'une bonne ? Qu'apporte cette sorte d'ontologie négative ?

Nous avons évoqué le fait que la qualification de « bonne » de « mauvaise » ne peut s'attribuer qu'une fois le morceau terminé, en l'appréhendant sous l'angle de l'analyse, de la même manière que le correcteur du logiciel d'écriture que j'utilise en ce moment ne découvre que le mot que je viens d'écrire est mal orthographié qu'à la fin de celui-ci, plus précisément quand on vient de le quitter et que la barre verticale est déjà sur un autre mot… ! Avant ce moment tout est possible et rien n'est tranché entre le mot mal écrit et le pur néologisme. Afin d'éclairer ce propos, prenons l'exemple d'une attaque de trompette[703] : elle peut être fausse dans un système très codifié (disons une musique classique pour trompette et orgue) mais elle sera peut-être « juste » dans un autre… Imaginons un instant Miles Davis (encore lui !) dont on sait que sa technique n'était pas parfaite, mais qui faisait de ce manque (associé à une grande

[703] cf Denis Levaillant p 165 de son livre L'improvisation musicale « *L'idée même de vérité et de justesse bouge. Le système classique est construit comme un lieu unitaire, réglant a priori les écarts possibles. L'attaque du trompettiste dans n'importe quel concerto classique ne peut être « fausse », tant elle intervient dans un système puissant et clos. Pourtant, on ne peut nier qu'elle varie toujours. De toutes ces variations-infimes- une musique improvisée construit un sens, nouveau.* ***Chaque attaque, dans cette ouverture nouvelle, est susceptible de transformer le système.*** »

faculté d'écoute et à une grande liberté d'expression) une de ces plus grandes qualités artistiques. Imaginons donc qu'une petite erreur d'embouchure l'amène comme souvent à prendre un chemin musical non prévu, et que, assumant cette « erreur » qui devient ainsi « juste », il fasse naître une nouvelle voie, peut-être l'une de ces plus remarquables, de cet accident de départ… ! Une telle idée est tout à fait envisageable, du moins si l'on considère le jazz le plus libre (elle perd logiquement en acuité pour ce qui concerne le jazz plus construit, plus contrôlé, voire en grande partie écrit).

Pour nous résumer, et pour reprendre la citation de Keith Jarrett qui sonne si juste aux oreilles de tous les improvisateurs qui l'ont au moins expérimenté une fois (si ce n'est plusieurs…) le fait d'avoir la « mauvaise » idée sous les doigts oblige le musicien à composer avec elle. Et de cette « composition » contrainte émerge quelque fois des suites musicales inattendues et merveilleuses, qui n'est pas une « sous-composition » et dont les grands improvisateurs peuvent s'enorgueillir…

Ainsi, à ce stade du développement du chapitre, La *décision musicale* est donc le mode (unique) par lequel une musique, quelle qu'elle soit, vient à être « réalisée ». La conséquence de ce point est qu'il n'y a pas de musique qui puisse être strictement issue du hasard, car même dans ce cas, elle doit faire l'objet d'une décision musicale qui la valide et l'assume (voir à ce sujet John Cage et ses musiques tirées d'arrangements « hasardeux », mais où le caractère « musical » de l'œuvre est donné par l'intention du compositeur qui décide que cette séquence sonore *est une musique*, et non une simple collection de bruits). Abordons maintenant de manière plus approfondie ce dernier point, essentiel dans la caractérisation de ce que nous appelons « décision musicale ».

La décision et la prise en compte du hasard

La notion de « décision musicale » accueille donc volontiers le hasard, le « non-voulu » qui s'invitent dans le déroulement de l'œuvre. L'important est que cette incursion du non maîtrisé soit *assumée* d'une façon ou d'une autre (et principalement par le biais d'une décision musicale) par le créateur musical.

Un exemple permettra, peut-être, d'illustrer notre propos. Parmi les nombreux concerts que Miles Davis a donnés en France, l'un s'est gravé définitivement dans notre mémoire. Un soir au Palais des Congrès de Paris, dans les années quatre-vingt, suite à une longue panne de son (la sono avait totalement disjoncté), Miles est revenu sur scène jouer presque en sourdine un thème bien connu de ses admirateurs (le titre de cette musique est « Jean Pierre »). Les

autres instrumentistes sont à sa suite rentrés sur scène et ont joué *pianissimo* eux aussi ce thème (encore plus doucement qu'ils auraient joué s'ils avaient été sonorisés), provoquant un silence saisissant de la part du public qui buvait littéralement la musique que le groupe jouait. Le silence était tellement profond ce soir-là que nous pouvions entendre le bruit sourd des rames de métro sous la salle et Miles, dans une inspiration fulgurante, a laissé venir ce bruit parasite dans la musique qu'il jouait en en faisant une sorte de matériau supplémentaire à cette magie musicale d'un soir.

Bien sûr, dans cet exemple, le métro n'est pas un évènement musical en soi, il ne l'est devenu que parce que Miles « décida » de l'intégrer dans la musique qu'il jouait ce soir-là et qui était déjà issue elle-même de l'intrusion du hasard (la sonorisation en panne). Un événement, qu'il soit musical ou non (ou peut penser aux réactions du public dans un concert live par exemple) ne devient donc musical, à strictement parler, qu'à partir du moment où une décision créatrice prise par le musicien l'implique en quelque sorte dans un « devenir musical » (pensons à nouveau au « 4'33'' » de Cage qui est une plage de silence remplie seulement des bruits toujours différents émis par un public chaque soir renouvelés).

Décisions musicales et évènements neutres.

La notion de « décision musicale » accueille donc volontiers le hasard, le « non-voulu » qui s'invitent dans le déroulement de l'œuvre. L'important est que cette incursion du non maîtrisé soit *assumée* d'une façon ou d'une autre (et principalement par le biais d'une décision musicale) par le créateur musical.

Un exemple permettra, peut-être, d'illustrer notre propos. Parmi les nombreux concerts que Miles Davis a donnés en France, l'un s'est gravé définitivement dans notre mémoire. Un soir au Palais des Congrès de Paris, dans les années quatre-vingt, suite à une longue panne de son (la sono avait totalement disjoncté), Miles est revenu sur scène jouer presque en sourdine un thème bien connu de ses admirateurs (le titre de cette musique est « Jean Pierre »). Les autres instrumentistes sont à sa suite rentrés sur scène et ont joué *pianissimo* eux aussi ce thème (encore plus doucement qu'ils auraient joué s'ils avaient été sonorisés), provoquant un silence saisissant de la part du public qui buvait littéralement la musique que le groupe jouait. Le silence était tellement profond ce soir-là que nous pouvions entendre le bruit sourd des rames de métro sous la salle et Miles, dans une inspiration fulgurante, a laissé venir ce bruit parasite dans la

musique qu'il jouait en en faisant une sorte de matériau supplémentaire à cette magie musicale d'un soir.

Bien sûr, dans cet exemple, le métro n'est pas un évènement musical en soi, il ne l'est devenu que parce que Miles « décida » de l'intégrer dans la musique qu'il jouait ce soir-là et qui était déjà issue elle-même de l'intrusion du hasard (la sonorisation en panne). Un événement, qu'il soit musical ou non (ou peut penser aux réactions du public dans un concert live par exemple) ne devient donc musical, à strictement parler, qu'à partir du moment où une décision créatrice prise par le musicien l'implique en quelque sorte dans un « devenir musical » (pensons à nouveau au « 4'33'' » de Cage qui est une plage de silence remplie seulement des bruits toujours différents émis par un public chaque soir renouvelés).

Dans le flux dense de l'improvisation, tous les évènements musicaux qui s'enchaînent ne sont pas tous issus de « décisions musicales», certains se suivent pourrait-on dire « naturellement », c'est-à-dire en fonction d'une logique interne qui se construit elle-même autour du système harmonique de la musique considérée, de sa tonalité, des gammes sur lesquelles l'improvisation s'établit, de la grille harmonique, mais aussi du style considéré etc… Nous appellerons ces objets sonores « évènements neutres » ils correspondent plus ou moins à ce que la théorie de la musique appelle des notes, des lignes mélodiques, des groupe rythmiques, que l'on appelle quelque fois des phrases musicales. Mais ce qui nous intéresse ici, c'est qu'ils viennent s'enchaîner dans le cadre de la logique musicale en cours dans le morceau musical considéré (voir le paragraphe suivant sur la « zone paradigmatique »)

Dans la mesure où une musique improvisée ne saurait être uniquement qu'une longue succession d'évènements neutres venant naturellement s'égrainer en exemplifiant les règles en vigueur (sauf peut-être dans certaines improvisations sur l'orgue de l'église lors du sermon du dimanche matin… !) il existe une autre catégorie d'événements qui sont issus de ce que nous appelons les « décisions musicales ». Ces décisions ont le pouvoir de détourner le cours d'un flux musical, elles ne sont pas la conséquence (en tout cas pas *que* la conséquence) de l'application de règles, leur apparition et les effets qu'elles causent dans le discours musical est par nature imprévisible. Contrairement à ce qui pourrait venir immédiatement à l'esprit, ces décisions (ou « évènements décisionnels ») ne sont pas forcément les éléments les plus importants et les plus visibles de l'œuvre en cours (bien qu'ils le soient quelque fois). Il s'agit dans certains cas d'évènements qui pourraient passer quasiment inaperçus (et qui, à la lumière rétroactive de l'analyse musicale, le sont souvent) mais qui, par le brusque changement de cours

qu'ils instaurent dans le flux musical, inaugurent une suite extrêmement inventive (qui peut être très courte, la question de la durée étant non significative ici).

« Zone paradigmatique »

Chaque nouvelle décision ouvre un « champ de possibles » ou ce que nous appellerons « *zone paradigmatique* », c'est-à-dire une sorte d'espace consensuel à l'abri duquel se poursuit le travail musical et le développement de la série musicale (quelquefois sur des durées très courtes), comme se continue pour les savants le travail d'investigation scientifique jusqu'au prochain changement de paradigme.

Cette zone paradigmatique est liée au genre musical, à la thématique principale, les harmonies (la grille harmonique quand il y en a une) ou peut-être simplement la manière dont a commencé cette improvisation. Il est important d'insister sur le fait que la zone paradigmatique ouverte par la décision est limitée dans son extension. Contrairement à l'image d'Epinal souvent véhiculée à propos de l'improvisation, la liberté de l'improvisateur n'est pas absolue. Sa créativité, sa faculté d'invention est limitée par les caractéristiques propres au style de musique dans lequel il improvise, mais aussi par la nature profonde de l'improvisation qui est toujours une forme de « variation », plus ou moins large, plus ou moins approfondie ou libre, d'un thème donné. Ce qui devra être retenu ici, en dehors de la nature des structures imposant ces limites, c'est qu'une décision est toujours suivie d'une zone paradigmatique qui permet à l'improvisation de se poursuivre, si l'on nous permet cette expression, « en roue libre » sur l'impulsion donnée en enchaînant les évènements musicaux « neutres » les uns derrière les autres, en rapport avec une logique musicale propre au style harmonique et rythmique de la musique jouée.

Il nous faut prendre avec une grande prudence cette notion de « possibles » souvent liée -à tort- à l'improvisation, car, comme nous l'avons vu à plusieurs reprises dans certains chapitres précédents, le *possible* n'existe pour ainsi dire pas en art, et pas en musique au moins. L'œuvre en train de se faire n'est pas un immense champ de possibles. C'est la décision musicale, qui en créant un ce que l'on appellera un « fait musical », ouvre un champ limité de possibles. En d'autre mots : pas de décision musicale = pas de possibles. Le possible ne préexiste pas à la réalisation, comme nous l'avions déjà vu dans notre chapitre « réaliser » en reprenant en particulier la célèbre analyse de Bergson sur le sujet. Et les possibilités qui sont évoquées ici sont en quelque sorte déjà presque réalisées car elles appartiennent au fait musical

qui les a générées : elles en sont la continuation et possède quelque chose de lui, génétiquement pourrait-on dire.

Evaluation/réévaluation/scan

La prise de décision musicale est irriguée par un flot continu d'informations que le musicien accumule à travers un balayage constant qu'il fait de son œuvre en cours de réalisation. Même dans le cas de l'improvisation, le véritable improvisateur retient ce qu'il a déjà fait afin de continuer à construire la suite de son solo (sans quoi il n'y aurait jamais aucune cohérence de l'improvisation[704]). Ce balayage extrêmement rapide et continu, nous proposons de l'appeler *scan* en référence à l'utilisation désormais bien connue et inscrite dans notre quotidien avec le *scan* de photocopieur : des allers-retours extrêmement rapides sur des parties déterminées de l'œuvre afin de rattacher toute modification actuelle à une situation musicale antérieure elle-même en variation permanente (puisque chaque nouvel intrant –qu'il s'agisse d'une information purement musicale ou simplement contextuelle- modifie *aussi* la structure précédente).

Ce processus d'évaluation (et de réévaluation) constant ne consiste pas en une évaluation extrinsèque (produite à partir de points de vue évaluatifs extérieurs) mais dans une activité cognitive qu'on pourrait qualifier d'*immanente*. L'évaluation des décisions en « bonnes » ou « mauvaises » s'établit donc sans référence à une norme, quelle qu'elle soit, qui permettrait d'asseoir ou de valider de manière permanente cette évaluation. Le musicien évalue sur l'instant ce qui vient de se passer : c'est-à-dire qu'il retient à la fois l'évènement ce musical qui vient de se dérouler et surtout il évalue s'il s'est bien « passé » quelque chose (au sens d'un nœud de décision important pouvant déboucher sur une évolution possible de l'œuvre ou s'il s'agit d'un simple « évènement neutre »). Et donc il évalue cet évènement récent à la lumière ce qui s'est produit musicalement antérieurement, réévaluant du coup l'a totalité du segment déjà joué (sans toutefois, comme on l'a vu, que cette réévaluation se fasse d'un point extrinsèque à l'œuvre).

Cependant le caractère immanent de cette évaluation/réévaluation ne doit pas laisser entendre pour autant que cette activité n'est pas elle-même irriguée par une activité cognitive beaucoup plus large qui englobe un ensemble non fini de connaissances de la pratique musicale

[704] C'est d'ailleurs sous cette forme « incohérente » qu'apparaissent certaines improvisations jazz à des personnes n'étant pas en situation de les « entendre » (au sens fort que nous évoquons dans cette thèse, d' « entendre comme » : une suite incompréhensible des sons et de notes).

en jeu dans la constitution de l'œuvre en question. Si l'on évoque par exemple une improvisation de jazz, il apparaît que tout improvisateur de jazz a une connaissance préalable de la façon dont on improvise en jazz et, la plupart du temps, de la façon très particulière dont on improvise dans un certain genre de jazz (qui est justement celui visé dans l'improvisation en cours).

Ce que nous appelons ici le *scan* évaluatif, comme nous le verrons dans un chapitre ultérieur consacré l'improvisation comme système complexe, ne vise pas que la dimension du temps musical (ce qui « se passe» avant l'instant présent et après), elle concerne aussi l'espace, particulièrement en ce qui concerne le jeu musical en *live* qu'il s'agisse d'improvisation ou d'interprétation (seul ou à plusieurs). Sur scène chaque musicien est en contact avec les autres, et cet ensemble est lui-même en contact avec le contexte dans lequel se déroule la performance musicale, que ce contexte soit le public, l'acoustique sur scène et dans la salle ou tout autres évènement de nature à influencer le parcours de l'œuvre en train de se faire. Ce contact se fait, comme c'est le cas dans la dimension du temps musical, par es séries de balayages très denses qui permettent, comme le ferait un radar de répercuter tous les changements, même les plus infimes qui viennent à se produire dans la trame sonore et contextuelle.

Le point central sur lequel se centrent ces scans spatiaux et temporels est ce que les musiciens nomment l'*écoute*. *Ecouter* (et *s'écouter*) est la base constitutive de tout le réseau de relations qui s'institue entre les musiciens eux-mêmes, qu'il s'agisse du rapport avec le tissage de l'œuvre en train de se réaliser, du rapport des musiciens entre eux, avec leurs instruments, avec leurs public, avec les évènements non musicaux apparaissant dans la salle et pouvant à terme faire partie de la performance en développement etc…On décide musicalement parce que, d'abord on écoute de manière contextuelle ce qui se passe autour de soi (y compris, pour donner un exemple plus précis que les instrumentistes habitués à la scène reconnaitront : la manière dont son propre instrument résonne dans la salle et comment il va falloir corriger son jeu pour atteindre, par exemple, les derniers rangs du balcon…).

Avant de revenir sur cette question, voyons maintenant un autre point lié lui aussi avec la décision musicale, et que le verbe « décider » peut laisser entendre dans une de ses acceptions (parmi de nombreuses possibles) : la notion d'*intention* en musique.

Décision musicale et intentionnalité

La prise en compte de la décision musicale comme pivot générateur de la créativité musicale implique de valider cette proposition, qui ne va pas de soi pour tous : *il n'y a d'art qu'intentionnel*. Nous avons vu, dans les lignes précédentes, à quel point une telle position ne nécessitait pas d'exclure pour autant le hasard du champ de la création artistique, le tout étant que les situations musicales auxquelles celui-ci pouvait donner lieu fussent prises en compte par la « pensée en musique » du musicien, et donc assumée comme telle, ou comme un élément, une partie du matériau disponible pour son œuvre en train de se faire.

Loin de nous, toutefois, l'idée de faire coïncider des notions plus générales comme celles de « conscience » ou de « volonté » avec l'intentionnalité de la décision musicale. Pour nous la question de l'origine ou du préalable de la décision importe finalement peu : le fait qu'elle puisse s'enraciner dans une dimension inconsciente, dans telle ou telle configuration pulsionnelle, ou, au contraire, dans une attitude totalement « volontaire » est ici sans importance. Ce qui importe, en revanche, c'est qu'une décision soit prise et que celle celle-ci vienne *assumer* la situation créée, ouvrant la porte à un nouvel ensemble de possibles…parmi lequel une et une seule possibilité sera conservée etc…

Pour finir sur le sujet, l'intentionnalité mise en avant par la décision musicale n'implique non plus la connaissance parfaite que détiendrait le musicien de ce qu'il est en train de mettre en œuvre. Comme souvent dans le domaine artistique en général (et la musique ne fait pas ici exception) l'artiste ne sait ce qu'il avait réellement *l'intention de faire* que quand il l'a fait…

Décision musicale : intention et interprétation

Un certain nombre de thèses visant à faire disparaître la notion d'auteur au profit de celle de l'indépendance ontologique de l'œuvre d'art (thèses très à la mode naguère mais qui perdent actuellement de leur acuité) ont néanmoins lourdement influencé notre approche contemporaine de la notion de compositeur (et d'auteur en général). A tel point que ce n'est que depuis quelques années qu'affleurent ici et là (de manière quasi subreptice) quelques théories remettant à l'honneur la notion d'*auteur* qu'une série de dazibaos un peu expéditifs avait, croyait-on, définitivement disqualifié (on se souvient encore de la « *mort de l'auteur* »

proclamée par Michel Foucault et consorts dans les années 70). C'est donc dans cette atmosphère idéologique renaissante que le compositeur, qui n'avait finalement jamais complétement quitté la scène, tout en attendant patiemment le moment de sa « réhabilitation idéologique », est revenu de nouveau parmi nous, plus actif que jamais.

L'œuvre musicale serait donc bien le produit d'une activité humaine (un artefact) et non un ovni tombé de nulle part, des conditions d'émergence duquel il n'y aurait surtout pas lieu de s'occuper. Surtout on peut désormais admettre (alors que c'était devenu un blasphème, même d'y penser sans le dire) qu'un compositeur ait pu avoir des *intentions* en composant. La première de ces intentions étant, on l'oublie quelquefois, la « simple » intention de composer une musique et de (tenter de) la rendre publique. Mais un compositeur a aussi beaucoup d'autres intentions musicales. Quand Miles Davis décide d'employer une guitare saturée (et d'employer également un guitariste plus hendrixien qu'Hendrix lui-même) dans Agartha, il s'agit d'une intention claire et non dissimulée : celle de donner une tournure rock à sa musique d'inspiration jazz, car il lui semblait que c'était ce qu'il fallait faire à ce moment précis de son développement musical. Quand Ravel repousse aux toutes dernières mesures de son Boléro l'irruption du *tutti* d'orchestre et le changement harmonique tant attendu (mais toujours différé) il a clairement une intention musicale : produire un effet de surprise et porter à son paroxysme l'intensité musicale de l'œuvre en l'intensifiant par une conclusion encore plus prenante.

Bien entendu, qu'un compositeur ait des intentions plus ou moins précises quand il compose ses œuvres ne veut pas dire que ces intentions se retrouvent dans l'œuvre. De nombreuses « intentions artistiques » (louables) tombent ainsi régulièrement aux oubliettes, effacées et rendues inefficaces par les « intentions intrinsèques de l'œuvre elle-même » si l'on peut s'exprimer ainsi qui émergent à leur place (par exemple, une musique faite pour produite un effet et qui en produit un autre, plus intéressant, mais non prévu par l'auteur). Nous voulons simplement dire ici que les décisions musicales prises par le musicien sont totalement intentionnelles, même si, comme on l'a vu plus haut, cette intention peut être de prendre en compte et d'assumer un effet musical dû au hasard.

Cette manière d'aborder l'intention artistique convient, à notre avis du moins, parfaitement pour le genre de musiciens que sont les compositeurs et les improvisateurs. La position demande à être un peu précisée pour ce qui concerne les interprètes qui, comme leur nom l'indique, « interprètent » une œuvre composée par un autre. Les interprètes aussi ont des intentions quand ils jouent (ils prennent également des décisions musicales, font des paris, entrent dans des zones paradigmatiques etc…). Leurs intentions doivent-elles pour autant rencontrer celles du compositeur dont ils interprètent l'œuvre ? En dehors du fait (rare mais

existant finalement plus souvent qu'on le pense[705]) où le compositeur est en mesure d'indiquer à l'interprète quelles étaient ses intentions quand il a écrit l'œuvre en question, l'interprète en est réduit à des supputations portant sur des intentions hypothétiques d'un compositeur (lui aussi hypothétique[706]). Leurs intentions, et leurs décisions musicales doivent donc surtout rencontrer les exigences de cohérence musicale que pose l'œuvre en elle-même, le tout en rapport avec le corpus de connaissances (qui sont des aides à la décision et non des décisions elles-mêmes) qu'un interprète acquiert tout au long de sa formation sur la façon dont il faut jouer tel style musical, ou tel auteur.

La question de l'interprétation musicale, celle qui correspond aux interrogations musiciennes d'un interprète devant une œuvre qu'il commence à travailler, n'est pas ce qu'a voulu « dire » le compositeur, mais plutôt ce qu'il a voulu « faire ». Par exemple une attitude musicienne consistera à se demander à quoi sert (quelle est la fonction) de cette brusque modulation dans tel mouvement de l'œuvre, ou la fonction de tel contrechant ou d'autres questionnements musiciens du même genre. Pour cela, et c'est dans ce sens que l'approche de l'interprétation peut ici nous apporter quelque éclairage supplémentaire sur la décision musicale, l'interprète devra à la fois prendre en compte l'œuvre en tant que telle (comme si elle n'avait pas d'auteur, disons), comme un objet musical anonyme posé devant lui, et se demander dans ce cadre qu'elle est la fonction de telle modulation soudaine (pour reprendre l'exemple cité plus haut). Mais il devra aussi se référer au fait que cette œuvre a été composée par tel musicien (disons Chopin) à telle période de sa vie[707], à tel moment de son développement stylistique, et surtout procéder à une recherche comparative de cette « décision musicale » (la modulation soudaine) pour essayer de déterminer si cette manière de composer a été déjà employée par ce compositeur dans d'autres œuvres, et si oui pour quelle fonction etc…

C'est en cela, nous semble-t-il, que l'activité proprement musicienne d'interprétation (n'incluant pas, justement, l'interprétation au sens plus général du terme de l'écoute publique ou critique) nous éclaire sur le débat intentionnalisme/anti-intentionnalisme. L'interprète doit toujours naviguer entre ces deux pôles : passer autant de fois que nécessaire entre

[705] C'est évidemment assez souvent le cas pour ce qui concerne la musique contemporaine, mais la musique moderne témoigne aussi d'un lien fort entre certains compositeurs et certains interprètes. On pense par exemple -mais il existe beaucoup d'autres cas - à Ravel et la pianiste Marguerite Long. Cette dernière affirme avoir été en mesure d'éclairer Ravel sur sa propre musique, sur des subtilités ou des manières de « comprendre » certaines parties musicales de ses oeuvres qui lui étaient restées jusqu'alors invisibles.

[706] Cf sur le sujet Sandrine Darsel qui, comme à son habitude, a fourni une synthèse claire et très éclairante du sujet dans son livre « *De la musique aux émotions* » op cit p247 et suivantes : « Interprétation et intention ».

[707] Nous ne parlons pas ici des évènements propres à la vie « humaine » du compositeur qui, à notre avis, n'entrent pas, ou si peu, dans les informations et connaissances nécessaires à l'interprétation « correcte » d'une œuvre spécifique, mais de sa « vie musicale ».

l'appréhension de l'œuvre en tant que telle (figurant disant le pôle anti-intentionnaliste) et l'attitude épistémologique consistant à considérer l'œuvre comme une activité humaine, non pas comme une activité humaine en général, mais comme activité de tel ou tel compositeur déterminé historiquement, ayant composé une Œuvre au sens le plus large dans laquelle il est possible de trouver d'autres informations nécessaires à l'interprétation de l'œuvre spécifique qui est travaillée sur le moment, considérer, pour finir, que le compositeur a pu avoir des intentions en composant son œuvre et qu'il s'agit de comprendre quel en est l'usage possible…

Quant à l'interprétation au sens le plus général qui concerne principalement la réception des œuvres et la détermination (ou non) d'une signification, signification qui peut (ou non) consister à rechercher les intentions « originelles » du compositeur, elle ne constitue pas un point sur lequel nous avons à prendre position, compte tenu de notre perspective de départ basée sur la production musicale et non sur sa réception[708].

Pour nous résumer, décider en musique implique une détermination de *la composition comme activité intentionnelle effectuée par un compositeur* (qui peut quelquefois être plusieurs, ou même être anonyme, ceci ne changeant rien –pour nous du moins- à l'affaire). D'une manière plus générale (toujours en restant dans le cadre la production musicale toutefois) « *jouer* » qui est, comme on l'a vu, l'activité la plus commune à tous les modes et genres musicaux, consiste aussi en une activité intentionnelle construite autour de décisions musicales. Un improvisateur décide (beaucoup, comme on l'a évoqué plus haut) et un interprète aussi, au même titre que le compositeur qui n'est pas, on le rappelle, considéré ici comme exerçant une activité musicale différentes de ses collègues puisque les uns comme les autres « composent » de la musique. A la question « y-a-t-il un pilote dans l'avion ? » que nous avons plus ou moins tous eu envie de poser, une fois au moins, au sortir d'un concert de musique contemporaine particulièrement désolant où la musique semblait naviguait par elle-même sans que plus personne n'en assume la paternité, il faut donc répondre « oui ». Même quand l'œuvre en question consiste (suivant l'exemple réel que nous avons déjà cité en début de thèse) à poser un animal mort sur le clavier d'un orgue afin de capter les diverses modifications sonores qui suivent la décomposition de l'animal en question, il faut répondre que oui il y a bien quelqu'un qui assume cette « performance » et qui est responsable de tout ceci (une responsabilité que

[708] Voir sur ce sujet le tableau de Sandrine Darsel p 257 de son livre « *De la musique aux émotions* » qui permet de mieux comprendre les diverses nuances qui colorent, dans une optique basée sur la réception, l'opposition intentionnalisme, anti-intentionnalisme. On notera, une fois de plus, que l'approche par le biais de la production musicale (qui est la nôtre) permet au contraire de constater que les frontières de cette division sont finalement assez poreuses quand on s'en tient aux pratiques musiciennes réelles et non à celles de mélomanes.

l'on aurait presque envie de qualifier de «pénale » pour le type d'œuvre citée…). Cette personne, c'est le compositeur de l'œuvre.

Décision musicale et pensée en musique

Le musicien Philippe Drogoz[709] s'exprime en des termes très intéressants sur la décision musicale et l'improvisation (dans le domaine de la musique contemporaine, cette fois). Voici ce qu'il répond à une question de Denis Levaillant évoquant l'époque où il improvisait de manière très « *free* » avec d'autres musiciens classiques « *Vous étiez à même de comprendre ce qu'il se passait ?* » réponse de Drogoz : « *Pas du tout. En fait, nous aurions dû être capables de structurer et d'analyser nous-mêmes ce que nous faisions, c'est essentiel pour que l'improvisation fasse avancer réellement. A l'époque, nous en étions incapables, nous n'avions pas la distance suffisante pour posséder cette faculté très spéciale de contrôle instantané, qui est une conscience très aiguisée du temps réel, qui permet, en sachant tout de suite ce qui s'est passé, ce qui peut se passer encore.* »

Qu'est-ce donc que cette faculté « *très spéciale de contrôle instantané* » qu'évoque cet improvisateur chevronné ? Qu'est-ce qui permet de « *savoir* » quasi-instantanément ce qui vient musicalement de se passer et de se faire une *idée* (musicale) de ce qui pourrait bien se passer maintenant ? N'est-ce pas justement la « pensée en musique » et les « décisions musicales » qui lui sont liées ? Quel lien fondamental entretient la *décision musicale* avec cette « conscience très aiguisée du temps réel » qui permet de comprendre ce qui s'est passé dans l'instant et « *ce qui peut se passer encore* ».

Observons tout d'abord que le fait, pour le musicien improvisateur, d'assumer ce qu'il joue dans le moment présent tout en ayant conscience de ce qui vient d'être joué et ce qu'il va être (ou devrait être) joué dans les instants qui suivent, est peut-être plus qu'une simple *attention* à ce qui est joué. Tout d'abord savoir ce qui vient de se « passer » comme l'exprimait Philippe Drogoz dans l'extrait cité est ici essentiel. Et encore faut-il insister sur le fait que l'expression « se passer » doit être prise au sens le plus fort, c'est-à-dire non pas au sens d'un simple évènement qui a eu lieu mais comme le fait que quelque chose d'essentiel (qui émerge justement de ce qui ne fait juste que « passer » au sens trivial du terme) vient d'être accompli et que c'est sur la base de cet évènement nouveau que va désormais être construite la suite de l'improvisation (« *ce qui peut se passer encore* » pour Philippe Drogoz). D'autre part, « savoir

[709] Musicien interviewé par Denis Levaillant dans son livre « *L'improvisation musicale* » p 60 ed Acte Sud

ce qui vient de se passer » demande chez le musicien de pouvoir apprécier quelle est la valeur de ce qui vient de se passer, et cela qu'il s'agisse d'une phrase musicale ou d'un évènement (musical toujours, mais intervenu entre les musiciens) ou bien encore, de manière plus difficile à évaluer, un « micro-évènement » qui s'est produit dans le contexte de mise en œuvre de l'improvisation (une réaction du public, d'un simple spectateur ou même d'un évènement totalement inattendu, comme l'était la conjonction « bruit du métro/panne de sono » dans l'exemple cité plus haut sur Miles Davis). C'est la perception et l'évaluation la plus affinée possible de ce qui vient de se passer qui va donc guider ce qui va se passer maintenant.

Reste donc encore à évaluer ce qui « pourrait se passer » désormais[710]. C'est encore une fois la « pensée-en-musique » qui sera à la manœuvre : s'étant appuyée largement sur l'écoute (mais aussi, de manière subalterne, sur le regard)[711] le musicien qui pense-en-musique va s'appuyer sur sa capacité à imaginer les figures musicales à venir. Non pas seulement celles qui vont forcément venir (ceci ne pourrait être vrai que dans le cas de l'interprétation, et encore faudrait-il tempérer cette remarque) à la suite mais toutes celles qui « pourraient » advenir et convenir comme suite possible de la figure musicales en cours d'exécution et de celles qui sont déjà « tombées » dans le passé (dans le « *présent qui n'est plus* », comme l'écrit Saint Augustin dans ses Confessions[712]). Donc, à nouveau (et plus que jamais) c'est cette *faculté évaluatrice*, agissant « sur l'instant », qui est ici à l'œuvre : l'improvisateur n'a certes pas le temps de « réfléchir » mais par contre il a toujours le temps de « penser » même (et surtout) dans l'immédiateté de sa pratique musicienne. Pour l'improvisateur, dans l'exercice de sa fonction, « penser c'est décider » et « décider c'est jouer »…

Il nous faut maintenant, avant d'essayer de mieux comprendre ce qu'il en est de cette « faculté spéciale » qu'est la décision en musique, distinguer ici soigneusement ce qui concerne l'aide à la prise de décision et la décision elle-même.

i)La décision en soi est déjà de la musique : elle n'est pas (ou plus) un processus intellectuel de réflexion préalable. De même, nous serions tentés de dire que la prise de décision est elle-même « performative » : dans le domaine de l'improvisation musicale, décider c'est faire… Une prise de décision est toujours instantanément de la musique sans passer par un processus de transformation de la décision en actes concrets (comme cela pourrait être le cas

---

[710] Ce point en général, et la manière spécifique dont nous rendons compte ici de l'instantanéité de l'improvisation musicale, trouveront leur explication profonde dans notre analyse du *temps musical* d'une part dans le chapitre « Composer des forces» et « Grande fugue, le temps musical retrouvé ».

[711] Cf chapitre « L'improvisation comme système complexe », plus avant dans cette section de la thèse.

[712] Ce point spécifique fait l'objet d'un traitement approfondi dans le chapitre « Composer des forces» et plus particulièrement le paragraphe intitulé « Le temps musical chez Saint Augustin ».

dans le management d'entreprise par exemple, où il y toujours un *process* qui mène de la décision intellectuelle vers l'action concrète. On notera au passage que la notion de « prise de décision » est largement documentée dans les études sur le management mais le contexte reste foncièrement différent du domaine musical)

ii)l'aide à la décision (qui peut faire l'objet d'une capitalisation d'expérience, alors que la décision en soi est *unique* et non réutilisable) prend ses sources dans l'immédiateté du contexte qu'elle analyse mais aussi dans un avant et un après. On a donc raison de considérer comme on le fait souvent que l'improvisation fait fonctionner harmonieusement trois des plus importantes capacités humaines: la mémoire, l'écoute et l'imagination. La mémoire (immédiate ou plus à long terme) permet de bénéficier de l'expérience musicale accumulée et plus concrètement d'assurer le lien avec ce qui vient de se jouer, l'écoute (qui est comme on le verra dans le l'*impromptu* qui clôt cette troisième section[713], le sens le plus important dans le domaine de l'improvisation musicale) qui permet de se tenir sur l'instant de la musique en train de se jouer, et l'imagination qu'il faudrait sans doute mieux appeler l'anticipation, qui permet de « jouer en avant » et d'avoir une idée, même imprécise, de l'endroit où l'on va… Ce dernier point peut paraître un peu paradoxal quand on aborde un domaine comme l'improvisation qui est, dans son étymologie même, une activité aussi imprévue et imprévisible que possible. Pourtant il y a bien, quand on s'y penche un peu plus profondément, une activité de prévision liée à la pensée improvisatrice, sinon il ne pourrait rien s'y décider. En effet décider musicalement, faire le pari, comme nous le disions plus haut, que cette décision sera bonne dans un contexte alors que les autres décisions possibles seront sans doute mauvaises, est lié à une prévision (même à court terme) de ce que pourrait être ce contexte musical à l'instant d'après. C'est cette aptitude qui distingue les grands improvisateurs…

Il nous semble utile de clore ce paragraphe sur une nouvelle citation de Keith Jarrett qui représente (dans notre esprit mais aussi dans celui de beaucoup d'autres musiciens ou non-musiciens) un certain archétype de l'improvisateur. Jarrett évoque la question du « rien » à partir duquel tout improvisateur part toujours (et retourne…) : un rien qui serait un « manque de quelque chose » ou un rien qui serait un « plein » selon le point de vue par lequel on l'appréhende. Rapportant son ressenti lors de ses deux concerts au Japon (l'album « Radiance ») il énonce cette remarque qui nous semble très bien convenir à la formulation que nous essayons de mettre en œuvre dans ce texte sur la décision musicale et sur l'improvisation en général : « *Quand je me suis assis au piano, lors de ces deux concerts au Japon, je n'avais*

[713] « Improvisation et système complexe »

aucune idée de ce que j'allais jouer. Pas de première note, pas de thème. Le vide. J'ai totalement improvisé du début à la fin, suivant un processus intuitif. Une note engendrait une seconde note, un accord m'entraînait sur une planète harmonique qui évoluait constamment. Je me déplaçais dans la mélodie, les dynamiques et les univers stylistiques, pas à pas, sans savoir ce qui se passerait dans la seconde suivante »

Le caractère unique de la décision musicale

En liaison avec ce qui vient d'être dit, nous pouvons affirmer maintenant qu'une décision musicale est un événement musical unique, non répétable ou non réutilisable. Pour résumer ceci en une formule : en musique *on ne reprend jamais deux fois la même décision musicale*. C'est la raison pour laquelle la musique, qui est néanmoins un *art de la reprise* comme nous avons eu l'occasion de l'affirmer dans les chapitres précédents, se reprend, ou plutôt se *réitère* mais toujours dans une formulation nouvelle.

Ceci ne veut pas dire, bien sûr, qu'une expérience de la musique (et des décisions musicales) ne puisse pas se constituer au fil du temps. Comment rendre compte sinon des progrès que font les jeunes improvisateurs qui finissent par trouver leur style, leur vocabulaire, et leur mode d'expression ? Comment justifier les écoles de jazz, ou même les longues journées d'apprentissage en solitaire de la plupart des musiciens jazz[714]. Cette formule signifie que seule l'expérience sous-tendant l'aide à la décision est capitalisable, la décision elle, en tant que particulier concret, restant unique et non répétable. L'unicité de toute décision musicale permet de comprendre (entre autres choses) qu'il y a toujours quelque chose de nouveau sous le soleil dans le domaine musical. Dans la mesure où l'on ne redit jamais deux fois la même décision musicale, toute nouvelle musique est foncièrement originale (ceci en dehors de la question de savoir si elle est « bonne », ce qui est un autre problème)

A quoi devons attribuer cette unicité constitutive de la décision musicale ? Au fait que toute décision se fait en fonction d'un contexte musical qui est par nature changeant. Comme nous l'avons vu, même si une expérience musicale, une aide à la décision, peuvent se constituer (et heureusement !), chaque décision musicale est prise en fonction d'un contexte spécifique, contexte musical certes lié aux rythmes, à l'harmonies et aux timbres mis en œuvre à ce

[714] On dit que Charlie Parker passait l'essentiel de ses journées à travailler son style et le son de son instrument, ainsi qu'à improviser inlassablement sur des standards de jazz classique pour mieux préparer les improvisations qu'il créait le soir dans le célèbre club new-yorkais « Birdland »…

moment, mais aussi contexte plus général d'un moment, d'un lieu, d'un certain public etc…La pensée en musique et la décision musicale, qui est la manière dont elle se « réalise » (n'oublions pas que la décision est déjà de la musique), est dans son essence une pensée stratégique.[715]

Conclusion : esquisse d'une structure de la décision musicale

La décision est donc le point de rencontre instantané entre la pensée musicale et la musique comme structure sonore. Toute la difficulté ici est de penser correctement cette notion de «point de rencontre » qui n'implique pas que la pensée musicale soit extérieure au fait musical concret[716], ni qu'elle soit une pensée se tenant en réserve, mais au contraire que, tout en étant d'une nature différente de la musique en soi, elle puisse posséder quelque chose de « musical » en elle qui autorise la rencontre et la quasi fusion avec le concret de la musique. Ceci étant, il apparaît que « pensée en musique » et « musique » se recouvrent l'une l'autre presque parfaitement, mais c'est à la fois ce « presque » et ce recouvrement qui donnent à penser, et alimentent les fondements-mêmes de cette recherche.

Pour nous résumer, et pour clore cette « résonance » qui n'a permis de parcourir qu'une petite partie du chemin dans lequel nous nous sommes engagés, nous pouvons dire que la structure de la décision musicale, en « régime d'improvisation », peut se résumer ainsi :

i)Chaque décision musicale est unique, elle ouvre une zone de possibles, ou champ paradigmatique comme vu plus haut, qui permet à l'œuvre de se prolonger dans le cadre strict de l'application de règles, jusqu'à ce qu'une nouvelle décision musical en modifie le cours.

ii)Une décision musicale, qui peut être un événement très peu consistant sur un plan sonore ou quasi insignifiant jugé du point de vue de la théorie de la musique[717], est la concrétisation, le point d'exercice, de la pensée en musique qui se tient à la fois sur l'instant (à travers l'écoute) dans le passé (proche ou lointain, à travers la mémoire) et sur le futur (immédiat ou lointain à travers l'imagination et l'anticipation).

iii)Une décision musicale ne peut jamais être déduite de la mise en œuvre d'une règle (bien que l'appel à des règles concourt bien évidemment à ce que la décision soit une « bonne

[715] Développement de ce thème dans les chapitre suivants «Composer des forces » et « Grande Fugue : le temps musical retrouvé ».
[716] On rappellera ici que *la musique ne pense pas*, seul le musicien pense.
[717] Ce qui ne veut pas dire qu'il soit « insignifiant » à chaque fois : entre une simple attaque de trompette et la variation autour du motif d'introduction de la Cinquième Symphonie de Beethoven, il y a toute une palette qui doit ici être convoquée…

décision ») Une décision est toujours une invention qui produit un événement là où il n'y avait « rien », au sens d'un simple suivi plus ou moins scrupuleux de règles musicales.

iv)Pour ces raisons, elle est toujours un « pari » dont l'issue, par définition, est imprévisible. On ne sait si une décision musicale est « bonne » qu'en la jouant ou la faisant jouer. La décision musicale est donc toujours « performative » : décider c'est faire en musique….

v)La décision musicale se développe dans le cadre d'un système « horizontal » par opposition aux systèmes « verticaux » dont on se sert souvent pour décrire la mise en œuvre de la musique (Idée musicale/orchestration ; thème/variation etc…) Elle appartient au groupe des pensées de type stratégiques et contextuelles. Ce qui, pour boucler avec le premier point, explique son unicité et le fait qu'elle soit par nature non réutilisable.

Nous voici donc à la fin de ce chapitre qui ouvre cette troisième et dernière section du corps de thèse: beaucoup de points développés ne l'ont été que partiellement et d'autres sont restés dans l'ombre. Les deux chapitres suivants, intitulés « *Composition et système* » et « *Composer des forces*» pourront sans doute permettre d'avancer un peu plus dans l'examen et l'approfondissement de ces derniers. Quant à la question du temps musical lié intrinsèquement à la « pensée-en-musique » (et son rôle dans le processus de la décision musicale) elle sera examinée de manière spécifique dans le dernier chapitre conclusif de cette thèse : « *Grande Fugue, le temps musical retrouvé* ».

COMPOSER DES FORCES (I)
COMPOSITION ET SYSTEME

La tentative de modélisation de la création musicale que nous allons développer dans ce chapitre (ainsi que dans le suivant) s'inscrit sur un fond que l'on qualifiera de « *contextualiste* ». Mais le contextualisme ne constitue, comme on le verra en détail plus loin, que la problématique générale, l'arrière-fond, de notre approche. Nous aurons ainsi, dans notre démarche qui est, faut-il le rappeler une nouvelle fois, entièrement centrée sur la production de l'œuvre musicale et non sur sa réception, à moduler ce contextualisme générique pour en dégager une conception de l'activité musicale conçue comme *système*. Et, plus précisément, cette propriété de « faire système » de l'œuvre sera elle-même développée, dans le cadre d'une compréhension de la création musicale comme « *composition de forces* « (ce point sera étudié dans le chapitre suivant qui forme un ensemble avec celui-ci) Ce dernier point nous amènera ensuite à nous interroger à la fin du deuxième chapitre sur la question de l'*individuation* en musique.

Commençons donc par le début de ce programme en tentant de préciser notre conception « contextualiste » de l'œuvre en train de se faire.

Le contextualisme en musique

La notion de contexte que nous avons évoquée à plusieurs reprises dans les chapitres précédents, est essentielle pour comprendre le mode de fonctionnement spécifique de la décision musicale, elle-même fondamentale dans la mise en œuvre de toute *composition* musicale. Une décision musicale se produit toujours dans un contexte musical spécifique qui l'influence. En retour, cette décision musicale agit sur le contexte en question en le modifiant. Cette affirmation est la traduction, sur le plan de la « pensée en musique » de ce que nous avions déjà abordé dans nos chapitres précédents sur l'écriture de la musique et sur le « son des musiques » : une note ou un évènement musical n'existent jamais seuls, ils sont toujours (sans que cette règle souffre la moindre dérogation) en lien avec un contexte spécifique avec lequel ils font système.

Il y a deux manières, complémentaires, d'aborder cette idée de fonctionnement contextuel de la musique, une vision macroscopique qui vise plutôt la notion de contexte social, culturel et historique, et une vision qu'on pourrait au contraire qualifier de microscopique dans la mesure où elle concerne quelquefois des segments musicaux extrêmement réduits (le rapport de trois notes les unes avec les autres par exemple, ou le rapport qu'entretient un bruit, ou un son indéterminé avec une note etc…). Nous évoquerons tout d'abord sommairement la première de ces approches puis nous nous intéresserons de façon plus précise à la seconde.

D'une façon générale, le contextualisme en tant qu'approche philosophique est souvent associé avec des recherches à propos de l'art ; il connaît depuis quelques décennies un intérêt croissant et beaucoup d'ouvrages s'en réclament désormais. Toutefois le concept est suffisamment large - pour ne pas dire vague (et c'est probablement le plus grand reproche qu'on puisse lui faire) – pour s'accommoder avec beaucoup d'approches différentes de l'œuvre d'art.

Afin de centrer notre propre approche de cette problématique, nous partirons ici de la définition qu'en donne Jerry Levinson dans son article« Contextualisme Esthétique »[718] :

> *« Le contextualisme est la thèse selon laquelle une œuvre d'art est un artefact caractéristique, un objet (dans certains cas, un objet en partie abstrait) qui est le produit d'une invention humaine, à un moment et à un endroit particulier, créé par un ou des individus particuliers – ce qui a des conséquences dont on en fait l'expérience, dont on comprend et évalue correctement les œuvres d'art. Les œuvres d'art sont essentiellement des objets incorporés dans l'histoire et ils n'ont jamais un statut d'art, ni des propriétés esthétiques manifestes, ni de significations artistiques définies, ni d'identité ontologique déterminée, en dehors ou indépendamment d'un contexte génétique qui en fait les œuvres d'art qu'elles sont. »*[719]

Comme nous l'avons vu à de nombreuses reprises dans les deux premières sections de cette thèse, nous sommes favorables à cette approche contextualiste de l'œuvre d'art. Bien que notre perspective soit établie du seul point de vue de la production de l'œuvre, nous avons, comme nous l'avons déjà développé dans d'autres chapitres, une sorte de vision de l'œuvre musicale « vue par l'arrière », ce que nous avons appelé une «*vision de dos* » de l'œuvre d'art, perçue au moment où elle se construit et où elle est « lancée » vers le monde pour y subir sa phase de

[718] Paru dans Philosophies, vol 32, N1, 2005 (p 125-133). Cet article va nous servir ici de point de départ bien que nous ne partagions pas toutes les affirmations qui y sont contenues en particulier la rapidité un peu suspecte avec laquelle Levinson « règle son compte » au formalisme, à l'empirisme, au structuralisme et au déconstructionnisme (le tout en quelques lignes).

[719] Op cit p 128

réception. Mais, même en restant centré sur le point de vue de la production, nous avons vu que tout le processus de développement de l'œuvre musicale mettait le compositeur en situation (et dans l'obligation) de « composer » avec les différentes données sociales, historiques et culturelles propres au contexte spécifique dans lequel s'exerce son activité créative.

Nous assumerons donc le fait que nous sommes en grande partie d'accord avec le point de vue de Jerrold Levinson sur la contextualité de l'œuvre d'art (et son historicité, puisque ces deux points sont liés chez lui) : une œuvre naît dans un contexte, elle est une œuvre de l'esprit - mais de pas de n'importe quel esprit, celui d'un individu particulier qui travaille et vit dans une époque particulière dans un endroit du monde particulier etc… tandis que, de l'autre côté de la chaine, les individus qui vont réceptionner cette œuvre sont eux aussi des individus spécifiques etc… Il y aurait sans doute beaucoup à dire et à contre-argumenter sur ce sujet, mais dans la mesure où celui-ci ne concerne pas directement le nôtre (suite à l'accent que nous mettons sur la production de l'œuvre et non sur sa réception) et que, en outre, nous n'en avons pas besoin pour argumenter la thèse défendue dans ce chapitre (qui concerne justement plutôt le contextualisme « interne » du fonctionnement de la musique en train de se faire), nous en resterons là sur ce point.

Une autre question, interne à l'argumentation de Jerry Levinson dans le texte cité, mérite en revanche d'être soulevée. Ce dernier confronte en effet le contextualisme avec d'autres théories sur l'art qui sont le formalisme, le structuralisme et l'empirisme (en passant par le déconstructionnisme). Nous analyserons ici en particulier la différenciation établie par Levinson entre contextualisme et formalisme.

Contextualisme et formalisme

Le formalisme, du moins dans la définition succincte qu'en donne Levinson dans son article, considère que la « *forme manifeste* » est la seule entité qui doive être prise en considération en art. Par suite, les formalistes soutiennent que deux objets identiques du point de vue de la forme mais ayant des historiques de production différents (et des contextes de création différents) doivent néanmoins être considérés comme formant une seule et même œuvre.

La théorie formaliste visée ici (nous semble-t-il) est plus particulièrement le *sonicisme*[720] : cette théorie affirme en effet que deux structures musicales identiques sur le plan de la forme sont également identiques sur le plan du statut, sans référence à leur contexte socio-culturel ou historique de création et de réception. Levinson s'inscrit en faux contre une telle position[721] : pour lui, comme pour d'autres contextualistes, il y a bien, dans le cas cité, deux œuvres différentes.

Kendall Walton a proposé une illustration désormais célèbre de cette problématique[722]: imaginons, écrit-il, que, par le plus pur des hasards, les exécutions d'un quatuor à cordes martien, l'opus 132 de Ludwig Van Marthoven, soient totalement indiscernables d'un point de vue acoustique des exécutions de l'opus 132 de Beethoven par le quatuor à cordes de Budapest. Ces exécutions seront, bien qu'identiques d'un point de vue acoustique, les exécutions de deux œuvres différentes : le quatuor de Budapest a exécuté l'œuvre de Beethoven et le quatuor de Martapest, celle de Marthoven. Ces œuvres ont été, pour chacune d'elles, composées dans un contexte social et culturel spécifique qui les distingue à jamais.

L'une des conséquences de cette démonstration est qu'on ne compose jamais deux fois la même œuvre (conclusion à laquelle nous souscrivons volontiers). Cependant cette « démonstration» pose un certain nombre de problèmes dont les plus notables sont les suivants : tout d'abord elle ne parvient pas à mettre en danger le platonisme fort (qui n'en ressort, à notre avis, que mieux assuré) et, ensuite, elle conclut sur une affirmation juste à partir d'une prémisse fausse.

Sur la question de la remise en question « ratée », de notre point de vue du moins, du platonisme fort, la réponse tient dans la structure logique de la « preuve ». Celle-ci peut s'énoncer de la manière suivante[723] : si une œuvre 0 est composée dans un contexte C, tel que C est lui-même différent d'un contexte C' dans lequel une œuvre O' est composée, alors O possède une propriété P telle que P est une propriété de O et non de O', et O' possède une propriété P' telle que P' est une propriété de O' et non de O. Suivant le principe d'indiscernabilité des identiques, si une structure x possède une propriété P que ne possède pas

---

[720] Théorie soutenue, entre autres, par Julian Dodd. Il n'y a rien d'étonnant, dans ce cadre, à ce que tous les tenants du point de vue platoniste en art soient, peu ou prou, sonicistes (qu'ils soient adeptes d'un sonicisme pur ou timbral). Les deux approches philosophiques sont en effet compatibles, la seconde étant la conséquence logique de la première. On pourra se référer sur le sujet à un certain nombre de textes, qui sont autant de passes d'armes, entre tenants du contextualisme et du sonicisme, en particulier entre Levinson et Dodd.

[721] Cf la fiction de BORGES « Pierre Ménard, auteur du Don quichotte » (dans « Fictions » ed Gallimard) qui illustre parfaitement cette problématique.

[722] Kendall WALTON, « Not A Leg To Stand On The Roof On » dans The journal of Philosophy 1973, p725-726

[723] Sandrine DARSEL « De la musique aux émotions » ed PUR, p 61. Nous suivons ici sa démonstration.

y, alors x et y sont différents. Il s'en suit que O et O' ayant une propriété qui n'est pas non commune (P), ils sont différents. La conclusion de Sandrine Darsel est alors : « *Par conséquent il est impossible de composer la même œuvre musicale deux fois* [724]»

Il a lieu de se demander toutefois si les choses sont en réalité aussi simples : l'argumentation contextualiste ici résumée *postule ce qu'il y aurait au contraire à prouver* à savoir que le contexte doit être considéré comme une propriété P de l'oeuvre O. Or le platonisme fort, lui, postule le contraire : le contexte n'est pas une propriété constitutive de l'œuvre. L'argument contextualiste ne parvient donc pas à mettre en échec le platonisme radical (puisqu'il ne s'agit que d'un postulat contre un autre) et au contraire le renforce puisqu'il considère comme acquise une proposition qui est justement l'objet de la discussion (tout œuvre naît dans un contexte spécifique dont elle ne peut être séparée)

Deuxièmement l'argumentation de Walton (que nous assimilons, peut-être à tort, à la position plus générale du contextualisme) déduit un résultat juste (on ne compose jamais deux fois la même œuvre) de prémisses fausses (il est possible d'imaginer deux structures totalement indiscernables acoustiquement mais produites dans des contextes différents). Ce point de départ (qui sert de socle au développement de la « preuve ») est faux en effet : aucun compositeur martien ne saurait être en mesure de « composer » une structure sonore totalement identique à la Cinquième Symphonie de Beethoven, non pas qu'il n'en serait pas capable ou que le hasard ne pourrait pas l'y conduire parmi une infinité de possibilités, mais parce que composer une œuvre est une action qui ne peut être effectuée que dans un contexte spécifique (c'est le contextualisme lui-même qui l'affirme). Du coup, composer une œuvre martienne qui serait en tous points identique (du point de vue de la forme en tout cas) à une œuvre romantique allemande nécessiterait que tout le contexte artistique dans lequel s'enracine la création de ces deux œuvres soit le même (suivant le principe-même du contextualisme qui, du coup, se mord la queue). Plus encore et plus largement, il faudrait imaginer, pour que cette démonstration soit valide sans déroger pour autant aux attendus contextualistes, que tout le contexte socio-économique martien lié à la création par Marthoven de son œuvre soit exactement le même au détail près que celui de l'Allemagne du 18ème… !

On se rend compte aisément que ceci constitue une difficulté pour la démonstration contextualiste selon laquelle des œuvres composées dans des contextes différents sont différentes, fussent-elles identiques sur le plan de la forme. Car de deux choses l'une : soit la création d'une œuvre est intimement, et obligatoirement, liée à un contexte spécifique de

[724] Idem toujours p61.

production ; soit elle ne l'est pas (la formulation de la « démonstration » contextualiste ne supportant pas l'à peu-près de « moments indiscernables» où l'œuvre serait en lien avec son contexte de production et d'autres, minoritaires mais existants tout de même, où elle ne le serait pas).

Donc, soit les deux contextes de production martien et terrien sont exactement les mêmes au détail près (une fiction au demeurant pas plus irréaliste que celle d'un martien composant une symphonie de Beethoven… !) et à ce moment la démonstration peut être retournée : elle démontre, en creux, que dans des contextes socio-économiques parfaitement identiques, il est en réalité possible de créer deux œuvre identiques qui soient finalement la même œuvre puisqu'ayant exactement le même contexte de production (mais *deux compositeurs différents*, ce qui n'était forcément le but poursuivi). Soit ces contextes sont de fait et de droit toujours différents (c'est du moins ce que suppute Walton pour assurer son « point » dans l'argument cité) et, dans ce cas, on se demande bien comment quelqu'un pourrait produire une œuvre qui serait, du point de vue de la forme, parfaitement indiscernable acoustiquement d'une autre de telle manière qu'il faille faire appel au contexte de production pour les distinguer. Sauf à penser, et c'est justement ce qu'on peut reprocher -particulièrement au contextualisme fort visé ici- que l'on puisse composer une œuvre qui, *par hasard*, s'avère être la même qu'une autre crée dans un contexte différent.

Il y a à notre sens une trop grande liberté que s'accorde ici le philosophe contextualiste pour démontrer le bien–fondé de sa thèse : celui-ci se fit l'avocat du diable et présuppose en effet (pour pouvoir le contredire ensuite) qu'il est possible de composer n'importe quelle œuvre dans n'importe quel contexte, ce qui, suite aux attendus de la thèse contextualiste eux-mêmes, est faux. Ces arguments sont toujours construits autour du même scenario paradigmatique : la fiction du *singe dactylographe* qui, en tapant sur n'importe quelle touche d'une machine à écrire, devrait finir obligatoirement par produire un texte « orthographiquement » indiscernable d'une œuvre de référence. C'est justement ce qu'il faut ici critiquer : une conception statistique qui tient pour acquis que, dans quelque monde possible, une nouvelle combinaison de caractères viendra forcément s'harmoniser et se calquer exactement avec tel ou tel texte littéraire (ici avec la partition de la Cinquième Symphonie de Beethoven). Or, selon nous, personne ne peut parvenir par hasard à composer une nouvelle fois la Cinquième Symphonie de Beethoven, même en y passant des milliers d'années: chaque œuvre musicale est unique, elle est le produit d'un contexte spécifique au sens général du contexte social et artistique (mouvements artistiques en lien avec l'oeuvre, histoire de la musique et des formes musicales, état du développement de l'harmonie, de la lutherie etc…) mais aussi de celui, plus réduit, lié au

« génie » du compositeur lui-même. Il faut être Beethoven pour composer la Cinquième Symphonie, personne d'autre que lui ne pouvant composer une œuvre acoustiquement totalement identique, fut-il Marthoven lui-même… ![725]

Ce point n'empêche toutefois pas la thèse contextualiste d'être valide, selon nous du moins, mais à condition d'endosser ce que l'on appellera un *contextualisme modéré,* approche qui paraît être la seule position réaliste en la matière. Les conclusions auxquelles pourrait parvenir ce contextualisme modéré sur le sujet qui nous occupe ici sont les suivantes : *oui* la création d'une œuvre musicale s'enracine dans un contexte culturel et socio-économique déterminant (et donc il est exact de dire qu'on ne peut pas composer deux fois la même œuvre, puisque il ne saurait y avoir deux contextes absolument similaires), *non* deux oeuvres musicales qui partagent l'intégralité de leur structures sonores (et ne peuvent donc être distinguées sur un plan acoustique) ne peuvent être différentes : elles sont une seule et même œuvre composée soit par le même compositeur, soit par un autre qui en a réalisé un plagiat parfait[726].

Cependant le sonicisme (qui s'oppose, on l'aura compris, au contextualisme) doit lui aussi être critiqué sur cette question de l'identité formelle de deux œuvres musicales. En effet, si la plupart des musiciens seraient probablement favorables (de par la manière dont le monde

[725] N'oublions pas toutefois que Levinson, comme on l'a vu au début de cette thèse dans les pages qui lui sont consacrées (chapitre « activation ») est un *platoniste modéré*. Il nous semble, sans toutefois avoir le temps de se consacrer plus avant à cette question, que seul le platonisme fort peut affirmer la possibilité de produire une œuvre par hasard puisque le compositeur ne *crée* pas mais *découvre* (les œuvres étant des structures éternelles que le compositeur découvre, plusieurs compositeurs peuvent découvrir et revendiquer chacun de leur côté la même oeuvre). Levinson ne nous semble pas en mesure, pour sa part, et compte tenu de son platonisme modéré et créationniste qui prend en compte le compositeur et la structure sonore qu'il indique à un temps *t* et non une structure sonore abstraite, de soutenir de manière cohérente la coexistence de la Cinquième Symphonie de Beethoven et de celle de Marthoven.

[726] Les sociétés musicales de répartition de droits d'auteur (la SACEM par exemple) connaissent ce problème depuis longtemps et les philosophes de la musique seraient quelquefois bien inspirés de s'y rapporter. La problématique du plagiat est en effet traitée depuis quelques décennies maintenant (compte tenu de l'abondance et de la ressemblance « formelle » des œuvres déposées) en donnant un rôle de plus en plus déterminant au contexte de réalisation et d'exécution de l'œuvre. Qu'une œuvre partage par exemple la même structure de notes avec une autre ne suffit plus pour dire qu'il s'agit d'un plagiat. Par contre le fait qu'un œuvre ait la même *structure sonore* et s'exerce dans le même contexte et dans le même style musical qu'une autre (même si cette identité n'est pas parfaite, au sens que pourrait lui donner le platonisme radical) désigne clairement le fait qu'il s'agit d'une seule et même œuvre et induit, par la même, la notion de plagiat de l'une par rapport à l'autre. On peut probablement déduire des réflexions précédentes qu'il n'y a sûrement aucun platoniste modéré en poste à la SACEM (pour le plus grand bien des auteurs qui se verraient systématiquement privés de leurs revenus par des « re-compositeurs » de leurs propres œuvres dans un contexte à chaque fois différent) ; il s'y trouve sans doute quelques platonistes radicaux (qui attribueraient directement les revenus de la nouvelle œuvre « indiscernable » au compositeur de l'œuvre chronologiquement antérieure, sous condition qu'il puisse bien prouver qu'il en est bien le créateur et non un simple « découvreur », ce qui est avec Julian Dodd ou Peter Kivy risque de ne pas être facile…) mais on y trouve principalement (et heureusement) une majorité de gestionnaires de droits adeptes du « réalisme musical » et les choses vont très bien ainsi pour tous les compositeurs de ce bas-monde…

de la musique traite ce genre de problèmes en général[727]) à l'idée que deux œuvres qui se ressemblent absolument en tous points forment une seule et même œuvre, il s'en faut pour autant pour qu'ils acceptent sans broncher les prémices « platonistes » dans lesquels s'enracine (obligatoirement) cette thèse soniciste. Nous avons abordé ces points en détail dans le premier chapitre de cette thèse et il est donc inutile d'y revenir ici. Gardons toutefois à l'esprit que, à part si l'on approuve sans réserves l'affirmation fondamentale selon laquelle l'œuvre musicale est un « *type structurel sonore pur* » indépendant de ses exécutions, le point de vue soniciste « pur » est difficile à adopter par des musiciens même si, comme on vient de l'écrire, il est possible d'affirmer, comme le font les sonicistes eux-mêmes, que deux œuvres en tout point équivalentes forment une seule et même œuvre.

Cependant il existe, selon nous, une autre solution pour sortir de ce dilemme formalisme/contextualisme, mais il faudra que notre lecteur ait la patience d'attendre le chapitre suivant pour la connaître. Ces affirmations contradictoires posant en creux la question de la *nouveauté en musique*, nous verrons à la fin ce prochain chapitre de quelle manière il est finalement possible de résoudre cette question de la nouveauté musicale (c'est-à-dire, plus généralement, la question de l'individuation des œuvres musicales) à partir d'un point de vue radicalement différent (et de solutionner, du même coup, le ci-devant dilemme formalisme/contextualisme)

Le formalisme et le contextualisme spontanés des musiciens

Comme on a commencé à l'évoquer, le sonicisme pur (qu'il soit timbral ou pas) n'est pas, à notre sens, la préoccupation principale des musiciens (mais plutôt des philosophes de la musique, en encore pas de tous), en effet aucun musicien ne se demandera s'il a une chance de « découvrir », par hasard et à la note près, une nouvelle Cinquième Symphonie de Beethoven et si celle-ci sera à ce moment considérée comme une œuvre différente de celle écrite par son illustre prédécesseur. Ce genre de questions n'intéresse pas les musiciens, mais ceci ne veut pas pour autant dire que le formalisme soit une approche dont ils se tiendraient éloignés, bien au contraire. En effet, une situation que connaissent bien les musiciens (et dont ils font l'expérience quotidiennement dans leur activité propre qui est de composer) est que deux sons, ou deux structures sonores, absolument identiques et indiscernables sur le plan de leurs caractéristiques physiques, peuvent produire des effets distincts et « sonner » de manière totalement différente

[727] Cf la note précédente

suivant le contexte musical et sonore dans lequel ils vont être introduits. C'est ainsi que les musiciens ont développé au cours de l'histoire de la musique un certain type de « contextualisme spontané » dont ils se servent à tout moment dans l'exercice de leur métier. Mais ils ont aussi développé, parallèlement, un « formalisme spontané » qui les aide dans leur activité de composition. Ce formalisme modéré fait bon ménage, comme nous allons le voir maintenant avec leur contextualisme (lui aussi modéré), le mélange des deux n'étant pas celui de la carpe et du lapin, mais correspond plutôt à une approche concrète de l'activité de composition, dans laquelle chacun des deux éléments a sa raison d'être et son utilité.

Voyons donc tout d'abord ce qu'il en est de ce formalisme développé par les musiciens pour leur propre compte (et non lorsqu'ils se piquent de faire de la philosophie). Il est, selon nous, de deux types. L'un, qui fût un courant dominant dans les années cinquante et qui a inspiré la majorité des textes musico-philosophiques de cette époque jusqu'aux années 80, est un formalisme fonctionnel et structuraliste (voire intellectualiste) qui va privilégier, chaque fois que cela paraît possible (et cela semblait souvent possible aux tenants de la thèse visée… !) la forme sur le matériau et la fonction sur l'entité musicale elle-même. La forme exprime dans ces théories formalistes, aux dires de ses partisans du moins, la partie la plus élevée et la plus aboutie de l'œuvre musicale, celle qui permet de la dégager de sa gangue matérielle originaire et en assure la stabilité.

Nous étudierons plus profondément cette forme de formalisme structuraliste (qui n'a rien de modéré !) dans le chapitre suivant, mais notons pour l'instant que, si cette théorie a fait le bonheur de certains philosophes et surtout de beaucoup de musicologues, elle illustre cependant assez mal le point de vue, plus général, que la plupart des créateurs musicaux ont sur leur propre musique, surtout depuis quelques années.

Tout d'abord, le formalisme propre aux musiciens consiste en partie à se protéger (et à protéger leur art) de toutes les menées visant à les assujettir à quelques vérité ou valeur supérieures qui ne manquent jamais d'être convoquées en ce qui concerne l'Art. Qu'il s'agisse d'une mission d'ordre métaphysique qui lui serait imposée par quelque philosophe en panne d'inspiration quant à ses propres problématiques, ou au contraire d'une exemplification occasionnelle de principes philosophiques plus généraux, ou qu'il s'agisse encore d'illustrer telle ou telle valeur réputée suprême, ou chanter les vertus de la patrie, la musique et les musiciens répondent rarement présent, du moins si l'on ne leur impose pas cette démarche de manière plus coercitive. On notera par ailleurs que, d'une manière générale, et sans que ce point puisse être mis en rapport avec le précédent - du moins on l'espère en ce qui concerne la philosophie - les dictateurs ont le formalisme en horreur. On se souvient ainsi que la principale

accusation de Staline vis-à-vis de Chostakovitch (dont il voulait se débarrasser) était que ce dernier n'était qu'un compositeur « formaliste » soit, en langage stalinien officiel, un réactionnaire ennemi du peuple doublé d'un contempteur de sa propre patrie (et en langage stalinien officieux, un faire-part de deuil à valoir pour les jours à venir…). C'est dans ce contexte qu'il faut, à notre sens, positionner les prises de position formalistes de compositeurs comme Stravinsky, soucieux surtout de sortir la musique de l'ornière romantique et de rayer d'un trait de plume les *arrières mondes* que la musique serait supposée signifier et exprimer. Comme l'écrit Stravinsky (mais il faut, encore fois, replacer cette affirmation dans son contexte) : la musique ne signifie rien. Mais ce qui est visé ici est moins la relativité de la musique à son contexte (et à ses divers modes d'appréhension et de réception qui incluent des liens sémantiques forts) que la question de la *forme* et du *fonds*. La musique ne délivre pas de message, sauf sous la contrainte (et même dans ce cas -Chostakovitch en est un bon exemple- le musicien parvient toujours à tricher en trompant le dictateur qui le surveille, et continue à ne produire que sa propre musique tout en paraissant délivrer un « fonds » et un « message »)

Sans doute la raison qui fonde la nécessité d'une coprésence d'un formalisme modéré et d'un contextualisme tout autant modéré dans les pratiques musiciennes, doit-elle être recherché (et trouvée) dans le fait que tous les musiciens, quels qu'ils soient (improvisateurs, compositeurs ou interprètes) et de quelque musique qu'ils se réclament, se trouvent tous sans exception en butte avec les difficultés que soulève en musique (et en art en général) la problématique « idée /matière » ou « forme/matériau ».

Ce point, bien que devant faire l'objet d'un approfondissement qui nécessitera la quasi-totalité de notre prochain chapitre (tellement le sujet est important) doit néanmoins être ici commenté rapidement. Le rapport qu'entretiennent les musiciens avec le couple forme/matériau dans le cadre de leur activité musicale explique qu'ils puissent être (et d'une certaine façon doivent être) à la fois formalistes et non formalistes. Il explique aussi qu'ils doivent aussi bien faire usage d'un contextualisme modéré, tout à fait nécessaire à la mise en œuvre de leur activité.

C'est la position que prend le musicien vis-à-vis de cette problématique forme/matière, position qui est tout-à-fait inévitable puisque qu'elle influence la manière dont il fait de la musique, qui va être déterminante dans le formalisme et le contextualisme « spontanés » dont il fait usage. En d'autre mots, chaque musicien, même le plus dénué de toute capacité (et d'envie) de réflexion philosophique, émet toujours plus ou moins tacitement un « point de vue » sur la problématique forme/matière, point de vue qui s'exprime la plupart du temps par la façon dont il compose et joue de la musique (et pas forcément à travers un discours philosophique sur

la problématique en question). En somme, jouer c'est, parallèlement, développer de manière nécessaire une perspective sur le problématique forme/matière (point de vue qui n'est donc pas un préalable mais émerge en quelque sorte en composant) : soit en prenant le parti de la forme (formalisme), soit en prenant celui du matériau musical, soit (et c'est le plus souvent le cas) en adoptant une position médiane entre ces deux pôles. Nous verrons toutefois dans le chapitre suivant que, même si la problématique énoncée ici est réelle, la manière dont les musiciens l'appréhendent et, à leur manière, la résolvent (faudrait-il dire plutôt, l'*évacuent*) diffère sensiblement de la description donnée dans ces quelques lignes.

Il faut néanmoins insister, avant de passer à notre sujet suivant, sur le fait que ce mélange entre contextualisme modéré et formalisme modéré propre, selon nous, aux musiciens d'une manière générale est une *position en soi* (qui a sa dynamique et son fonctionnement propres) et non un *mixe affaibli* de différentes positions fortes (qui seraient le contextualisme, le formalisme, le sonicisme ou le platonisme *radicaux* par exemple). C'est, tout au contraire, une position créatrice et surtout *productive*. Mais n'avançons pour l'instant pas plus sur ce point qui sera amplement développé dans le chapitre suivant.

Contextualisme et système

Nous avons évoqué un peu plus haut une première approche du contextualisme que nous pourrions qualifier de socio-historique et qui enracine la création d'une œuvre dans un contexte donné et nécessaire. Nous avions pu affirmer à ce moment que ce type d'approche du contextualisme, pour intéressant qu'il soit, ne nous concernait que de loin dans le cadre de la tentative d'esthétique de la production qui est la nôtre. En revanche la façon dont les éléments d'une œuvre viennent à être *composés* sous une forme que l'on peut qualifier de contextuelle va ici nous intéresser directement. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent consacré à la Décision Musicale, l'œuvre en train de se faire est un champ mouvant où à tout moment sont prises des décisions qui génèrent des faisceaux de possibles. Cette prise de décision s'enracine sur un balayage (*scan*) constant de tout ou partie de l'œuvre en gestation. Cette analyse de la situation musicale donnée est une analyse de type contextuelle, elle consiste en une détection fine et une prise en compte des forces en présence.

Cette seconde forme de contextualisme (plus limitée dans son domaine de fonctionnement) gagnera probablement à être analysée en termes de *système*. Qu'est-ce qu'un *système musical*?

C'est tout d'abord, et dans la perception musicale classique, l'équivalent d'une théorie de la musique ou d'une configuration harmonique (le système tonal, ou atonal, par exemple). C'est-à-dire une théorie dans laquelle les entités musicales prennent leur sens : le système tonal par exemple conduit à attribuer une fonction aux notes, et à certaines notes plus particulièrement que d'autres (dominante, tonique, sous-dominante etc…), le système sériel en revanche « dépasse » ces notions de fonctions tonales pour attribuer la fonction organisatrice principale à la série et au déroulement conforme et mécanique de celle-ci. On pourrait penser tout aussi bien à d'autres systèmes extra-européens qui, eux aussi, impliquent une liaison entre les entités sonores qui s'y déploient et la structure qui leur donne sens.

Mais le genre de *systèmes* que nous allons évoquer dans les lignes qui suivent, quoiqu'il puisse d'une certaine manière englober les descriptions précédentes, est beaucoup plus large dans son extension. Il désigne le fait que toute note, tout son musical, tout objet sonore, tout bruit *font système* les uns avec les autres dans une structure musicale donnée. De notre point de vue, il semble évident qu'un son seul n'existe pas (et encore moins une note) : tous les sons et toutes les notes apparaissent dans un contexte préalable qu'ils contribuent en retour à constamment modifier. Les sons « font système » les uns avec les autres que ce système soit celui plutôt du « paysage sonore » (le bruit d'un torrent de montagne qui fait système avec un bruit de feuilles remuées par le vent par exemple, mais les exemples sont légion et nous en sommes entourés quotidiennement) ou que ce soit dans le cadre des systèmes musicaux (les seuls qui nous intéresseront ici)[728].

Un son, d'une façon générale c'est-à-dire incluant également les notes, les groupes de notes ainsi que les structures sonores plus complexes, n'existe que par rapport aux sons qui lui sont immédiatement voisins. Ceci a des conséquences musicales et compositionnelles importantes : le même son (même au sens de la physique ou de l'acoustique du son) peut s'avérer très différent, voire non identifiable, en fonction des contextes dans lequel il apparaît. D'autre part ce son peut produire des effets dans un contexte précis qu'il ne produirait pas dans un autre. Il existe ainsi un cas de figure que les ingénieurs de son connaissent bien (et les musiciens qui travaillent dans leur home studio aussi) : le moment où, suite à l'introduction d'un son plutôt banal dans le mixage sonore, non seulement la pièce musicale en cours prend tout à coup une brillance et une force insoupçonnée, mais l'ensemble donne l'impression que

[728] Ce qui ne veut pas dire que la notion de « paysage sonore » ne nous intéresse pas, bien au contraire, mais elle ne met pas en avant la notion d'intentionnalité essentielle, comme nous l'avons vu dans notre chapitre «Décision Musicale », à la mise en oeuvre d'une musique véritable (dût-elle être une simple *composition* de sons de la nature)

le son introduit était sans doute le plus magnifique jamais trouvé. Ce phénomène arrive souvent sur la basse par exemple ou sur la batterie : un son de basse paraît extraordinaire, un son de grosse caisse puissant et « punchy » tous les deux pris dans le playback en cours d'écoute, mais, une fois isolés, on se rend compte souvent qu'il s'agit finalement de sons assez banals, voir que l'on qualifierait facilement d'assez mauvais[729] pris seul.

Ce phénomène que nous avons abordé, à dessein, par le détail est valable pour toute la musique (et sans doute pour d'autres arts aussi) : c'est la fusion des sons, leur fonctionnement entre eux qui en définitive compte (ceci ne devant pas nous étonner car, comme on l'a déjà vu dans notre chapitre sur l'enregistrement, en musique c'est le résultat qui compte et la non la manière d'y parvenir)[730]. Les cuivres ou les vents par exemple ont une sonorité extrêmement différente suivant le contexte dans lequel ils sont employés : les compositeurs classiques connaissent bien ce phénomène et l'utilise la plupart du temps à bon escient. Et que dire si nous devions parler des sons synthétiques qui sous-tendent la plus grande partie des musiques actuelles ? Là où le son désormais prévaut sur la note (soit dans l'écrasante majorité des productions musicales actuelles, y compris les musiques dîtes « contemporaines » de musique « savante ») la question de la musique comme système est forcément d'une actualité brulante.

Peut-être gagnerions-nous en clarté en faisant référence à ce qui désormais est considéré, plus globalement, comme un *système*[731]. En règle générale on désigne comme « système » une combinaison de composantes reliées ensemble de telle manière qu'elles interagissent et où, surtout, les propriétés de l'ensemble sont le résultat des relations entre les parties qui le composent. Pour évoquer ce dernier point, les systémiciens parlent fréquemment de « *propriétés émergentes* » du système, c'est-à-dire de propriétés propres au système et que les parties combinées ne possèdent pas en elles-mêmes. Ainsi les organes d'un corps forment un système (qui est le corps) et la propriété émergente de ce système (qui est absente de chacun des organes en particulier mais détenue seulement par l'ensemble) est la vie. Les propriétés les plus courantes d'un système sont ses limites, les intrants et extrants qui la traversent ou s'y transforment et la rétroaction (ou feedback) qui pose que toutes les composantes d'un système

[729] Le contraire est vrai également: ce n'est pas forcément avec de grands sons qu'on crée de grandes musiques…

[730] Ceci au passage est une véritable différence avec les sciences exactes (s'il en fallait une de plus) : en mathématiques (d'aussi loin qu'il m'en souvienne… !) il est de mise de privilégier la méthode de calcul sur le résultat lui-même et mieux vaut une bonne méthode avec un résultat faux que l'inverse. En musique par contre (et là encore, tous les autres arts pourraient concourir à une telle affirmation) c'est le résultat qui compte, peu importe qu'il ait été trouvé par erreur, avec une mauvaise méthode ou en cherchant en réalité un autre.

[731] Il ne s'agit ici nullement de prétendre faire appel à des approches scientifiques de la notion de *système* ou de *système complexe*, mais simplement de se servir chemin faisant de certaines de ces notions (tout-à-fait simplifiées et vulgarisées) qui peuvent résonner avec notre propre approche de la musique.

interagissent. Un changement dans une des composantes entraine à coup sûr un changement dans les autres.

Un bon exemple de composante musicale dont la modification entraine nécessairement des changements sur les autres composantes de l'œuvre est le *tempo*. Dans le domaine de l'interprétation particulièrement (mais tous les genres musicaux sont plus ou moins concernés par ce phénomène), la décision musicale qui consiste à choisir un tempo plus rapide ou plus lent que celui indiqué (ou utilisé d'ordinaire) produit dans le reste de l'interprétation des changements notables qui, s'ils ne sont pas assumés (et en partie prévus) par l'interprète amène rapidement au désastre musical le plus total. Par exemple, un tempo très rapide dans une œuvre normalement plus lente (Glenn Gould excellait dans ce genre de challenge, particulièrement dans ses interprétations de Mozart) peut « fonctionner » et produire une interprétation de qualité *à condition que d'autres paramètres soient modifiés en conséquence*. Dans notre exemple, sans doute une ligne mélodique d'ordinaire plus chantée dans le milieu de la tessiture de l'œuvre sera-t-elle sacrifiée au profit d'une meilleure efficacité rythmique, ou une plus grande énergie, sur le plan de la mélodie principale. Ce qui pourra permettre de produire, finalement, une interprétation somme toute équilibrée et non fautive. Tous les interprètes connaissent cet *effet système* de l'œuvre qui veut qu'à tout moment, la modification d'un critère modifie immédiatement les autres.

Bien évidemment beaucoup d'autres critères ou composantes de l'œuvre pourraient exemplifier notre affirmation, qu'il s'agisse d'une formule rythmique à la place d'une autre qui va entrainer pour le compositeur une modification d'autres données importantes de l'oeuvre qu'il est en train d'écrire, ou un changement inopiné d'orchestration (même mineur) qui va avoir des conséquences quelquefois imprévues sur les masses en sonore en mouvement et donc, finalement, sur l'œuvre elle-même. Le compositeur, l'interprète ou l'improvisateur doivent donc toujours avoir en ligne de mire l'ensemble de leur œuvre ainsi que leurs parties, même si ce sont les parties qui mises en ensemble font l'œuvre et qu'elles ne sauraient venir en aucun cas remplir une forme préétablie[732].

« Avoir en vue l'ensemble » ne réside toutefois pas en une vue de haut de l'œuvre (que l'improvisateur ne saurait avoir à aucun moment – mais tout aussi peu finalement que le compositeur ou l'interprète - la musique étant un art qui se joue et se pense « *en* » et non « *sur* »). Avoir une vue d'ensemble de l'œuvre en train de se faire consiste plutôt à percevoir le « *tout dans la partie* », une particularité qui constitue une propriété intrinsèque de l'action de « penser-

[732] Ce point est décrit plus précisément dans le chapitre suivant (Composer des forces II)

en-musique » (même si, comme d'autres propriétés liées à ce mode de penser, « voir le tout dans la partie » puisse se retrouver dans d'autres formes de pensée et n'est aucunement une exclusivité de « penser-en-musique »). Mais « voir le tout dans la partie » nécessite également une parfaite compréhension de deux dimensions essentielles de la musique : *l'espace et le temps*.

En musique, l'espace et le temps sont chacun d'eux liés, sur un mode qu'il va nous falloir maintenant décrire, avec deux modes opératoires spécifiquement musicaux (que nous avions évoquées au début de cette thèse) : la modulation et la variation. Commençons maintenant avec le rapport entre la *modulation et l'espace*, nous réserverons l'étude du couple *temps et variation* (perçu sous un angle qu'il serait inutile de dévoiler à ce stade) pour le chapitre suivant (Composer des forces).

Espace sonore

De la même manière que la disposition de nos yeux rend possible la visions des objets en trois dimensions, la disposition de nos deux oreilles est à la base de notre écoute stéréophonique du monde sonore. Elle nous permet de percevoir le son (et donc toutes les musiques) dans un cadre spatial[733]. Cette constatation qui semble frappée au coin du bon sens est fréquemment mise de côté quand on aborde la musique, tellement le lien supposé (mais toutefois réel) que cet art entretient avec le temps est aveuglant.

On rappellera tout d'abord que le son se propage dans l'air et dans l'espace. Il est composé d'ondes sonores qui émanent de corps résonants et donc, sans espace, il n'y aurait pas de musique[734]. On retiendra ensuite que le rôle de l'espace en musique (et l'attention croissante dont cette notion fait l'objet de nos jours de tous les musiciens et de beaucoup de commentateurs) est intiment liée à la prise en compte progressive de la musique comme « art des sons » et non plus - bien que ce lien demeure fondamental- comme « art du temps ». C'est la prise en compte du *son des musiques* qui a fait « remonter » la catégorie de l'espace sonore du niveau profond, inessentiel et caché (caché entre autres par la toute-puissance supposément

[733] Sur ce point, la reproduction monophonique était une aberration. Mais, à l'opposé, la quadriphonie aussi (qui n'a d'ailleurs rencontré aucun succès commercial) : en musique deux oreilles suffisent…

[734] L'argument de la lecture silencieuse de partitions ne fonctionne pas ici (pour une fois !) : entendre intérieurement des instruments en lisant une partition repose forcément sur le fait d'avoir entendu (et retenu) les timbres des instruments en question au moins une fois en situation acoustique réelle.

musicienne du Temps) où il demeurait depuis toujours, vers la pleine lumière en lui attribuant du coup un rôle moteur dans les créations musicales de notre époque.

Dès l'antiquité le lien entre la musique et l'espace a été repéré et évoqué, au moins sur le plan de la mythologie. Nous rappellerons brièvement à ce sujet le mythe d'Amphion, fils de Jupiter et d'Antiope, qui, recueilli par des bergers, devint par la suite un grand musicien et poète. En utilisant sa lyre (qu'il avait reçu des mains d'Apollon) et sa flûte, il réussit à construire seul les remparts de Thèbes ; les pierres, sensibles au charme de ses mélodies, venant elles-mêmes se placer les unes sur les autres. Amphion est ainsi considéré comme l'initiateur de l'architecture, et il n'est sans doute pas insignifiant pour la recherche entamée dans ce chapitre qu'il ait été lui-même un musicien. On se souviendra à ce sujet de la phrase célèbre de Schopenhauer, qui résonne avec le mythe ici évoqué : « *L'architecture est de la musique pétrifiée* ».

On rappellera aussi cette vision étonnante (dont nous tenterons de donner un embryon d'explication un peu plus tard dans ce chapitre) qu'ont rapportée des compositeurs comme Mozart ou Carl Maria Von Weber : ce moment, de nombreuses fois répété, où il leur a paru possible d'embrasser mentalement l'ensemble de leurs musiques en un instant, comme on le ferait d'un tableau. Comme si le temps de leur musique s'était tout-à-coup ramassé en un instant essentiel, sorte de big-bang primordial, pour se transformer en un objet sonore certes, mais « compacté », qui offrirait toutes les « vues sonores » possibles sur leurs musiques.

La question du temps en musique, sur laquelle nous reviendrons plus particulièrement dans le prochain chapitre et surtout dans notre dernier chapitre intitulé « Grande Fugue, le temps musical retrouvé », ne doit donc pas pour autant nous faire oublier la notion d'espace qui prend désormais, dans la plupart des approches contemporaines de la musique, une importance croissante. La question de l'*espace* en musique est souvent évoquée comme une question « moderne » par la plupart des commentateurs actuels. Renaud Méric, dans son livre consacré à l'espace sonore[735], la fait remonter au milieu du siècle dernier, et plus précisément aux années 1950. Non point que l'espace n'aie pas été présent en musique dans la période qui a précédé sa problématisation théorique, mais il a été en quelque sorte rendu transparent et invisible, comme caché sous la présence omniprésente du *temps*[736].

---

[735] La plupart des informations utilisées dans ce paragraphe sur l'espace sonore proviennent du livre de Renaud Méric : « *Appréhender l'espace sonore. L'écoute entre perception et imagination* » ed L'Harmattan. Mais aussi, et pour beaucoup, du recueil de textes sur le sujet, intitulé « *L'espace : Musique/philosophie* » ed l'Harmattan.

[736] Hugues Dufourt, compositeur et philosophe, créateur avec quelques autres musiciens de la « musique spectrale », évoque pour sa part une origine plus ancienne qu'il situe plutôt du côté de la musique renaissante, le point de référence pour lui imparable, pour ce qui concerne l'espace sonore étant, plus tard, le Traité

La problématisation récente de l'espace est liée à la prise en compte, que nous avons longuement détaillée dans notre chapitre « Enregistrer », du *son* en tant que fondement de la (des) musique (s). Ecoutons Renaud Méric sur ce point :

> *« Le destin de l'espace dans la musique semble étroitement lié à la place toujours plus grande occupée par l'idée de son, par le fait que ce dernier se soit progressivement imposé comme le principal matériau et surtout l'élément principal de la musique. (….) Ainsi au fil du XXème siècle, la musique s'est progressivement affirmée comme art du son : le son –le son musical- est devenu progressivement une matière, une forme ou un organisme à construire, à structurer, à considérer ou à contempler plutôt qu'une entité musicale bien définie. Cette musique «art du son » se substitue peu à peu - dans le travail compositionnel, dans la manière d'écouter, dans l'interprétation, dans les théorisations, dans les structurations et organisations musicales – à la musique 'art du temps' »*[737]

C'est dans l'exercice de son activité que le musicien découvre et utilise la spatialité du son et de la musique. Ainsi, pour prendre un exemple simple, composer pour l'orchestre symphonique oblige le créateur musical à avoir en tête à tout moment la disposition spatiale de l'orchestre : violons et altos à gauche (quand on est face à l'orchestre, position considérée comme la position « standard ») violoncelles et contrebasses à droite, cuivres et vents plus ou moins au milieu, percussions au fond… De façon encore plus prégnante, toute la musique moderne (qui est désormais, comme on l'a vu dans notre chapitre « Enregistrer », centrée autour de la notion de *son*) est traversée par la notion d'espace. Car l'exemple de l'orchestre symphonique pourrait laisser supposer que l'espace sonore ne ferait que « reproduire » l'espace réel, celui qui permet aux instruments de se situer dans un rapport physique plus ou moins lointain les uns des autres. Dans le domaine de la musique électronique en effet (et nous mettons dans cette catégorie plus que ce qu'on y met habituellement, pour viser au-delà d'elle-même toutes les musiques qui produites en studio à partir *d'images sonores*) les sons « composés » sont travaillés et trouvent leur place sur un plan spatial, sans que cette spatialité ne redouble une position physique préalable[738]. Tout le travail réalisé lors du mixage sonore, par exemple,

---

d'Orchestration d'Hector Berlioz en 1843 puis en 1855. Hugues Dufourt dans « L'espace : Musique/philosophie » op cit p 178.

[737] Renaud Méric, op cit p17.

[738] Une très bonne illustration de cette spatialité fondamentale de la musique électro-acoustique serait Kontakte, une œuvre créée en 1958 par Karlheinz Stockhausen pour les Studios de Cologne. Les sons « bondissent » littéralement d'une enceinte à une autre, tout en circulant également dans les profondeurs de la « scène sonore ».

est alors lié à la mise en valeur (et à la compréhension préalable) de la spatialité de la musique. Par le biais d'instruments ad hoc (réverbérations, égaliseurs, phasing etc…) l'ingénieur du son, ou le compositeur de musique électro-acoustique, construisent des plans sonores qui débouchent sur une architecture musicale dimensionnée en profondeur et en largeur. La référence à l'écran de cinéma ne serait pas ici hors-sujet : l'image sonore produite en studio est un véritable écran cinémascope de la musique (tous les musiciens habitués à travailler en studio connaissent bien, du moins nous semble-t-il, cette sensation très particulière de « voir » du son sur grand écran).

C'est *l'image sonore*, notion que nous avons longuement évoquée dans le chapitre « Enregistrer », qui illustre le mieux la spatialité de la musique et la constitution d'un espace musical. L'image sonore possède des dimensions spatiales précises, largeur, hauteur et profondeur, qui permette sans nul doute d'évoquer la notion d'*espace sonore*. On rajoutera pour faire bonne mesure que l'image sonore se rapporte plutôt à un espace-temps qu'à la seule catégorie de l'espace ou de celle du temps. Dans l'image sonore, en effet, le temps est présent et nécessaire[739], car sans lui nulle musique ne saurait être entendue, mais l'espace l'est tout aussi bien car sans son aide c'est tout l'aspect « charnel », « sensitif » de la musique qui s'en trouverait exclus. En effet, comme nous aurons l'occasion de le voir plus en détails dans quelques instants, c'est par le biais de sa spatialité que la musique vient à nous toucher dans notre chair.

Cependant, commencer d'évoquer cet aspect charnel de la musique c'est prendre totalement à rebours toute la tradition de l'analyse musicale classique, digne héritière des systèmes de Descartes, de Rousseau ou de Rameau[740], qui appréhende le son comme une représentation contingente, qui constitue surtout un chemin vers l'essentiel, ce qui se trouve « derrière » le son[741] : l'idée ou le sens. Dans ces approches, qui ont par ailleurs irrigué l'intégralité de la façon dont la musique a été appréhendée pendant de nombreux siècles, le son n'est jamais vécu pour lui-même mais comme signe d'une réalité intelligible supérieure. Ce n'est qu'avec la « découverte » récente de l'espace sonore que la musique, art réputé immatériel

---

[739] Nous rappelons que le Temps musical fera l'objet d'un examen approfondi dans le chapitre suivant.

[740] Descartes, on s'en souvient, a commencé sa carrière philosophique par la rédaction d'un traité musical qui fut très apprécié à l'époque (et qui influença longtemps la manière d'appréhender la musique de son temps) : il s'agit de son « *Abrégé de Musique* ». Rameau, qui se présentait lui-même comme un « musicien cartésien » a écrit, pour sa part, un « *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes essentiels* ». Quant à Rousseau, l'ennemi juré de ce dernier, il a établi ses principes musicaux dans sa « *Dissertation sur la musique moderne* » ainsi qu'un ouvrage proposant une nouvelle manière d'écrire la musique. On notera aussi, d'une façon plus générale, « *l'Essai sur l'origine des langues »* que nous avons déjà évoqué dans notre thèse et qui représente une position philosophique très originale et très intéressante au sujet de la musique.

[741] Renaud Méric, op cit p 23.

entre tous, s'est dotée enfin d'une matérialité, d'un corps, et, par voie de conséquence, d'une dimension charnelle.

Car, si le Temps est la catégorie incontournable qui fonde l'être de la musique (et lui assure, comme nous le verrons dans le dernier chapitre de cette thèse, l'essentiel de sa grandeur), c'est l'Espace qui la socialise en la faisant résonner dans l'ici et le maintenant de notre vie réelle (du meilleur au pire : de la salle de concert au supermarché…). Avec la dimension spatiale, la musique trouve la voie de la familiarité quotidienne, celle de l'objet que l'on remet une fois de plus sur le lecteur, ou qu'on relance une fois encore sur son Ipod. C'est désormais aussi celle de l'image sonore dans laquelle nous nous enfonçons, casque sur les oreilles ou attentifs devant nos enceintes hi-fi[742] : une image formant un paysage que nous visitons et dans lequel il est possible de se promener, ou de se perdre aussi…

Mais il est important d'ajouter à ce stade que l'espace sonore que nous visons ici est une conséquence et non le principe du déploiement de la musique. En effet l'espace sonore, et nous aurons à revenir sur ce point, n'est pas une donnée indépendante ou abstraite que les composantes musicales viendraient remplir et qui, sans leur présence, continuerait d'exister en attente d'être « rempli » à nouveau par une autre *composition*. Cet espace se constitue en même temps que se constitue, que se *compose*, un système sonore. Il se *déploie*, pour employer un terme qui nous semble ici propre à décrire son fonctionnement. Ce point, ainsi que celui de la matérialité et de la « tactilité » de la musique, vont être abordés dans le paragraphe qui suit.

Espace et qualité

La question que nous allons examiner dans ce paragraphe est principalement celle du rapport entre l'espace sonore et la notion de *qualité*. Ce point demande quelques explications car, d'ordinaire, l'espace sonore est associé avec la notion de quantité, tandis que la dimension qualitative de la musique est plutôt reliée au temps musical.

Le lien évoqué plus haut entre Musique et Architecture amène souvent (et quasi inconsciemment) à se figurer l'espace sonore comme le « constructeur » des grandes structures musicales, les « architectures du son », tandis que le Temps prendrait sur lui la mise en œuvre

[742] On notera au passage que l'écoute au casque, qui par n'a par ailleurs pas que des avantages, permet cependant de mieux appréhender l'espace sonore. Toutes les petites subtilités d'un mixage, par exemple, ou certaines propriétés très fines d'un enregistrement apparaissent souvent mieux au casque que face à des enceintes.

fine de la modulation sonore et musicale. De fait, dans la plupart des ouvrages ou articles consacrés de près ou de loin à l'espace musical, l'association qui est la plus fréquemment évoquée en rapport avec l'espace est celle de la quantité. Avec la notion d'espace musical nous serions, nous dit-on, enfin sur la voie du quantitatif pur, de la géométrisation du geste musical. Ainsi cette remarque de Makis Solomos :

> *« Un des symptômes les plus éloquents de la rationalisation du temps est le devenir du rythme : au même titre que la hauteur se substitue au ton, on pourrait montrer que la durée remplace le rythme-le temps planifié à la manière d'une surface géométrique évince le temps comme condition a priori, la qualité devient quantité. Plus important encore : la forme se mue en structure. »*[743]

Cette remarque qui, à notre sens, s'enracine dans l'appréhension boulézienne de la musique en général, et du temps en particulier (temps strié/temps amorphe), doit être ici précisée et discutée. Selon Makis Solomos, le processus de rationalisation qui se met en œuvre dans le domaine de la musique est relié à la géométrisation de l'espace musical, elle-même construite à partir de la prédominance contemporaine de la vue sur l'ouïe. Toujours selon lui, cette géométrisation quantitative s'oppose (ou est complétée, selon les points de vue) par la dimension qualitative dont le temps, la deuxième entité du couple espace/temps musical, se trouve affectée. On trouve déjà des remarques de ce genre chez Adorno dès les années soixante :

> *« On pourrait se demander si la rationalité intégrale à laquelle tend la musique est simplement compatible avec la dimension du temps. Si ce pouvoir de l'équivalent et du quantitatif que représente la rationalité ne nie pas au fonds le non-équivalent et le qualitatif dont la dimension du temps est inséparable »*[744]

On notera toutefois que la connotation négative de l'affirmation d'Adorno quant au fait que l'espace tende à faire disparaître en musique l'aspect qualitatif assumé par le temps, s'explique assez simplement dans le cadre de sa propre philosophie: pour cet auteur, la disparition du temps parallèlement à celle, plus inquiétante encore, de l'histoire, tend à pousser la société vers un « *paradis anhistorique* », une société qui « *ne voyant plus rien devant elle se satisfait de l'utopie du repliement du temps sur l'espace.* »[745]

Il semble pourtant que le seul genre musical correspondant en tout point à cette idée de géométrisation de l'espace musical serait la « série généralisée » qui fit la gloire de la musique contemporaine des années cinquante. Seule cette musique pourrait être associée, dans sa volonté

---

[743] Makis SOLOMOS, « *L'espace-son* » dans *« L'espace : Musique/philosophie* » op cit p 221
[744] Théodor ADORNO : *« Musique et nouvelle musique* » dans « *Quasi una fantasia* » ed Gallimard p 280-281.
[745] Théodor ADORNO : « *Philosophie de la nouvelle musique* » ed Gallimard p 80

d'interchangeabilité et d'équivalence (pour reprendre le terme d'Adorno), à la quantification évoquée plus haut de l'espace musical. Mais cette démarche de géométrisation de l'espace musical qui trouve ces racines sans doute chez Descartes (et la conception cartésienne de l'espace comme « étendue ») rencontre rapidement, à notre avis du moins, ses propres limites.

Il nous semble au contraire que l'espace musical est *qualitatif*[746]de part en part : il est le support concret de la sensation en musique (un support qui, comme nous l'avons évoqué préalablement, ne préexiste ni ne survit à ce qu'il supporte), il est, pour dire les choses autrement, ce par quoi la musique vient toucher notre système nerveux. Lire une partition, se représenter une musique dans son esprit, l'évoquer en la sifflant sont toutes des actions qui peuvent nous apporter un certain plaisir, mais il s'agit toujours d'un plaisir par *procuration* qui ne remplace jamais la sensation inimitable d'entendre la musique de manière immédiate (qu'il s'agisse d'un enregistrement ou d'un concert en « live » bien sûr). La principale raison à cela est que l'espace propre à la musique ne s'appréhende pas comme une *res extensa* cartésienne, mais comme une entité spécifique dans laquelle il est presque impossible de distinguer ce qui est la musique ou ce qu'est l'espace en lui-même : *l'espace est musical et la musique est spatiale*, sans qu'il soit possible pour autant d'isoler chacune de ces deux entités séparément.

Car c'est bien *l'espace musical en particulier* et non *l'espace en général* (dont le premier serait une variante locale) qui doit être recherché ici pour lui-même. Comme nous l'avons déjà abordé rapidement plus haut, il est en effet important de distinguer l'espace musical (celui qui est propre au déploiement de l'œuvre musicale) de l'espace physique. Si l'on peut admettre que l'espace de la physique soit un espace quantitatif (ce qui serait d'ailleurs peut-être discutable) l'espace de la musique est un espace qualitatif, non mesurable et non géométrique. Et encore faudrait-il ajouter qu'il n'y a pas *un* espace musical mais plusieurs (quelquefois dans la même œuvre, comme enchâssés les uns dans les autres) et que l'espace musical n'est donc pas un support homogène sur lequel viendrait prendre place l'activité musicale, mais une entité non quantifiable à chaque fois intiment associée à l'œuvre musicale et à l'occasion de laquelle celui-ci se déploie.

Pour mieux comprendre et expliciter ce point, c'est probablement vers la notion d'*instant musical* qu'il faut maintenant nous diriger. Comme l'écrit Makis Solomos dans son article « *L'espace-son* »[747] : « *La spatialisation de la musique a pour conséquence, lors de*

[746] Ce qui n'implique pas que le temps musical soit quantitatif. Comme on le verra dans les chapitres suivants, le temps propre à la musique est également qualitatif, et à un point certainement encore supérieur à celui de l'espace.
[747] Makis SOLOMOS, « *L'espace-son* » op cit p 222.

l'audition, l'impossibilité de suivre le déroulement temporel comme déroulement significatif. » Ce fait, assez caractéristique du fonctionnement de la musique « moderne » et contemporaine[748], a pour conséquence directe un rehaussement de la catégorie de l'instant en musique et une concentration sur le fait musical instantané (le son) plutôt que sur la forme. Pour Makis Solomos (toujours dans l'article cité, mais sur ce point précis de nombreux articles d'auteurs contemporains convergent) : « *L'instant (la section particulière d'une pièce musicale) constitue donc l'ultime résidu sensible de l'œuvre spatialisée.* »[749] C'est donc à travers l'instant musical, ou le « *moment musical* » pour se référer ici à un terme en usage dans le monde de la musique, que la musique vient à se donner dans sa dimension charnelle. L'instant, point de rencontre entre les deux dimensions formées par l'espace musical d'une part et le temps musical de l'autre, concrétise le fait sonore et donne chair à la musique[750].

Plusieurs termes fréquemment utilisés en musique nous ramènent à la spatialité et à la corporéité de la musique, même métaphoriquement, ainsi en est-il de la notion de *geste* ou de *mouvement*. Il y a d'ailleurs plus qu'une dimension métaphorique dans l'emploi de ces termes : jouer c'est effectuer des « gestes musicaux » et une musique en train d'être jouée met en œuvre des mouvements, ceux des instrumentistes, bien sûr, mais aussi sur un plan plus général des déplacements dynamiques proprement musicaux qui appartiennent autant à la sphère de l'espace que de celle du temps. Ainsi si le terme de *mouvement* que nous employons pour désigner une partie d'une symphonie se rapporte bien au temps, il est bien probable que le mouvement qui traverse de part en part toute la musique, en partant de la transmission des ondes qui se meuvent dans l'espace jusqu'aux grandes masses sonores qui se déplacent, s'opposent, s'interpénètrent dans une symphonie ou une œuvre électroacoustique, se rapporte lui clairement à la catégorie de l'espace. Ce sont ces *mouvements* (microscopiques comme macroscopiques) qui, s'exerçant dans l'espace (et le temps) restreints de l'instant musical, fondent la corporéité « vivante » de la musique, celle par quoi l'art musical vient nous toucher et impressionner l'ensemble de notre système nerveux.[751]

Comme on le voit, c'est donc cette dimension spatiale, inscrite dans les gènes de la musique[752], qui nous permet de sentir la musique, de la « caresser des oreilles », des yeux et de

---

[748] On pensera ici à Stockhausen et ses « *Momentform* » mais aussi à toute la musique moderne, de Debussy et Berlioz aux créateurs contemporains.
[749] Makis SOLOMOS, « *L'espace-son* » op cit p 223.
[750] Ce point, essentiel, sera développé de manière plus précise dans le dernier chapitre de cette thèse « grande Fugue, le temps musical retrouvé ».
[751] Cf la reprise de ce thème dans le chapitre conclusif de cette thèse « Grand Fugue, le temps musical retrouvé… »
[752] Et qui donc, pour être une *découverte* moderne, n'en est pas moins une réalité musicale très ancienne, présente originellement dans la musique.

la main comme nous pourrions le faire pour une peinture ou pour une statue. C'est par le biais de l'espace sonore, dans son déploiement, que nous pouvons être traversés (et troublés) par le son puissant des contrebasses, par l'éclat des cuivres, par la douceur émouvante des violons, par le déchaînement sonore d'un solo de guitare saturée (le Temps musical, comme nous le verrons, prenant en charge une tâche, toute aussi essentielle mais radicalement différente dans ce domaine). Pour apprécier une musique et qu'elle nous « touche », dans toute la richesse polysémique de ce terme, il faut que les sons viennent à nous, nous traversent et nous mettent en vibration des pieds à la tête. Les concepteurs de systèmes hi-fi connaissent très bien ce fait : là où les sons graves, lancés dans toutes les directions de la pièce[753], inondent et traversent notre corps d'auditeur, les aigus, au contraire, se focalisent sur des points très restreints et localisés physiquement (ce qui rend d'ailleurs le positionnement des enceintes et le réglage de l'image sonore d'une chaîne stéréo de haut niveau assez délicat). Mais, quelle que soit la méthode employée, il faut qu'au résultat toute l'oeuvre musicale, dans l'intégralité de son spectre sonore, vienne nous « impressionner » pour que naisse *l'affect musical* (notion dont nous dirons quelques mots plus loin).

Pour nous résumer, la spatialisation de la musique, bien loin d'en assurer la géométrisation, fonde sa matérialité et, de ce fait, sa consistance sensible. C'est dans l'espace musical que la musique vient à être appréhendée sensiblement et, pourrait-on dire, « tactilement ». C'est donc dans ce cadre que les modes opératoires de la musique (et de l'art musical) qui demeurent plus particulièrement en lien avec cette « tactilité » se mettent en œuvre. L'un de ces modes opératoires est celui que nous appelons la « modulation ».

La modulation musicale

La modulation musicale, du moins dans la définition que nous en donnons[754], est intimement liée à la fois à l'espace et à l'instant. Pour bien comprendre la modulation, il faut en quelque sorte opérer un *zoom avant* qui nous permet de descendre du plan macroscopique de la structure ou de la phrase musicale au plan (microscopique) du son, de la note ou du groupe minimal de notes. En réalité, cette descente de la macrostructure vers les « détails » du son est

[753] Les graves et infra-graves sont omnidirectionnels : quel que soit le point de la pièce d'écoute dans lequel l'expandeur de graves est situé, on entendra toujours le son arrivant devant soi.

[754] Ces éléments ont été donnés au début de notre thèse. On notera toutefois que notre définition de la *modulation* reste très proche de celles données par la « monde de la musique ». Le seul aspect de la modulation que nous n'abordons pas dans ce chapitre est le sens de modulation musicale comme marche harmonique.

très caractéristique de la manière de fonctionner de la musique contemporaine, toutes tendances confondues[755]. C'est ainsi qu'il faut entendre cette affirmation, un peu énigmatique sinon, d'Edgar Varèse dans ses Ecrits : « *J'essayais de me rapprocher le plus possible d'une vie intérieure, microscopique, comme celle que l'on trouve dans certaines solutions chimiques, ou à travers une lumière filtrée.* »[756]. Mais c'est la quasi-totalité des musiciens contemporains qui, en travaillant désormais dans le son et non plus avec les seules « notes » se trouvent en contact quotidien avec cette manière de composer et les problématiques qu'elle génère, qui pourrait venir confirmer une telle approche.

La modulation, en descendant du plan global des superstructures musicales vers celui des microstructures sonores, permet de cibler l'attention du musicien (et de l'auditeur) sur l'ici et le maintenant de la musique. *La modulation sculpte le son* (tandis que la variation le développe, mais gardons ceci pour plus tard)[757]. Chaque structure sonore, chaque son, sont modulés en profondeur de telle manière qu'ils puissent déclencher ce que nous pouvons appeler l'*affect musical*. Qu'est-ce que ce « affect musical » ? Pour l'instant, et avant de revenir sur cette notion importante dans les chapitres suivants, contentons-nous de survoler la question en disant que l'affect représente en musique le fait que telle ou telle musique nous *touche*. Telle ou telle musique, mais aussi telle ou telle interprétation, voire tel petit extrait de musique ou tel son. L'affect, c'est donc ce par quoi la musique nous touche au sens le plus large et le plus sensuel du terme : il n'est pas une simple impression subjective, il constitue une réalité qui se situe entre l'objectif de l'œuvre et le subjectif du sujet qui perçoit. L'affect ne doit donc pas être confondu avec l'émotion par exemple ou même avec l'affection[758]. L'affect est une réalité, un fait qui d'une certaine manière appartient à la musique qui le possède, et ne dépend pas, ou peu, de la subjectivité de l'être sensible qui la perçoit. La modulation crée (ou vise à créer) l'affect : son mode d'existence est intimement lié à celui de l'espace sonore qu'elle contribue à déployer.

C'est dans le cadre du déploiement de cet espace musical (attribut *opératoire*, comme on l'a vu, puisque ne préexistant pas aux éléments qu'il concoure à mettre en œuvre) que la

---

[755] Et peut-être pas seulement de la musique contemporaine. On se souvient de la remarque de Pierre Francastel évoquant comme un des traits définitoires de l'art contemporain « *cet agrandissement hallucinatoire du détail* ».
[756] Edgar VARESE, « Ecrits » p 184
[757] On ne perdra pas de vue non plus que la modulation est à la base de tous les sons (sur un plan physique cette fois) : un son est toujours « modulé » et d'une certaine manière il serait possible d'envisager toutes les musiques (voire toute *la* musique dans sa globalité) comme un immense « son modulé » dans lequel nous viendrions à couper des « *morceaux de musique* » - selon cette expression, assez étrange finalement, par laquelle nous désignons parfois les œuvres musicales.
[758] Voir dernier chapitre suivant sur ce sujet précis.

modulation se met en fonctionnement : c'est elle qui *intensifie* chaque son ou chaque groupe de sons (en produisant l'affect). C'est elle qui *sature* une phrase musicale de telle manière que cette dernière devienne plus que les notes qui la composent (suivant en cela les principes basiques «*systémiques* » que nous avons évoqués plus haut).

Intensifier et *saturer* sont les modes opératoires propres à la modulation comme mode général de l'activité musicienne. L'intensification travaille la (micro) *forme* du son (le vibrato, les attaques, l'entretien du son, mais aussi les jeux de nuances sur une seule note ou autres..) la saturation travaille le *grain* du son (il suffit de penser à la saturation des guitares rock pour que cette analogie permettent de comprendre ce que nous visons ici). Nulle trace de forme ou de structure à ce stade. Comme nous le verrons c'est le composé (systémique lui aussi) entre la *modulation* d'une part et la *variation* de l'autre (la modulation étant, on l'aura compris, couplée elle-même avec l'espace, tandis que la variation l'est avec le temps) qui va réintroduire une notion de forme d'un genre spécifique, le *système* de ces quatre entités assurant le (parfait ?) fonctionnement de l'art musical. Pour dire les choses en d'autres mots, la modulation sera le *procédé*, tandis que la variation sera, elle, le *processus.*

Si l'on devait résumer les choses sous la forme d'un tableau (ce nous n'aimons guère pour des raisons « analogiques » qui ont dû finir par être bien connues désormais par notre lecteur) cela donnerait ceci :

MODULATION	I	VARIATION
	I	
ESPACE	I	TEMPS

Dans ce tableau, la modulation est en lien avec l'espace, mais elle forme un couple avec la variation, et du coup entre en relation *systémique* avec le temps (qui est le deuxième terme du couple variation/temps), de telle manière que, à chaque changement dans une des composantes corresponde forcément un changement, à plus ou moins grande échelle, dans l'un des trois autres.[759]

Un dernier point (que nous retrouverons symétriquement bien sûr quand nous évoquerons le temps dans le chapitre suivant) sera d'affirmer, en rapport avec ce qui a été dit plus haut et en particulier le fait que l'espace musical est une conséquence du déploiement de

[759] Pour être complet ce tableau devra tenir d'une catégorie musicale encore plus fondamentale qui est le Rythme, mais que nous nous aborderons, pour des raisons qui deviendront claires à ce moment, que dans le dernier chapitre de notre thèse.

la musique et non son principe, que la modulation est bien le principe qui est l'origine de ou des espaces sonores propres à une œuvre spécifique. Ce n'est pas l'espace musical qui permet la modulation musicale, mais la modulation musicale qui, dans l'exercice de son activité, déploie l'espace musical propre à l'œuvre en train de se faire. Ce point, bien sûr ne peut se comprendre (et être accepté) que si l'on valide concomitamment le fait de laisser basculer l'architecture (sonore) du côté du temps et non de l'espace (ce qui, on y conviendra, n'a rien d'évident en soi). Pourtant, une fois passée la surprise initiale, il n'y a rien de bien surprenant à affirmer qu'une architecture sonore se construise essentiellement dans le temps (pensons à une fugue, mais aussi à une symphonie, ou encore à une improvisation jazz particulièrement bien structurée). Il suffit à ce moment de conserver le terme d'architecture sonore pour le temps, tout en pouvant l'utiliser néanmoins, mais de manière plus métaphorique, dans le cadre de l'espace musical et de l'image sonore (comme nous l'avons vu plus haut : les sons composés forment un volume qui, sous certain angle, peut être assimilé à une architecture).

Essayons maintenant d'illustrer ce qui vient d'être dit à propose de la modulation et de l'espace et de l'affect (ainsi que du rapport qu'ils entretiennent) par un exemple musical concret : le prélude de « Tristan et Isolde » de Richard Wagner.

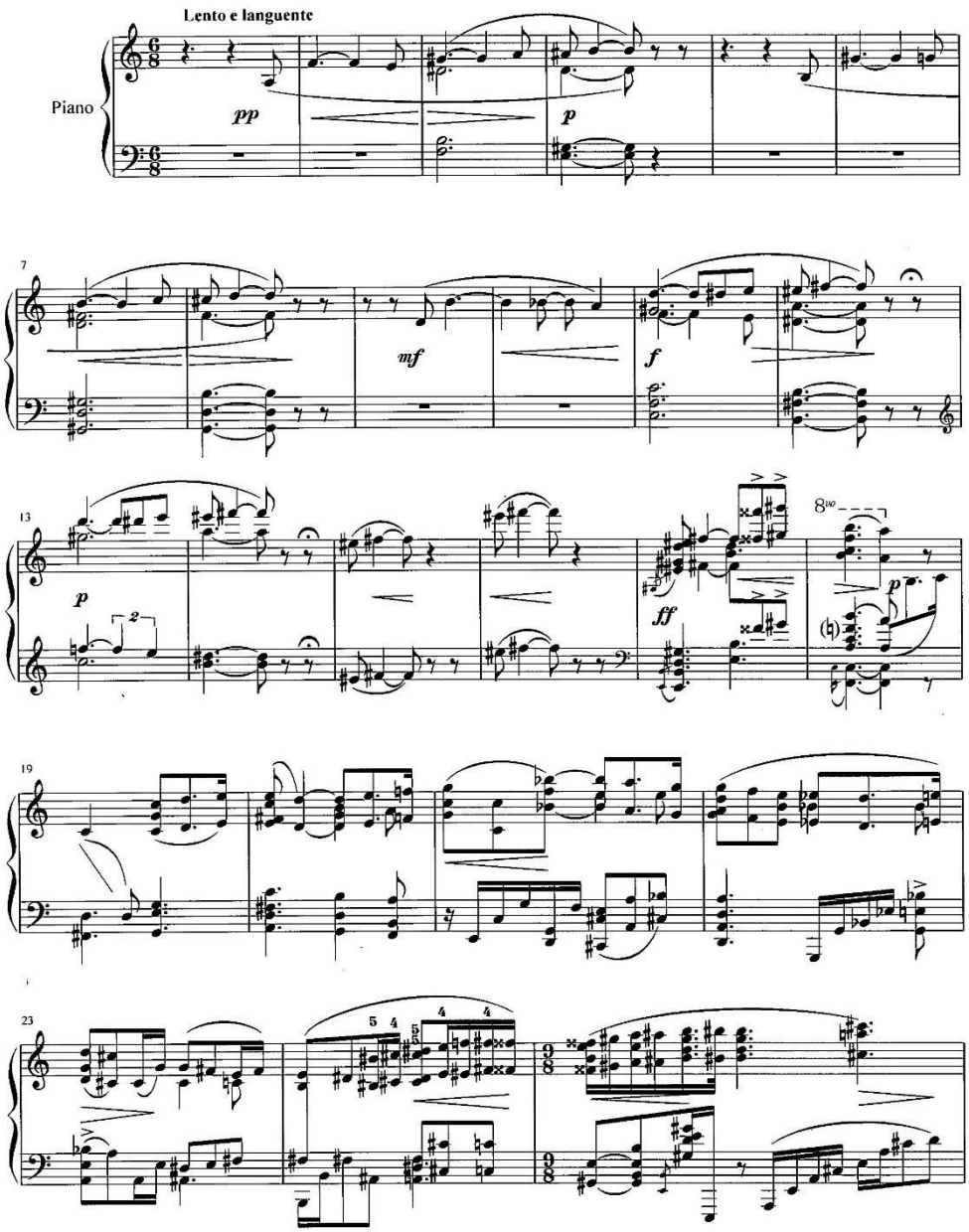
La « modulation » à l'œuvre dans le Prélude de « Tristan et Isolde »

Cette courte analyse des premières mesures du Prélude de « Tristan et Isolde » de Richard Wagner a pour but de pointer, *in situ*, le travail de la *modulation* musicale qui intensifie la musique dans le même temps qu'elle assure les bases de sa *spatialisation*. C'est dans ces mesures de l'œuvre qu'apparaît le célèbre « *accord de Tristan* »,[760] une séquence harmonique tellement hardie dans son écriture qu'elle fit couler beaucoup d'encre à l'époque (et intéresse aujourd'hui encore beaucoup de commentateurs et de musiciens). Nous allons essayer de rapporter brièvement dans les lignes qui suivent la manière dont Wagner a utilisé la modulation musicale au sens spécifique que nous lui attribuons (mouvement harmonique et intensification du son musical) et de quelle manière, en rapport profond avec cette *modulation,* l'espace sonore propre à ce moment musical se déploie.

[760] Mesure 3 sur notre illustration musicale

Prelude to "Tristan und Isolde"

Composed by Richard Wagner



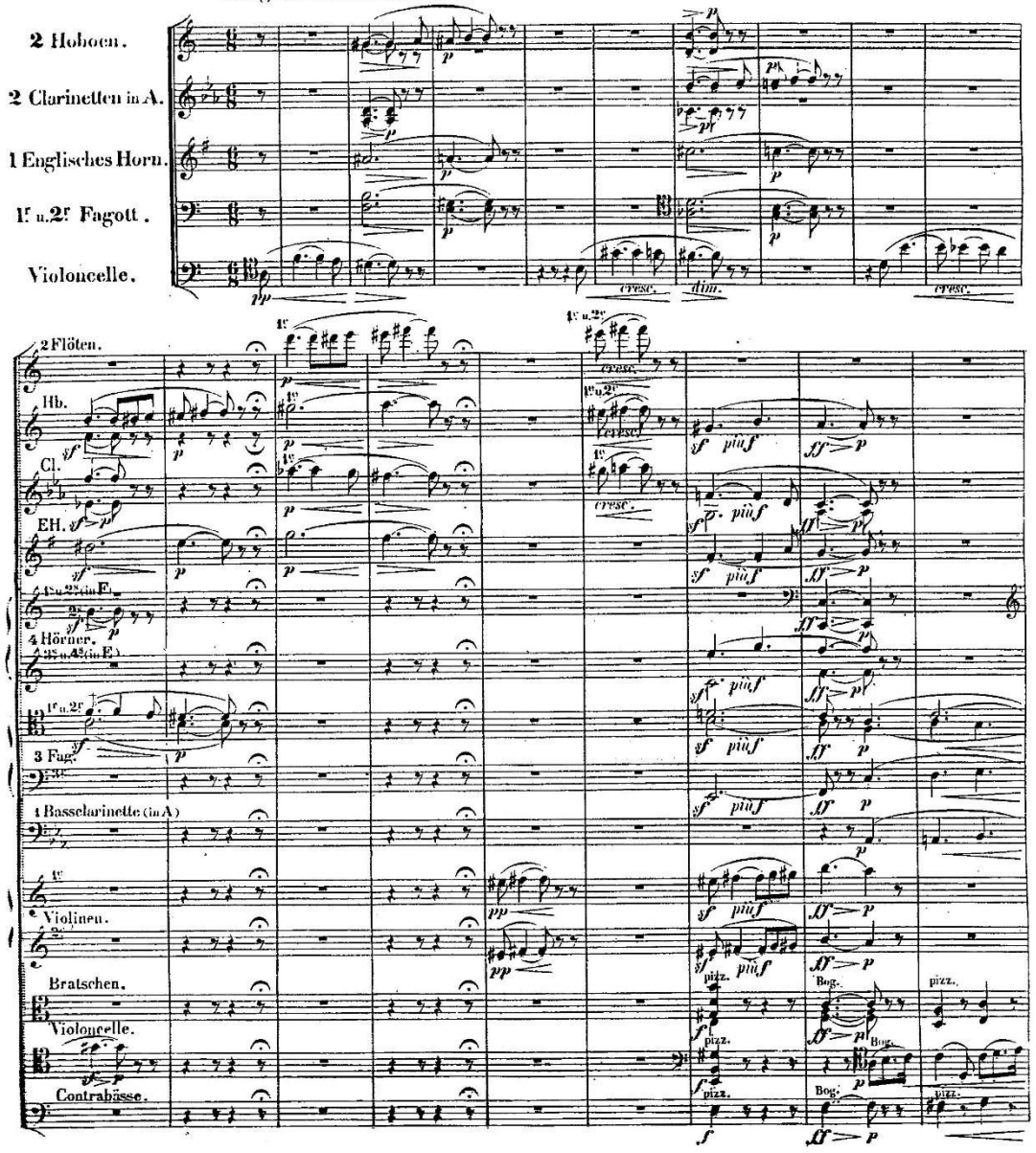
TRISTAN UND ISOLDE.

ERSTER AUFZUG.

Einleitung.

Langsam und schmachtend.

Richard Wagner.



Il existe de nombreuses analyses de ces premières mesures et toutes sont probablement bien plus performantes que celle que nous pourrions fournir nous-mêmes. Ce n'est donc pas une analyse proprement musicale que nous allons proposer ici mais une approche plus « systémique » qui intégrera différents aspects de ce que nous appelons « modulation musicale ». La fameuse formule de Wagner extraite de l'une de ses lettres et qui pourrait définir sa vision de la musique : « *Ici, mon fils, le temps devient espace* », devrait pouvoir nous servir de guide.

Nous remarquerons tout d'abord que l'écriture, extrêmement contrapunctique, nous conduit rapidement dans une sorte de feuilleté sonore qui positionne les lignes mélodiques les unes sur les autres, en faisant passer certaines devant, d'autres derrière, certaines enfin en haut ou en bas (mesures 13-14 et 15-16). Le chromatisme propre à la musique de Wagner, joue, particulièrement dans ce passage, un rôle « amplificateur d'espace » : la mélodie qui monte par demi-ton tandis que les basses descendent de la même manière (mesures 3 et 12 à 14) ouvrent et écartent les lignes harmoniques qui, à partir de la ligne monophonique des violoncelles qui débute ce prélude, se scindent en plusieurs voix (selon un procédé qui, quoique plus moderne dans la facture, n'est pas sans rappeler certaines fugues de Bach parmi les plus complexes). L'espace musical se crée ainsi au fur et à mesure que les mesures défilent, par le simple mouvement des lignes mélodiques les unes par rapport aux autres et, concomitamment, par le jeu de l'instrumentation qui va opposer et spatialiser dans le même temps les clarinettes (au centre de l'image sonore) avec les bassons et hautbois (droite) et les violons (gauche) tandis que les violoncelles et contrebasses continuent leur travail de sous-bassement dans la droite de la « scène sonore ». Le tout formant, à la fois par le biais de l'écriture contrapunctique et chromatique mais aussi par celui de l'instrumentation spatialisée, une spatialisation sonore très caractéristique du début de cette œuvre.

Mais ceci ne serait rien sans que la modulation musicale, au double sens que nous lui attribuons de processus harmonique et de « travail » sonore, ne vienne intensifier ce court passage. On sait que la grande modernité du prélude de Tristan (et tout particulièrement de ses premières mesures) réside dans une modulation extrêmement hardie (à tel point que Schoenberg, qui se référait régulièrement à cette œuvre, en faisait le véritable commencement de la musique moderne en général et du sérialisme en particulier). Le jeu consiste ici à ne jamais résoudre les harmonies et à utiliser ce qu'on appelle des « appogiatures » comme des notes « réelles ou principales » de telle manière que la note principale finisse par être prise pour une

appogiature ce qui crée un déséquilibre et une tension harmonique tout-à-fait saisissantes.[761] Nous sommes donc ici dans une utilisation très extrême de la modulation et surtout, dans un usage qui va contre la manière habituelle de moduler en musique (normalement la modulation sur d'autres tons n'intervient qu'une fois que la tonalité est assurée). Ici la tonalité est tout sauf assurée (en témoigne l'absence d'armure à la clef et la présence encombrante des altérations), elle est même systématiquement sapée (ce qui explique là-encore que Schoenberg ait pu lui porter une telle attention bienveillante). D'une certaine manière le prélude de Tristan n'est écrit dans aucune tonalité et aucun mode (à notre connaissance du moins)[762] : il est un mode à lui tout seul, une sorte de *mode intrinsèque*.

Du coup on découvre ici une utilisation de la modulation qui irrigue directement la musique elle-même au sens où ce sont toutes les premières mesures de Tristan qui « modulent » et pas seulement tel ou tel passage dans tel ou tel ton. Rien d'étonnant donc à ce que, puisque chaque note est harmoniquement modulée, un pont puisse se créer avec le deuxième sens du mot « modulation » (celui qui nous intéresse le plus ici et dans le cadre de cette thèse) : la modulation du son lui-même (qu'il s'agisse d'une note, d'un groupe de notes voire même, comme on va le voir, du silence lui-même qui est ici « musique »)

Plusieurs techniques sont employées ici pour faire moduler la musique : tout d'abord on notera l'emploi extrêmement précis des nuances qui permet quelquefois de faire vivre de l'intérieur une seule et même note (les nuances ont été notées sur la partition d'orchestre par Wagner lui-même avec beaucoup de détails). Les violoncelles, par exemple, qui ouvrent l'œuvre et en expose le thème (sixte la-fa) jouent leur partie avec beaucoup d'intensité. Cette intensité est parfaitement créée par l'aller et retour des nuances entre *pp* et *mf* puis retour à *pp*, le tout sur une seule et même note (on trouve ceci sur le *La* mesure 2, mais aussi le *Sol#* mesure 6 et, encore plus, le *Si* mesure 9) Cette manière spécifique, et intense, d'écrire est répétée plusieurs fois pendant ces seize premières mesures.

Mais en plus d'intensifier la musique, cette modulation la spatialise : l'effet d'« accordéon » des nuances doublé par l'utilisation d'un vibrato profond dans les notes longues donne à ces dernières une grande profondeur, un « champ » spatial. De plus, comme on l'a vu

[761] Il s'agit particulièrement, si l'on se réfère à *l'accord de Tristan* (mesure 3), du *sol#* qui se poursuit sur une mesure quasi complète (alors qu'il n'est en réalité qu'une note de passage) alors que le *la* (qui est normalement la note principale) ne dure qu'une croche et passe tout aussitôt sur un *la#*...

[762] On peut toutefois penser au ton de *La* mineur qui ne possède aucune armature à la clef, mais le nombre très important d'appogiatures présentes dans le texte musical débouche en pratique sur une conception atonale de la musique.

plus haut la situation des instruments dans l'espace (Violoncelles, Hautbois à droite, clarinettes puis violons à gauche) rajoute une dimension spatiale à ce qui est entendu.

Ce qui est intéressant ici, et que met en lumière la citation de Wagner référencée plus haut au sujet du temps qui devient espace (et dont on peut penser qu'elle vise d'une manière générale la dimension *d'œuvre d'art totale* de ses opéras), réside dans le fait que le lent déroulement des notes et des silences (que l'on pourrait plutôt percevoir tout d'abord sur le plan temporel) finit par nous conduire sur un plan qui est plus proprement spatial. Les notes longues jouées aux cordes avancent vers nous et repartent vers le fond de la « scène sonore », les instruments à vents (comme les deux hautbois et le cor anglais qui sont présents dès le début de la partition) donnent l'impression, grâce au vibrato avec lequel ils sont joués, de vivre et de bouger dans un espace sonore spécifique.

Mais, au-delà de l'analyse des ensembles de notes, essayons maintenant de descendre vers la note elle-même comme unité basique, puis, au-delà de la note, vers un moment de cette note qui va se décomposer lui-même en plusieurs parties de plus en plus microscopiques pour arriver enfin au silence. Chacune de ces notes est *saturée* : l'épaisseur du son des violoncelles vient se confronter à la précision du cor anglais, aux intermodulations entre les deux hautbois. La nappe sonore épaisse et moelleuse formée par les violoncelles et les contrebasses (à partir de la musique 17) élargissent la matière musicale qui vient vibrer et moduler dans l'ensemble de la masse sonore.

Même le silence lui-même est travaillé par une intensification progressive de grande ampleur : le premier silence (celui d'avant l'œuvre, mais qui lui appartient d'une certaine manière, et où l'on croit déceler la battue silencieuse du chef d'orchestre face à l'orchestre attentif à l'extrême[763]) laisse sa place à d'autres silences de plus en plus en *saturés* (mesure 5, 9 et surtout 14, 15 et 16 qui forment une sorte d'apogée du silence musical dans l'œuvre, juste avant l'entrée des violons *ff*).

[763] On citera, à titre d'exemple, la version de ce prélude par Leonard Bernstein qui démarre après un très long silence qui force l'attention. Ceci est d'autant plus intéressant que la version de Bernstein est, volontairement, la plus lente qui puisse se trouver (il existe par exemple –nous avons mesuré avec attention ces différences- 38 secondes entre la version de Bernstein et celle de Boulez simplement sur les seize premières mesures qui nous intéressent ici – et 3'33'' (!!) sur l'ensemble du prélude...). Bernstein a donc aussi étiré son premier silence, comme si celui-ci donnait déjà le tempo de l'interprétation à suivre. On notera aussi, au passage (et ceci illustre notre thèse de la systémicité de l'interprétation en musique) que les deux versions de Boulez et de Bernstein sont toute deux aussi abouties : la lenteur de l'une modifie certains paramètres musicaux au cours de l'œuvre (le caractère lancinant et grave du thème particulièrement dans la deuxième partie du prélude par exemple) tandis que la vitesse (relative) de l'autre en modifie d'autres (la structure rythmique des lignes mélodiques est plus clairement mise en valeur)

Nous avons donc pu noter dans ce Prélude, et pour nous résumer à ce stade, une focalisation sur la note et, plus que la note, sur le son musical lui-même qui est tout-à-fait caractéristique de la musique moderne, musique dont nous avons vu, de nombreuses fois maintenant, qu'elle se construisait principalement sur la notion de son musical. Mais une autre caractéristique très prégnante de ce prélude et de ses premières mesures ne doit pas nous échapper. Il s'agit du fait, évident selon nous, que chaque partie de cette musique renvoit à une partie ou un tout plus conséquent : le prélude renvoie (de manière indéniable) à l'opéra entier, mais, dans le même temps, les premières mesures du prélude renvoient au prélude qui renvoie à l'œuvre elle-même dans sa totalité, comme autant de poupées russes dont on pourrait à loisir démonter ou remonter l'empilage. Mais tout autant, nous pouvons dire que chaque note, dans le travail de modulation qui l'intensifie, renvoie elle-aussi au tout dont elle est une microscopique partie. Ceci nous ramène à un examiner un point extrêmement important pour la compréhension de ce que nous nommons « Penser-en-musique » et que nous avons à peine évoqué quelques lignes plus haut : *saisir le tout dans la partie*.

Nous allons tenter d'aborder ce point par un biais philosophique qui, à notre avis, permet d'en rendre compte de façon particulièrement satisfaisante : la notion de *complication* et d'*explication* dans la philosophie scolastique. Ce point nous permettra de retrouver en chemin une notion que nous avons développée dans la première partie de cette thèse mais que nous n'avions plus réévoquée depuis : la *matrice* musicale[764]. Si notre analyse est juste, il serait à ce moment possible de considérer les quatre premières mesures du prélude de Tristan et Isolde comme étant la véritable matrice de Tristan et Isolde, matrice qui, comme on le verra *complique* l'œuvre pour ensuite l'*expliquer* dans l'opéra lui-même…[765]

Complication/explication

Le philosophe contemporain qui a fait le meilleur usage de cette reprise de la philosophie scolastique est sans aucun doute Gilles Deleuze. A notre connaissance du moins, c'est dans

[764] Nous avions évoqué ce point dans le cadre de notre étude de la variation au sujet d'œuvres comme la cinquième symphonie de Beethoven, My favourite Things de John Coltrane, tout comme les variations Goldberg ou Diabelli.

[765] Bien que ce ne soit pas directement notre sujet ici, il est utile de faire remarquer (comme le font par ailleurs beaucoup de commentateurs de Tristan) qu'il y a indéniablement une analogie symbolique entre le thème général de l'opéra qui est, pour faire court, celui de l'amour et de la mort, et le chromatisme exacerbé de de ces premières mesures qui exprime, en condensé, l'argument principal de l'œuvre : l'amour ne peut se résoudre (comme aucune harmonie ne peut se résoudre dans cette introduction) que dans la mort.

« *Spinoza et le problème de l'expression* »[766] qu'est évoquée pour la première fois cette problématique, et dans « *Proust et les signes* »[767] qu'en sont exposées plus nettement les thèses.[768]

Une phrase de Nicolas de Cues résume à elle-seule la question de l'explication/complication: « *Dieu est la complication universelle, en ce sens que tout est en lui ; et l'universelle explication, en ce sens qu'il est en tout.* »[769]. Comme l'écrit Deleuze dans *Proust et les signes*[770], c'est là le sens de la *complication* elle-même : envelopper le multiple dans l'Un et affirmer l'Un du multiple. D'où une conception du temps dont nous reparlerons dans notre chapitre suivant et surtout dans notre chapitre conclusif, qui appréhende l'éternité comme *l'état compliqué du temps lui-même*. Mais le point qui va nous occuper ici, dans notre tentative d'approche de la modulation et de l'espace musical, est le double mouvement ascendant/descendant que structure la théorie néo-platonicienne en la matière: une organisation de l'Univers « *suivant des degrés de complications immanentes et d'après un ordre d'explications descendantes.* »[771]

Mieux encore, il subsiste dans ce double mouvement ascendant descendant (par le biais du couple complication/explication) une coprésence des niveaux : l'infiniment petit remonte vers le principe premier, tandis que le principe premier redescend vers l'infiniment petit mais ce mouvement s'effectue dans une « atmosphère d'immanence » que Deleuze décrit et caractérise, de notre point de vue, de manière magistrale. Après avoir évoqué en quelques lignes « *l'univers en escalier* » propre à la tradition néo-platonicienne, Deleuze met l'accent sur la manière dont cette immanence se faufile en quelque sorte dans cette structure transcendante, précisément par le biais de la complication et l'explication qui rend les êtres égaux sur le plan au moins de la célébration divine. Et même lorsque la théorie scolastique essaiera de concilier les deux aspects en essayant surtout de subordonner l'immanence à la transcendance, des « *poussées d'immanence* » se feront sentir qui « *tendent à déborder le monde vertical, à le prendre à revers…* »[772]

---

[766] Gilles Deleuze, « *Spinoza et le problème de l'expression* », Editions de Minuit
[767] Gilles Deleuze « *Proust et les signes* », ed PUF, version augmentée
[768] Egalement dans un très court texte de 1985 en hommage à Maurice de Gandillac qui fut son directeur de thèse et qui écrivit deux livres (essentiels du point de vue de Deleuze lui-même) : « *Cues* » et « *La sagesse de Plotin* ». Le texte de Deleuze s'intitule *« Les plages d'immanence* » et se trouve à la p244 du recueil de ses textes intitulé « *Deux régimes de fous* » aux Editions de Minuit.
[769] Cité par Gilles Deleuze « *Spinoza et le problème de l'expression* », op cit, p 159.
[770] Op cit P58 La philosophie de Nicolas de Cues
[771] Deleuze op cit « *Proust et le signes* » p 58.
[772] Deleuze « *Deux régimes de fous* » op cit p 245

Ces poussées d'immanence, chacun peut les ressentir en musique, que ce soit chez Bach qui subvertit et dépasse les limites classiques de la fugue, ou Beethoven qui subvertit la forme sonate, ou tous les autres compositeurs ou presque pour lesquels le monde horizontal traverse et déborde le monde vertical.

Cependant, une des plus belles illustrations de cette thèse néo-platonicienne, ici exposée (et réappropriée) par Gilles Deleuze, se trouve à l'évidence dans cet extrait de «*La recherche du Temps perdu*» de Marcel Proust:

> *« Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amusent à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins de ma tasse de thé »*[773].

Cette phrase qui suit chronologiquement la célèbre évocation de la madeleine, nous intéresse ici particulièrement car, d'une certaine manière, elle complète et donne corps à toute la recherche entamée dans le présent chapitre (et sans doute dans toute la troisième section de notre thèse). On se souvient du moment où apparaît cette référence aux papiers japonais : après avoir parlé de la fameuse madeleine qui le ramène à son enfance, Proust enchaîne sur cette évocation, différente dans sa nature de celle de la madeleine (la madeleine le ramène à un état de temps, une période de sa vie, dans laquelle elle entre en tant qu'objet physique, la fleur japonaise, elle, ne ramène à rien, à aucune période de la vie de l'auteur dans laquelle elle aurait joué un rôle quelconque) comme s'il cherchait à désigner une autre facette du Temps que la madeleine n'évoquerait finalement qu'imparfaitement. Cet aspect c'est le couple complication/explication qui va, selon nous, pouvoir nous en livrer la clef.

En effet, là où la madeleine renvoie à une période de temps révolu, et, par transitivité, au Temps à l'état pur (aidé dans cette tâche, mais bien plus tard dans l'oeuvre, par les pavés de Venise), la fleur japonaise nous amène vers une vision du *déploiement de l'espace* tout en même temps que les objets dans l'espace. La fleur, en se gorgeant d'eau, se déploie dans le bol d'eau,

---

[773] Marcel PROUST. « *A la recherche du temps perdu* » p122 ed La Pleiade.

créant progressivement un espace dans lequel (mais faut-il employer ici ce « dans » non approprié) les choses et les personnages viennent à prendre vie. La fleur japonaise en se déployant dans l'eau *déploie également* les choses et les êtres. Et, en retour (pour reprendre notre « fil scolastique »), chaque chose et chaque être déployé explique la fleur de papier qui les compliquait.

Cependant il nous faut absolument remarquer qu'il ne saurait y avoir de solution de continuité entre la fleur en papier et les choses ou personnages qu'elle déploie : la fleur complique les choses et les choses expliquent la fleur sans qu'aucune ligne de rupture ne vienne interrompre ce lent déploiement. Ainsi, pour reprendre notre exemple musical précédent, les premières mesures du Prélude de Tristan *compliquent-elles* le Prélude en entier (qui complique lui-même toute l'œuvre) mais, et il ne faut jamais oublier ce double mouvement ascendant et descendant, tous les moments musicaux de l'opéra, quels qu'ils soient, *expliquent* la matrice formées par ces quatre première mesures.

C'est sans doute de cette manière qu'il faut tenter de comprendre les affirmations répétées de certains compositeurs (et non des moindres, puisque nous parlons ici de Mozart ou de Carl Maria von Weber) qui semblaient parvenir à entendre l'intégralité de leurs compositions en un instant dans leur esprit[774]. N'est-il pas à ce moment possible de rattacher cette manière atypique d'entendre la musique avec les considérations que nous venons d'évoquer plus haut ? Cet *instant* musical dans lequel ces compositeurs affirment entendre leurs musiques, ne pourrait-il pas être conçu alors comme une sorte de « compactage » musical, un écrasement progressif de la matrice musicale de l'oeuvre jusqu'au moment où cette dernière n'occuperait plus aucune place ni aucun temps ? Puis, toujours pour suivre ici l'image sous-jacente ici du *big-bang* cosmologique, cet instant d'une densité musicale inimaginable viendrait ensuite à se déployer, produisant dans le même temps l'espace de son déploiement. Mais peut-être faut-il entendre ici simplement, au-delà de ces images et de leur dimension symbolique, au-delà également de l'irréalisme qui entache une telle forme d'écoute ponctuelle, le fait que cette musique *compliquée* n'est pas une musique *essentialisée* (dont on aurait retenu que le thème principal ou la « grande forme » par exemple) mais qu'elle est cette musique lui-même en personne, en chair et os, réduite dans une complication extrême et qui peut à tout moment être déployée ou « expliquée » par le compositeur. Nous reviendrons sur dernier point, particulièrement important, au cours des deux chapitres suivants.

[774] Notre lecteur (attentif..) aura noté que c'est la deuxième fois que nous revenons sur ce sujet, mais sous une autre approche cette fois (ces affirmations mozartiennes sont suffisamment fascinantes pour que nous y consacrions quelques lignes de plus…)

Toutes ces évocations fonctionnent donc harmonieusement, nous semble-t-il du moins, avec l'évocation proustienne des papiers japonais, évocation qui s'harmonisait elle-même avec la *complicatio* et *explicatio* de la philosophie scolastique : non seulement, comme on l'a vu, il n'y a pas de solution de continuité entre la fleur et les personnages qui se développent mais ces derniers et les fleurs elles-mêmes ne préexistent pas au moment où on les trempe dans le bol rempli d'eau: ils ne commencent à exister qu'à cet instant précis et, surtout, dans le déploiement de cet espace unique qu'elles concourent à créer. Cependant le caractère *éphémère* du déploiement de l'espace sonore doit lui aussi être souligné : en musique il n'y a rien avant mais rien non plus après. Une fois la composition musicale jouée (par quelque biais que ce soit) et le spectacle terminé, la « piste » de l'espace sonore est démontée pour un autre spectacle dans une autre ville, à ce petit détail près qu'il n'existe aucun endroit pour ranger cette piste, ni même, sans doute, d'endroit pour y parquer les animaux sonores: tout réapparaît comme par magie au moment du spectacle du lendemain. Comme nous l'affirmons souvent dans cette thèse, en musique tout est toujours à reprendre à partir de rien…

Conclusion

La véritable tâche du musicien qui « pense en musique », comme nous le verrons en détails dans le chapitre suivant, est de *composer des forces sonores*. En effectuant cette tâche qui le définit en tant que tel -et en dehors de laquelle il n'y a pas de pensée en musique-, il concoure à ce que se déploie le temps musical et l'espace sonore lié à son œuvre en train de se faire. Le rôle du temps musical et de l'espace sonore est donc second par rapport à cette tâche première qui les conditionne (et non l'inverse)[775]. C'est l'action de penser-en-musique qui est la cause en dernière instance du fait qu'il y ait un espace (et un temps) musical. On rappellera également, comme on l'a vu dans ce chapitre, que cette action de « penser-en-musique » et les diverses opérations qu'elle met en œuvre dans le cadre de son activité de composition conservent une dimension contextuelle et, plus précisément, *systémique* sur tout l'ensemble du processus qu'elle met en œuvre.

Cependant un problème subsiste : comment réussir à concilier le fait paradoxal que les musiques et de pratiques musicales soient, comme on vient de le rappeler, entièrement déterminées par un contexte spécifique et que, parallèlement, il existe ce qu'on pourrait appeler une *universalité* de « penser-en-musique » (universalité sans laquelle aucune expérience

[775] La question du temps musical est étudiée dans le chapitre suivant.

musicale basée sur des échanges musicaux interculturels, du type de ce qu'on appelle désormais des expériences *crossover*, ne pourrait voir le jour)

En effet, si chaque musicien, chaque compositeur chaque musique, chaque genre musical, sont reliés à un contexte qui les détermine fondamentalement (affirmation que nous approuvons sans réserve comme nous l'avons vu au début de ce chapitre) ; s'il existe donc une musique jazz, une musique balinaise, une musique africaine, une musique classique occidentale, une musique classique orientale avec autant de pratiques différentes qui leur sont liées, pourquoi n'existe-t-il pas à ce moment une « pensée-en-jazz », une « pensée-en-classique » ou voire même une « pensée-en-Chopin », ou « en-piano » ?... En somme si le tout-musical est contextuel, pourquoi « penser-en-musique » ferait-il exception ? C'est sur cette question, essentielle pour la définition et la cohérence de notre hypothèse, que nous terminerons ce chapitre. Sans doute le chapitre suivant, en lien avec celui-ci, mais surtout le dernier chapitre de cette thèse nous apporteront-ils enfin les lumières que nous attendons sur ce sujet crucial.

COMPOSER DES FORCES (II)

« Forme/matière » et « penser-en-musique »

Le temps musical

Nous avons largement abordé les différentes dimensions de l'espace sonore dans le chapitre précédent. Voici maintenant le moment d'examiner avec précision le pendant de *l'espace sonore* dans la sphère musicale : le *temps musical*. Comme nous le verrons le temps musical est, comme l'espace sonore, une caractéristique propre de la musique et non pas une notion abstraite (l'abstraction du « Temps ») qui s'incarnerait « en » musique comme elle le pourrait le faire à sa guise dans n'importe quel autre domaine. De plus, et toujours de façon identique à l'espace sonore, le temps musical fait l'objet d'un déploiement qui se réalise *à l'occasion* de celui de l'œuvre, et dans les limites de son exposition. Nous verrons de quelle manière, de façon encore plus affirmée que pour l'espace dans le chapitre précédent (pour des raisons qui tiennent à la nature même de ce temps musical et à la façon dont il est perçu et utilisé par le musicien), l'activité de « penser-en-musique » est à nouveau à la manœuvre dans le développement de cette temporalité spécifique de la musique. Avant d'aborder ces derniers points, arrêtons-nous quelques instants sur une des plus belles conceptions du temps musical qui se puisse connaître : celle écrite dans le cadre de ses *Confessions* par Saint Augustin, qui fût comme on le sait, philosophe *et* musicien (ceci expliquant cela).

Le temps musical chez Saint Augustin

Le temps tel qu'il est appréhendé, d'une manière générale, chez Saint Augustin et surtout la *manière* dont il est exemplifié par cet auteur, va nous rapprocher, à quelques siècles de distance, du temps musical tel qu'il se déploie dans les pratiques musicales les plus contemporaines. Voici l'extrait du texte de Saint Augustin (tiré des Confessions) dans lequel le philosophe, afin de mieux faire comprendre sa perception du temps comme distension de l'esprit (*distensio animi*), et surtout sa théorie des *trois présents* (le présent immédiat, le présent

ce qui vient d'avoir lieu –passé- et le présent de ce qui va avoir lieu –futur-), évoque l'idée d'un chant, qu'il connaît par cœur et qu'il s'apprête à chanter :

> *« Je me prépare à chanter un chant*[776] *que je connais. Avant que je commence, mon attente se tend (*tenditur*) vers l'ensemble de ce chant ; mais quand j'ai commencé, à mesure que les éléments prélevés de mon attente deviennent du passé, ma mémoire se tend (*tenditur*) vers eux à son tour ; et les forces vives de mon activité (*actionis*) sont distendues (*distenditur*), vers la mémoire à cause de ce que j'ai dit, et vers l'attente à cause de ce que je vais dire. Néanmoins mon attention (*attentio*) est là, présente ; et c'est par elle que transite (*traicitur*) ce qui était futur pour devenir passé. Plus cette action avance et avance (*agitur et agitur*), plus s'abrège l'attente et s'allonge la mémoire, jusqu'à ce que l'attente tout entière soit épuisée, quand l'action tout entière est finie et a passé dans la mémoire" (St Augustin, Confessions, XI, 28, 38).*[777]

A quoi nous pouvons rajouter la suite du texte, moins directement en lien avec ce qui est évoqué dans ce paragraphe, mais où on retrouvera des résonances profondes avec ce qui a été évoqué dans le chapitre précédent (en particulier sur le rapport entre le tout et la partie, la complication et l'explication) :

> *Ce que je dis de la chanson entière peut s'appliquer à chacune de ses parties et à chacune de ses syllabes; on peut le dire d'un chant plus étendu dont cette chanson ne serait qu'une partie; on peut le dire de la vie entière d'un homme, dont chacune des actions n'est qu'une légère partie ; enfin on peut le dire d'un siècle tout entier de générations humaines, dont chacune des vies ne sont aussi que de véritables fractions.*

Plusieurs éléments doivent retenir notre attention dans ce texte qui, tous, nous ramènent à l'analyse sommaire que nous avons faite dans un chapitre précédent sur l'improvisateur et le rapport qu'il entretient avec ce qu'il improvise (en fait avec ce qu'il vient de jouer, et ce qu'il

[776] Nous avons choisi de traduire le terme latin « *canticum* » par chant (comme c'est le cas par ailleurs dans la plupart des traductions disponibles de ce texte) mais il est possible de le traduire aussi par « texte » au sens d'un chant religieux avec paroles (mais il semble toutefois que le *canticum* était bien, dans le théâtre romain, un chant accompagné par la flute). Toutefois, à notre avis du moins, ces diverses traductions ne modifient pas notre analyse « musicale » du texte (la question du sens des paroles n'étant jamais abordée par Saint Augustin dans ce passage, alors qu'elle l'est dans l'un des exemples précédents, celui du vers de poésie)

[777] Saint Augustin, « *Les confessions* » dans Œuvres complètes Paris, Gallimard

va improviser)[778].Tout d'abord nous noterons, pour y revenir plus tard, que l'exemple dont se sert ici Saint Augustin est tiré d'une pratique musicale, la sienne, et vise l'*exécution* d'un chant donné, et non, comme on aurait pu s'y attendre chez un philosophe de cette époque et de cette renommée, la seule *écoute* musicale. Si l'association de ces mots avec un penseur aussi fameux ne prêtait pas à sourire, nous pourrions dire qu'il s'agit ici d'un *point de vue de la production*, très proche de celui que nous assumons nous-mêmes dans cette thèse, et non un point de vue de la réception. Nous verrons que cette perspective n'est pas sans conséquences sur la manière dont Saint Augustin va expliciter l'exemple qu'il a choisi et, par suite, dérouler sa propre conception du temps[779].

Ensuite nous constaterons que Saint Augustin nous parle dans ce texte de *distension*, c'est-à-dire d'un écartèlement de l'âme entre l'instant présent qui vient de passer (et que l'âme appréhende par le biais de la *mémoire*) et l'instant qui va arriver (celui dont on parle en disant que l'on va faire quelque chose « à l'instant » sous-entendant qu'on va le faire dans un futur très proche). Cet instant qui arrive est l'objet lui aussi de l'attention de l'âme par le biais de ce que Saint Augustin appelle l'*attente*.

Ainsi exécuter un chant (il n'est évidemment pas neutre que ce chant soit connu par cœur et qu'il ne constitue donc pas une improvisation) consiste à faire *transiter* par le présent immédiat (dont finalement Saint Augustin ne nous parle pas directement puisque tout instant est toujours à venir ou passé[780]). Nous noterons immédiatement qu'il y a quelque chose de très visuel (et également d'extrêmement fascinant) dans cette image d'une musique qui « transite » par notre âme comme le feraient des troupeaux en transhumance, se rendant des lointaines plaines du futur vers de nouveaux espaces situés dans le passé. Ainsi les notes, les sons, passent plus ou moins lentement de leur présent (à venir) vers leur présent (qui fût) : elles « passent à

---

[778] Chapitre « Décision Musicale ». Pour information nous ne connaissions pas l'existence de ce texte de Saint Augustin au moment où nous avons écrit ce chapitre sur la Décision Musicale (qui a été en fait rédigé pour partie dans la première année de thèse, les chapitres n'ayant pas été écrits dans un ordre chronologique mais dans un ordre lié à leur logique interne, cf notre Introduction). Ce point doit d'être évoqué ici, non pas pour nous en accorder un mérite plus grand, mais pour constater que, là encore, c'est la pratique musicale qui est première. Nous devons d'abord observer comment les choses se passent en musique (et quel meilleur poste d'observation que de jouer de la musique soi-même ?) puis aller à la rencontre des textes qui viendront s'harmoniser avec cette pratique. Ce fût le cas ici avec ce texte de Confessions, mais, comme on l'aura constaté cette occasion s'est de nombreuses fois rencontrée tout au long de notre thèse. Ces rencontres, ces liens secrets entre pratique musicale et textes philosophiques (même si ces rapports sont quelquefois lointains), témoignent du travail souterrain qui se met en œuvre dans chacune de ses disciplines de telle manière qu'émerge, à un moment ou un autre, un point de liaison harmonieux entre leurs deux fonctionnements.

[779] Cette conception du temps est développée tout au long du livre XI des Confessions, mais l'exemple ici évoqué (qui de plus est précédé de trois exemples concernant la résonance d'un objet sonore) est particulièrement évocateur.

[780] Sur ce dernier point, voir notre dernier chapitre conclusif « *Grande Fugue, le temps musical retrouvé* ».

travers » les musiciens qui jouent ou chantent cette musique, mais aussi à travers nous, auditeurs qui assistons, fascinés, à ce long convoyage qui nous met en lien par là-même avec les rouages les plus profonds du temps musical et, pourquoi pas, du temps « en soi »[781].

Revenons, afin d'éclaircir un peu mieux ce qui vient d'être dit, sur un terme qu'emploie Saint Augustin dans ce texte et qu'il nous semble tout-à-fait essentiel de saisir : l'*attention* (*attentio*). Comment doit-on comprendre, en effet, ce terme : est-ce la conscience qui est attentive (en un sens qui resterait à définir), est-ce l'âme (mais l'attention est une propriété de l'âme qui est attentive et non l'âme elle-même) ? Une chose est sûre l'attention concerne, chez Saint Augustin, le « plus présent » des trois présents ; celui à travers lequel le « présent qui sera » s'écoule vers le « présent qui fût » : l'attention vient donc s'inscrire naturellement entre la mémoire et l'attente tout en les englobant.

Mais il y a peut-être une autre manière d'aborder cette notion d'attention qui pourrait nous ramener vers les rivages musicaux qui sont les nôtres[782]. En effet, si nous revenons quelques instants à notre musicien (et particulièrement au musicien improvisateur que nous évoquions dans notre chapitre « Décision Musicale») nous constatons que les « trois présents » décrivent parfaitement l'acte de conscience (nous préférons toutefois employer, faut–il le rappeler, le terme de « penser-en-musique ») qui est celui du musicien qui joue, improvise, compose ou interprète.

Si nous prenons le cas de l'interprétation musicale (domaine que nous avons un peu mis de côté depuis quelques pages au profit de l'improvisation) il apparaît que cette pratique musicale correspond tout-à-fait à la perception augustinienne du temps. En effet interpréter (et il en est de même pour l'action qui consiste à *lire* la musique[783]) demande à l'interprète de se situer toujours en avant de ce qu'il joue, et que sa conscience doit être à tout moment tendue vers une musique qui *n'est pas* encore (puisqu'elle est encore dans le futur) mais qui est, d'une certaine manière, déjà présente, puisque à la fois objet de la « pensée-en-musique » du musicien et amenée à être présente « dans l'instant » sous les doigts de cet instrumentiste. Mais, parallèlement, la conscience de l'instrumentiste doit se porter également sur ce qu'il vient de jouer (ce qui est à la base de la nécessaire *distension* évoquée par Saint Augustin), ce sur quoi

[781] On notera que la musique peut aussi parcourir le sens temporel inverse, non plus au niveau de l'exécution cette fois, mais lorsque les musiciens jouent (voire ressuscitent) des pièces musicales du passé.

[782] Les lignes qui auront au moins permis de confirmer à notre lecteur que nous sommes tout sauf un spécialiste de Saint Augustin et que, par là-même, ces commentaires ne sont que des résonnances autour de notre sujet, dont le but est d'aborder celui-ci sous un autre éclairage.

[783] Un musicien qui ne lit pas une partition avec quelques notes (souvent une mesure) d'avance va lire cette musique avec beaucoup de difficultés. La question est probablement ici la même que pour la lecture d'un texte écrit en langage naturel.

se fonde la cohérence de ce qu'il joue. Interpréter c'est donc être dans l'instantanéité de la musique mais l'esprit de l'interprète, lui, doit dépasser cet instant présent qui au fond n'existe pas (puisque comme l'écrit Saint Augustin, ce qui vient de se passer n'est plus et ce qui n'est pas encore arrivé n'est pas encore) pour déborder sur chacun des « présents » qui lui sont connexes.

Voici donc que nous retrouvons, un peu par la bande, cette idée d'une musicien qui « pense-en-musique » et qui, dans cette activité, évalue et assume ce qui vient de « (se) passer » et anticipe ce qui va se passer par le biais, comme nous l'avons vu dans le texte de Philippe Drogoz[784], d'une *faculté spéciale* qui serait propre aux musiciens. Cette faculté a sans doute beaucoup à voir, toutes proportions gardées, avec ce que Saint Augustin nomme l'*intentio*, c'est-à-dire une faculté active de l'âme (à la différence de la *distentio* qui est, elle une faculté ou une puissance passive) qui, couplée avec l'*attentio* par quoi « transite ce qui était futur pour devenir passé », assure l'engagement de l'intelligence et de la volonté dans la décision[785].

Mais la question qu'on est alors en droit de se poser est la suivante : comment cette faculté, par laquelle transite le futur dans le passé, peut-elle être *étendue* de telle manière que l'œuvre toute entière soit appréhendée de cette manière (même et surtout si l'œuvre en question dépasse les durées habituelles comme le fait la Tétralogie wagnérienne par exemple) ?

Nous connaissons la réponse de Saint Augustin (cf extrait cité plus haut) : ce qui est dit de la « chanson » peut être dit aussi des syllabes qui en composent le chant mais également d'une chanson plus longue, puis d'un ensemble de chants et, de proche en proche, d'une période de temps s'étendant finalement sur plusieurs siècles. Sans aller jusqu'à des périodes temporelles aussi longues (qui, de toutes les manières, ne concernent plus les durées d'écoute maximales d'une œuvre musicale quelle qu'elle soit), cette réponse nous interpelle quelque peu. En effet on peut se demander, à juste titre, si le type d'approche (et le genre de mémoire mis en jeu) dans la perception de la « grande forme » d'une œuvre ou de l'évolution et du retour de ses thèmes, peut prendre sa source dans l'écoute ou à la production quasi instantanée (même s'il s'agit d'un acte de conscience qui s'étend de part et d'autre de l'instant présent par le biais de la distentio) d'une œuvre musicale telle que Saint Augustin l'évoque dans ses exemples (c'est-à-dire toujours dans une « présentification » de l'évènement musical). On aurait ainsi, un peu à

---

[784] Vf chapitre « Décision musicale ».

[785] Bien sûr la décision en question est, chez Saint Augustin, celle de sa conversion et non notre simple (et bien païenne) « décision musicale ». Toutefois le parallèle semblait intéressant à instituer entre le mouvement de synthèse passive que met en œuvre la *distentio* (l'équivalent, pour notre approche, de l'écoute mélomane) et la pure action décisionnelle qui est l'œuvre de l'*intentio* (propre, dans notre optique, aux musiciens qui pensent-en-musique) : une action créatrice qui suppose à la fois la distentio (nécessaire à toute écoute) tout en se prolongeant par l'intentio.

son corps défendant, envie et besoin de faire appel à une approche plus quantitative et extensive du temps, comme celle d'Aristote, par exemple, que Saint Augustin critique et contre laquelle il établit sa propre conception. Sans rentrer dans une étude approfondie de ce débat non tranché encore de nos jours, notons toutefois que la nécessité va se faire sentir pour nous, si vous nous voulons pouvoir défendre jusqu'à la fin de cette thèse les « couleurs » d'une pensée-en-musique *qualitative* et *analogique*, d'amender humblement cette approche augustinienne du temps que nous avons pour l'instant faite nôtre, pour arriver à poser les bases d'une approche qui, en harmonie avec les usages musiciens sur la question, permette *à la fois* de saisir l'infiniment petit du « moment musical » *et* l'infiniment grand de la structure musicale de l'œuvre perçue dans sa totalité.

Abordons donc maintenant la façon dont fonctionne réellement cette « joute » du temps « structurel » et du temps « psychologique ». Comme on va le voir ce débat apparaît souvent dans de nombreux articles et ouvrages, modernes quand on se rapporte aux dates de parution des articles concernés, mais dont la véritable problématique est, elle, à relier à des discussions philosophiques beaucoup plus anciennes, dont la critique du temps aristotélicien par Saint Augustin est l'un des exemples. Dans ce but, nous évoquerons rapidement le débat concaténationisme/architectonisme (telle qu'il apparaît dans la philosophie de Jerrold Levinson et celle de son contradicteur Peter Kivy) en tâchant précisément de le rapporter à cette conception plus générale du temps musical que nous cherchons à mettre en lumière. Puis nous tenterons de repérer la survivance (et le rôle actif) de ce débat dans la problématique du *temps pulsé et temps amorphe* chez Pierre Boulez, de même que chez Gilles Deleuze qui reprendra et adaptera ensuite ce couple théorique à sa propre philosophie sous la forme de la dichotomie *Chronos/Aîon*.

Concaténation et structure

Le débat entre ce que l'on nomme désormais *concaténationisme* et ce qu'il faut appeler également, d'un autre néologisme, *architectonisme* a été récemment illustré et enrichi les échanges entre Jerry Levinson et Peter Kivy[786]. La position de Levinson, à l'origine du débat, est assez simple à exposer : le fait d'écouter la musique « dans l'instant » et sur des structures

[786] D'une manière globale la thèse de Jerry Levinson se trouve dans son livre « *Music in the moment* » ed Cornell University Press Ithaca et celle de Peter Kivy (qui est une critique de la thèse de Levinson) dans son ouvrage « *New essays in understanding* » et plus particulièrement dans le chapitre intitulé « *Music in memory et and Music in the Moment* » p 183-217. Oxford University Press.

sonores de courte durée (entendre les parties musicales d'une œuvre les unes après les autres, par exemple, sans chercher à la rapporter à un tout qui les relierait) est suffisant pour « comprendre » une œuvre musicale. De plus, selon Levinson du moins, non seulement ce type d'écoute est suffisant mais il est même supérieur à ce que peut nous apporter une écoute de type analytique et structurelle qui commence par le tout pour aller ensuite à la partie. Ce n'est bien sûr pas l'avis de Peter Kivy qui critique vertement Levinson sur ce point (comme sur d'autres, par ailleurs, comme on l'a vu dans certains chapitres précédents) : il lui oppose la notion d'architecture et de structure musicale qui représente, selon lui, la voie la plus aboutie (et probablement celle qui est intellectuellement la plus noble) permettant d'appréhender une œuvre musicale.

D'une manière générale la thèse de Levinson a été beaucoup critiquée et a soulevé un enthousiasme plutôt modéré autant chez les philosophes que chez les musiciens qui y ont eu accès. Pourtant cette thèse présente pour nous un intérêt certain qui, nous l'espérons apparaîtra dans les lignes qui suivent.

Il faut, semble-t-il, commencer par replacer cette « disputation » moderne dans un contexte plus ancien, celui que nous évoquions il y a quelques lignes à propos de la critique que Saint Augustin adresse à Aristote (non pas, bien sûr que Jerrold Levinson puisse endosser le rôle de Saint Augustin et Peter Kivy celui d'Aristote[787]). C'est la question du temps (et du temps musical en particulier) qui est, à notre avis, à nouveau en jeu dans ce débat : l'écoute concaténationiste ne nous rapproche-t-elle pas, en effet, de cette chanson de Saint Augustin à l'occasion de laquelle il explicite sa propre conception du temps ? Ce que Levinson nomme la quasi-écoute (*quasi-hearing*) semble en effet très proche de ce que Saint Augustin nomme pour sa part la *distensio* : tous deux visent, à notre avis du moins, la même chose[788]. Saint Augustin, on s'en souvient, évoquait l'*attentio* qui, présente « sur » l'instant, se distend entre la mémoire qui retient le passé, et l'attente qui anticipe le futur. Levinson évoque pour sa part la notion d'écoute (qui est centrale dans sa thèse) qui « porte » la compréhension de l'œuvre en retenant ce qui vient d'être joué tout en anticipant ce qui va l'être, le tout en reliant ces diverses parties les unes avec les autres pour aboutir sur une compréhension d'ensemble de l'œuvre musicale qui ne doive rien à une perception structurelle, préalable et extérieure, que les

[787] Kivy aurait probablement accepté de meilleure grâce le rôle de Platon, quant à Levinson son double théâtral dans l'antiquité reste difficile à déterminer…

[788] Il ne s'agit ici qu'un parallèle sur un point précis (le reste des deux théories, qu'il s'agisse du contexte comme du contenu étant très dissemblable par ailleurs) et le but que nous poursuivons dans ces lignes n'est pas de transformer Levinson en disciple de Saint Augustin…

« architectonistes » appellent de leurs vœux en la considérant comme la seule manière cohérente d'apprécier et de comprendre une œuvre musicale.

Notre questionnement ne sera pas celui de savoir qui, de Levinson ou de Kivy, aura gagné le point, [789] mais de relier ce débat à notre propre problématique de départ : comment une écoute (et une conception de l'écoute) centrée sur le temps musical, et plus particulièrement sur le « *moment* » musical, peut-elle réussir à générer des approches cognitives qui dépassent le seuil limité de quelques minutes de musique (de plus sur des œuvres plutôt « simples »). En d'autres mots, comment parvenir à entendre et comprendre (on a vu de nombreuses fois dans cette thèse le lien puissant qui relie ces deux concepts) - et, pour ce qui nous concerne, à jouer, interpréter, composer ou improviser une œuvre de taille normale, voire plutôt longue, sans faire appel pour autant à une approche préalable de type structurel et, donc (en particulier si l'on admet -ce que nous sommes prêts à faire aussitôt - que ces deux approches opposées sont toutes deux nécessaires) comment passe-t-on progressivement de l'approche « microscopique » que représenterait ici la vision augustinienne à l'approche « macroscopique » qui serait celle, structurée, du temps aristotélicien (pour reprendre les deux pôles que nous évoquions plus haut) ? N'y a-t-il pas quelque chose, dans la compréhension du temps musical lui-même qui pourrait nous aider dans notre tâche ?

Afin d'avancer sur ce point crucial, examinons maintenant la thèse, désormais bien connue, de Pierre Boulez sur le temps musical : *temps lisse* et *temps amorphe* (que Boulez nomme également Temps pulsé ou non pulsé)

Le temps musical pulsé et non pulsé. Chronos et Aîon

La notion de temps musical pulsé (et non pulsé) a été mise en avant par Pierre Boulez, puis reprise (et retravaillée) par Gilles Deleuze qui en a fait une de ses bases théoriques les plus récurrentes.[790] Gilles Deleuze a progressivement transformé cette approche spécifique en une

[789] D'autant plus qu'il est fort probable que leurs thèses, si dissemblables et si apparemment opposées, ne le soient finalement pas tant que cela. Cf à ce sujet l'excellent article de Adriana Renero « *Experience and consciousness : enhancing the notion of musical understanding* » Revista Hispanomaricana de Filosofia Vol 41 N° 121. (source PDF Internet, sous ce nom) dans lequel A. Renero, après une recension brillante de la problématique en question, expose sa propre conception de la compréhension musicale qui, selon elle, permet de relier ces deux thèse opposées.

[790] Pierre Boulez : « *Penser la musique aujourd'hui* ». Ed Denoel. « *Relevés d'Apprenti* » (ed Christian Bourgois) Gilles Deleuze : « *Logique du sens* » (ed 10.18) « *Mille Plateaux* » Editions de Minuit.

dualité qui est devenue celle de *Chronos (*le temps physique, celui des horloges) et d'*Aîon* (le temps non mesuré).

Cette approche du temps, Boulez l'importe de son propre concept de l'espace musical : espace lisse/espace strié[791]. Nous noterons que c'est à partir de cette conception de l'espace sonore (et cette précision est ici significative) qu'il construit son approche personnelle du temps pulsé/temps amorphe.[792] Il faut cependant avoir en vue (ce qui ne semble pas être toujours le cas dans certains des commentaires qui ont été rédigés sur cette approche) que l'espace lisse *ne s'oppose pas* à l'espace strié : il s'agit en réalité d'un *continuum* dans lequel on passe progressivement d'un état strié à l'état lisse. L'opérateur par lequel ce passage progressif s'exerce est ce que Boulez nomme la *coupure*. Ainsi, le tempérament qui divise l'espace musical en notes de d'égales hauteur (un exemple qui revient souvent sous la plume de Boulez) peut être subdivisé de manière de plus en plus fine de telle manière que le passage entre le strié et le lisse puisse s'opérer. Boulez écrit ainsi [793]:

> « *Le continuum se* manifeste *par la possibilité de* couper *l'espace suivant certaines lois : la dialectique entre continu et discontinu passe donc par la notion de* coupure *; j'irai jusqu'à dire que le continuum* est *cette possibilité même car il contient, à la fois, le continu et le discontinu : la coupure, si l'on veut, change le continuum de signe.* »

On voit donc que le passage entre les deux propriétés de l'espace sonore que sont le « strié » et le « lisse » se fait de manière progressive et sous un mode que nous pouvons qualifier d'*analogique* (c'est-à-dire sans rupture dans la progression) alors qu'une lecture un peu rapide de ce jeu de concepts aurait pu évoquer (et elle l'évoque souvent à certains commentateurs) une notion quantitative et digitale (l'espace est lisse ou strié avec une solution de continuité entre les deux propriétés). La notion de continu (ou de lisse) étant ici finalement une question de *physiologie de la perception* : jusqu'à quel moment l'espace paraît lisse à partir du moment où les coupures opérées deviennent si fines que le quadrillage qu'elles mettent en œuvre ne plus être *perçu* par l'auditeur.

---

[791] Cette thèse (espace sonore et temps musical) est plus particulièrement exposée dans « *Penser la musique aujourd'hui* » op cit p 93 à 113.

[792] Les appellations sont assez variables et échangeables, qu'il s'agisse du temps comme de l'espace : Boulez (et Deleuze par la suite) parle autant de temps pulsé et que de temps non pulsé ou de temps lisse te temps strié que d'espace lisse et d'espace amorphe etc…ces changements dans le vocabulaire n'empêchant pas la différence entre les termes de fonctionner.

[793] « *Penser la musique aujourd'hui* » op cit p 95

Le raisonnement est le même pour le temps : « *Nous verrons que ce tableau s'applique au temps si l'on prend soin d'y faire intervenir le tempo* »[794]. Pour le temps pulsé la question sera celle du *balisage chronométrique* (que celui-ci soit régulier ou irrégulier) ; pour le temps amorphe la propriété qui sera mise en avant sera celle de la *densité* statistique des évènements qui arriveront pendant un temps global chronométrique. En d'autre mots, le temps pulsé mettra de son côté toutes les formes de repérage chronologique (durée des notes dans un tempo fixé, mesures, barres de mesures etc…) alors que le temps amorphe prendra sur lui les productions musicales à tempo libre basées sur des textures sonores évolutives (les œuvres dîtes électro-acoustiques ressortissent de cette catégorie mais beaucoup d'autres genres également, particulièrement dans la production musicale contemporaine qu'elle soit occidentale ou dite « du monde »). Mais, comme nous l'avons signalé un peu plus haut, le « passage » entre temps amorphe et temps strié se fait progressivement, avec cette conséquence que le modèle qui sous-tend l'un des temps pourrait fonctionner pour l'autre et réciproquement (nous y reviendrons plus tard dans ce chapitre).

Comme le rappelle Boulez, dans la problématique du temps lisse et espace lise d'une part et espace strié temps/strié de l'autre : « *la pulsation est au temps strié ce que le tempérament est à l'espace strié* ». Là, où pour l'espace sonore, il est possible d'imaginer la construction d'instruments qui vont dépasser les frontières imposées par le tempérament (en d'autres mots pouvoir mettre en œuvre des échelles qui travaillent sous le demi-ton jusqu'à des écarts quasi-imperceptibles)[795], le levier immédiatement utilisable pour le temps est celui du *tempo*. Ainsi il est tout à fait possible de noter des valeurs égales mais de faire varier le tempo[796], de telle manière que des évènements musicaux qui étaient, « sur le papier », inscrits dans un quadrillage précis et rigoureux, « tombent » dans la catégorie des évènements « libres » que Deleuze désignera par la suite sous le nom de « singularités sonores ».

Gilles Deleuze, précisément, va reprendre cet appareil théorique assez dense[797] pour le faire fonctionner dans son propre système de pensée. Remarquons tout d'abord que Deleuze ne reprend de Boulez que son approche du temps et laissant de côté la partie concernant l'espace

---

[794] « *Penser la musique aujourd'hui* » op cit p 99

[795] Assez curieusement Boulez appelle de ses vœux, dans ce texte de 1963, la création de tels instruments (ça sera, dans son cas la célèbre *4X* utilisée à l'IRCAM) sans pour autant évoquer les instruments indiens ou arabes qui, faut-il le rappeler, mettent en œuvre depuis des millénaires des échelles sonores bien plus sophistiquées que le tempérament occidental, et permettant de jouer sur des intervalles allant jusqu'au quart de ton, voire des écarts plus réduits encore.

[796] *« Penser la musique aujourd'hui* » op cit p104

[797] Que nous n'avons fait qu'évoquer de loin sans autres précisions (il existe ainsi pour Boulez des espaces et temps courbes, droits etc… dont le détail, pour intéressant qu'il soit, n'apporte rien à notre problématique actuelle)

sonore (qui est pourtant l'essentiel de sa recherche dans le domaine[798]) pour les « philosopher » sous les appellations de *Chronos* et *Aîon*.

Pour Deleuze, qui s'inspire ici de la signification que les penseurs antiques donnaient à ces acceptions opposées du temps, Chronos est le temps de la mesure des choses tandis que Aîon est celui de la « dé-mesure » et de l'indéfini de l'évènement. L'Aîon, qui est le temps qui intéresse le plus Deleuze, est un temps linéaire, non pulsé, peuplé de ce qu'il appelle des singularités ou heccéités sonores. De là une connotation extrêmement favorable qu'il attribue aux musiques qui, d'une façon ou d'une autre, participent de l'Aîon et du temps lisse en général, alors que les musiques qui ressortent du temps strié sont négativement connotées : « musiques flottantes contre musiques formelles »[799]

Cette valorisation du temps lisse et du rôle de l'Aîon en musique, Deleuze en trouve la confirmation (et semble-t-il une source d'inspiration) dans un article du philosophe et musicologue Daniel Charles « *La musique et l'oubli* »[800] partiellement consacré à John Cage mais dont la problématique principale est justement celle de la distinction (il faudrait presque dire du conflit) entre ce qu'il appelle des « musiques fonctionnelles » et « non fonctionnelles ». Les premières de ces musiques sont basées sur une forme qui donne leur sens à chaque « singularité » (ici la « singularité » serait la note, le système visé étant le système tonal, mais aussi la musique dodécaphonique), les secondes mettent l'accent au contraire sur les « singularités sonores » (le terme de *singularités* était à la mode à cette époque : on parlerait sans doute de « *sons* » de nos jours).

Par la suite cette distinction appelle, pour Daniel Charles, une division possible entre deux types d'écoute (distinction qui s'articule elle-même, on l'aura compris, sur la dualité temps lisse/temps strié de Pierre Boulez) : l'une distanciée et mettant en œuvre culture et mémoire (cette manière d'appréhender la musique étant connotée négativement autant chez Charles que chez Deleuze) l'autre mettant en avant une « *focalisation immédiate sur le son pur* » (connotée cette fois extrêmement positivement et qui sous-tend l'intérêt de Daniel Charles pour les musiques rock planantes des années soixante-dix). Ces dernières pouvant représenter (Cage en est aussi, dans un autre genre, un possible représentant de ce type de musique) ce qu'il appelle précisément une « musique de l'oubli » : une musique ou chaque son « *ne fonctionnerait qu'en tant que singularité différentielle, autonome, non reliées aux autres singularités ; mais*

---

[798] Une division que Deleuze reprend toutefois, mais de façon assez traditionnelle, dans son esthétique picturale (en particulier dans son ouvrage sur Francis Bacon)

[799] Cf sur ce sujet Mireille BUYDENS « *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze* ». Ed Vrin p 155 et suivantes.

[800] Daniel CHARLES « *La musique et l'oubli* » revue Traverses n° 4, 1976, p 14.

cet absence de lien serait ce qui permettrait au lien de s'établir avec n'importe laquelle de ces autres singularités. Ce lien de l'absence de lien, c'est l'interpénétration sans obstruction : positivité de l'oubli ou absence de toute mémoire. »[801]

Au-delà de la tonalité indéniablement post-soixante-huitarde de ce texte (qui ne le rajeunit pas…) il faut nous intéresser à un point qui va nous ramener à notre problématique de base de cette première partie de chapitre, problématique sur laquelle nous ne semblons pas avancer. Doit-on toujours nécessairement faire un choix, prendre une position définie, entre deux conceptions de la musique (et deux conceptions de sa compréhension) elles-mêmes enracinées sur deux conceptions hétérogènes du temps : fonctionnel contre non-fonctionnel, strié contre lisse, architectonisme *versus* concaténationisme, Chronos contre Aîon etc… ? N'y a-t-il pas une voie qui permette enfin de rendre compte des pratiques musiciennes en la matière (car, qu'on ne s'y trompe pas, les musiciens -surtout ceux qui lisent peu de philosophie ! - n'ont attendu personne pour réussir à appréhender une pièce musicale à la fois sous l'angle de la forme -du tout- et sous celui du microcosme sonore - de la partie).

La réponse est à la fois simple dans son énonciation, mais terriblement longue dans l'explicitation de son contenu véritable (cette thèse n'en serait, vu sous cet angle, que l'introduction) : à la problématique boulézienne bien connue « *Penser la musique aujourd'hui* » il faut simplement substituer la nôtre qui serait, pour suivre la même veine « *Penser-en-musique aujourd'hui* ». Or qu'est-ce que « penser-en-musique aujourd'hui » ? C'est évacuer toutes les dichotomies qui alourdissent notre approche du faire musical et rendre claires les données basiques de l'activité musicienne. En un mot évacuer quelques-unes des problématiques mises en place par la philosophie de la musique et des musiciens « penseurs ». « Evacuer », donc, ce qui ne veut pas dire « résoudre », car la question ici n'est pas de donner une nouvelle réponse, plus efficace, plus élégante que les autres, à un problème posé il y a des siècles, mais simplement contourner ce problème en l'évacuant et en montrant au passage que les musiciens, dans le cadre de leur activité définitoire –quand ils pensent-en-musique et non « sur » la musique- n'y font jamais référence pour résoudre les problèmes qui se posent dans le cadre créatif et productif qui est le leur.

Examinons maintenant, pour y revenir une nouvelle fois plus tard à la fin de ce chapitre, de quelle manière les musiciens parviennent, sans faire un choix cornélien entre différentes approches du temps ou de la compréhension musicale, à exercer leur métier, que celui-ci soit d'interpréter de composer ou d'improviser de la musique. Pour ce faire nous allons relier deux

[801] Daniel Charles « La musique et l'oubli » op cit p 19, cité par Mireille Buydens op cit p 163.

éléments importants de cette thèse qui sont le temps musical (que nous venons d'examiner) et la variation musicale, de la même façon que nous avons apparié dans le chapitre précédent l'espace sonore et la modulation.

Le « temps » du temps musical

Comme on vient de le voir, le temps musical n'est pas un temps « pur » qui viendrait s'incarner ensuite « en » musique. Le temps musical est purement et spécifiquement musical, il apparaît à l'occasion de la musique, dans le cadre du déploiement de celle-ci, et disparaît au même moment que cette dernière. Il est intimement chevillé à la musique au moment même de son exécution. Ainsi, de même que les évènements musicaux ne *remplissent* pas un espace sonore préalable, le temps musical n'est surtout pas un mode de transport commode que la musique emprunterait pour aller d'un point temporel à un autre (partir du futur pour descendre à telle ou telle « station » du passé, par exemple, ou le contraire…). De façon encore plus précise, et en rapport avec ce qui vient d'être dit, ce temps musical lui-même reste arrimé au seul véritable *temps* de la musique qui est le *présent*. Ce point qui n'était déjà pas très facile à expliciter dans le cadre de l'espace, l'est encore moins pour ce qu'il en est du temps musical. Il faut ici revenir sur quelques notions qui, au passage, nous ramènerons vers Saint Augustin et sa conception du temps qui nous avait tant fascinés il y a quelques pages.

La musique, en tant qu'artefact et objet sonore, *s'écoute toujours au présent*. D'une part, sans écoute humaine il n'y a pas de musique (et encore moins d'œuvre musicale), et d'autre part sans écoute il n'y aucune voie d'accès possible à l'œuvre musicale qui est sonore. En d'autres mots, une œuvre musicale ne se résumant pas et sa perception ne pouvant être différée, son écoute est toujours immédiate[802]. On peut donc toujours penser à un Nocturne de Chopin, en siffler un fragment, mais le seul moyen d'écouter cette pièce musicale, c'est de s'asseoir devant de son piano et de la jouer (ou de faire « jouer » sa chaîne hi-fi, ce qui est ici, et pour une fois, totalement équivalent). De plus cette écoute doit s'inscrire dans un temps dont les limites sont difficilement extensibles ou compressibles : ainsi faut-il le temps nécessaire pour jouer ce Nocturne de Chopin (soit ni trop de temps, ni trop peu…).

Même si, grâce à leur mémoire musicale sans cesse travaillée professionnellement, certains musiciens parviennent à se remémorer de manière très précise des pièces musicales

[802] Ces points, ici brièvement rappelés, ont été examinés de manière précise dans le chapitre « réalisation ».

entières (y compris dans une interprétation spécifique, avec, donc, les nuances qui lui sont attachées), il n'en reste pas moins que cet accès à la musique est toujours immédiat et réalisé dans le présent. Nous retrouvons ici la thèse augustinienne de l'*attentio* et celle des trois présents : le temps est toujours perçu dans l'instant du présent même si notre attention est distendue entre le passé que la mémoire retient et le futur que vise l'attente. Et, comme l'affirme Saint Augustin également, aucun de ces temps n'est proprement mesurable, puisque tous se rapportant au temps présent (et « ressenti ») de la personne qui écoute (ou joue). Ainsi quand nous prenons deux interprétations de la même œuvre il est impossible, à moins de se servir d'un chronomètre de savoir à coup sûr combien elles durent et surtout laquelle est plus longue que l'autre. Ainsi, on se souvient que dans le chapitre précédent nous avions comparé (dans le but de soutenir notre approche « qualitative » de l'espace sonore) le prélude de Tristan et Isolde de Wagner dans la version de Boulez et celle de Bernstein : nous avions pu établir (à l'aide du chronométrage de ces versions) que l'une, celle de Bernstein, était plus longue que l'autre de plusieurs minutes (représentant à peu près une différence de durée de l'ordre de cinquante pour cent, ce qui est proprement énorme pour des interprétations d'une même oeuvre). Pourtant à l'écoute cette différence ne paraît pas si grande : bien sûr nous ressentons immédiatement que la version de Bernstein est plus lente que celle de Boulez, mais dès qu'on *entre dans cette version*, autrement que par le biais d'une écoute distraite, cette lenteur disparaît et c'est toute la profondeur de la musique de Wagner qui nous apparaît (pour les raisons que nous avons longuement évoquées dans le chapitre précédent et sur lesquelles nous ne reviendrons pas).

Prendre conscience que le temps musical reste ainsi attaché de manière absolue à la musique qui le porte (et non l'inverse), et que toute musique est toujours « présente », est essentiel pour aller plus loin dans l'appréhension de ce qu'est la pensée en musique comme acte de conscience qui n'émerge et ne se déploie, également, que dans la cadre du jeu musical. Sous-tendre et construire le temps musical (ainsi que l'espace sonore) qui lui est propre est une propriété essentielle et définitoire de « penser-en-musique », aucune forme de pensée ne peut lui être sur ce point comparée. Mais cette propriété quasi-exclusive est aussi la marque de sa faiblesse : « penser-en-musique » n'est pas une activité de l'esprit qui peut s'assurer d'une persistance absolue. Comme on l'a vu dans la section II, l'écriture musicale censée graver dans le marbre les marques de ses productions, échoue –de peu- dans sa tâche. La musique, par le fait qu'elle doit toujours être jouée (et rejouée) nécessite que les dés soient à chaque fois relancés. Ce rapport au devenir et à l'éternel retour doit être ici mis en rapport avec la *variation* d'une part et la *reprise* (autre notion essentielle pour une bonne compréhension de la musique) de l'autre.

Variation et Temps musical

Examinons maintenant le rapport qu'entretient le temps musical avec une des données les plus fondamentales de la pratique musicienne: la variation. De la même manière que, dans le chapitre précédent, notre conception de l'espace sonore venait s'articuler avec ce que nous appelons la *modulation*, le temps musical va être relié, ici, avec ce que nous avons appelé la *variation* musicale (et que nous avons déjà longuement décrite dans le chapitre qui lui est consacré[803]).

Nous avions pu observer que la variation formait une notion qui allait bien au-delà de la simple capacité de faire varier un thème musical. Non seulement nous avions pu remarquer que c'est finalement la variation qui prend le dessus sur le thème (un thème n'existe que par le biais de ses variations) mais, de plus, nous avions identifié le fait que comprendre la variation propre à une œuvre musicale permettait de s'assurer de la meilleure compréhension possible de l'œuvre en question. A tel point que toutes les variations d'une œuvre donnée venaient la plupart du temps s'ancrer sur une variation plus fondamentale que les autres que nous avions nommé *matrice*. Nous avions noté que cette matrice était aussi une variation (c'est-à-dire qu'elle ne représentait pas un point fixe stable, une structure essentielle comme certains analystes musicaux aiment les chercher dans les œuvres qu'ils étudient) : la matrice est ainsi la *variation matricielle* des variations de l'œuvre. Ainsi, comprendre le processus de variation d'une œuvre (en d'autres mots comprendre autant le retour varié du thème que des variations bien plus éloignées qui forment la texture même de l'œuvre en question) nous ramène à nouer ensemble la problématique du temps que nous venons d'évoquer (particulièrement dans son acception augustinienne) et celle, étudiée dans le chapitre précédent, de la dualité complication/explication. Percevoir cette matrice, mère de toutes les variations de l'œuvre, c'est d'une certaine manière poser son regard sur l'*instant* essentiel que nous avions évoqué longuement dans les pages précédentes : celui qui contient, réunis et «compliqués », tous les moments de l'œuvre en cours d'élaboration (ou de jeu) que le musicien est en train d'« expliquer » (encore une fois que ce musicien soit un interprète, un improvisateur ou un compositeur).

Du coup la question de la dualité (et du choix) entre vision microscopique de l'instant musical (de la « *Music in the moment* » de Levinson) et vision structurelle et macroscopique de la forme musicale (la « grande forme » des musiciens) s'évacue d'elle-même, car rendue inutile.

---

[803] Cf Chapitre « Variation » dans la « Section I » « Présentation des thèmes ».

Pour un musicien (mais aussi sans doute pour un auditeur mélomane), jouer, donc entendre (et donc aussi comprendre ») une œuvre de manière satisfaisante c'est obligatoirement en saisir la matrice « compliquée » et, saisissant celle-ci, c'est toute la *grande forme* l'œuvre qui, tel un fil enroulé sur lui-même qu'il va tirer avec précaution, vient s'offrir à lui. Les premières mesures de Tristan sont ce fil d'Ariane encore enroulé sur lui-même, les premières mesures de la Cinquième Symphonie de Beethoven le sont aussi ; mais quelques fois, comme on l'a vu, cette matrice apparaît plus loin dans l'œuvre quelquefois dans une simple figure rythmique, pas si simple à repérer, mais sur laquelle tout l'édifice se construit (nous avions observé ce point dans les différentes versions de My favourite Things de Coltrane, mais les exemples de ce cas de figure seraient légion).

Il n'y a donc pas, selon nous, de dilemme à résoudre, ni de position à défendre bec et ongles, quant à la manière d'aborder une œuvre musicale de manière compétente (encore une fois nous nous plaçons du point de vue des musiciens, de ce que nous appelons le point de vue de la production mais il y a fort à parier que, sur ce point au moins –sans se prononcer sur les autres- le mécanisme soit le même dans le cas de l'audition mélomane) : on joue et on écoute une œuvre à la fois par le biais de la perception des différences sonores les plus minimes (celles mises en œuvre, dans notre approche du moins, par la modulation) mais aussi (et en même temps) par la prise en compte du temps musical, de la variation et surtout de ce sur quoi la variation se construit : la matrice musicale de l'œuvre.

Avançons maintenant, afin d'affiner encore ce point de vue, vers le second point en rapport avec la notion de temps musical: la notion de « reprise » en musique.

Temps musical et reprise

Toutes les musiques (ou presque, s'y l'on en retranche certaines œuvres sérielles particulièrement « puristes » qui ont été créées dans un désir militant de supprimer toute forme de redite) fonctionnent sur le principe générateur de la *reprise*. On reprend des « riffs » des thèmes, des formules rythmiques, des refrains, mais aussi des musiques entières (sous une autre acception du mot « reprise » mais qui doit tout de même être rattachée à la même racine) ; mais l'on reprend aussi une nouvelle interprétation d'une pièce musicale, une production d'opéra (nouvelle ou pas), l'écoute de son Ipod etc... Rien d'étonnant à cela : toutes les musiques doivent

toujours être jouées (et rejouées) ; l'enregistrement dans son aptitude à geler les sons musicaux n'a absolument rien changé à cela ; il a, au contraire, *magnifié la nécessité pour la musique d'être toujours reprise* (y compris quand on « rejoue » un enregistrement sur son lecteur musical).

Tout cela a bien sûr à voir avec le caractère temporel de la musique, ce temps musical que nous avons longuement évoqué dans les pages précédentes : sur ce plan rien n'a changé (ou presque) depuis le moment où Saint Augustin nous expliquait la manière dont il exerçait son talent musical. Certes, on ne chante plus de nos jours autant de chants religieux qu'à l'époque de Saint Augustin, mais, qu'il s'agisse d'une batterie de synthétiseurs, de séquenceurs programmés, d'une simple pièce de guitare acoustique, ou d'une musique symphonique écrite, toutes les musiques sans exception continuent à « transiter » par le présent pour tomber dans le « présent qui fût ». C'est la seule manière dont nous pouvons y avoir accès et personne n'a pu pour l'instant changer cet état de fait fondamental.

Ainsi, comme nous l'avons vu plus haut, le temps de la musique est le présent. Un présent qui s'étend, pour le musicien qui joue[804], de part et d'autre de l'instant musical vers lequel son attention est dirigée. Ce point instantané se dilate en quelque sorte par le biais de l'anticipation (qui est le produit de l'imagination) dans un sens (celui du « présent qui sera ») mais aussi celui de la rétention (qui est le produit de la mémoire) dans l'autre sens (celui du « présent qui fût). L'enregistrement sonore, comme on l'a déjà vu, tout en semblant ramener le temps passé dans le temps présent, ne change rien à l'affaire : le temps de l'écoute est toujours celui du présent. Ainsi quand je mets sur mon lecteur un enregistrement d'Horowitz des années soixante ou une improvisation de Charlie Parker réalisée dans les années cinquante, je commets une erreur en pensant que j'écoute une musique du passé. L'évènement temporel (dans la chaîne historique des évènements figurant sur une ligne qui va du moins au plus, celle de Chronos en d'autres mots) est certes « daté » et situé dans un passé révolu mais la musique, elle, reste contemporaine de mon écoute actuelle. L'idiome temporel de la musique est celui du *passage*, de l'œuvre musicale qui s'écoule ; la question musicale la plus profonde (et la plus utile) pour le musicien, et sans doute pour la mélomane, est sous aucun doute : « *qu'est-ce qui (se) passe dans ce moment musical* -que j'écoute ou que je joue- ?»

[804] Pour le musicien qui joue, mais sans doute aussi pour le mélomane qui écoute… Ayant choisi de soigneusement séparer (ce qui n'est pas toujours facile) les deux aspects production/réception en ne se focalisant que sur la première, nous ne nous pouvons pas affirmer quoique ce soit sur ce point. Il semblerait toutefois que l'étude spécifique que nous menons de la production d'une oeuvre puisse avoir un intérêt dans la manière dont nous en concevons la réception. Mais ceci serait l'objet d'un autre travail…

C'est pourquoi aussi l'approche du temps cyclique, qui semble quelquefois si bien convenir à la musique, doit être ici écartée. En effet la notion même de reprise, qui semblerait à première vue pouvoir être appréhendée en termes de retour cyclique du temps, doit au contraire être soigneusement distinguée de la simple répétition. Il est important de revenir sur ce point capital : aucune reprise n'est une répétition au sens strict. Nous avions abordé ce point au moment où, dans notre approche de la variation, nous avions évoqué les musiques répétitives, ce qui nous avait amené à comprendre que la variation n'était absolument pas une modification dans le temps d'une structure qui se répétait de manière identique mais, de manière plus contre-intuitive mais néanmoins beaucoup plus proche de la réalité musicale de ces œuvres en particulier, c'était la répétition du même qui était une forme dérivée (et quasi-imperceptible) de la variation. La musique des grands compositeurs de musique répétitive (terme qui du coup est une appellation peu conforme, puisque qu'au contraire la variation est au cœur de leurs préoccupations musicales) a pu nous servir d'exemplification sur ce sujet.

Il n'y a donc pas de réel caractère cyclique (si toutefois on s'en tient au retour du « même ») en musique. Une œuvre musicale, même si l'image pourrait être tentante, ne se répète pas de la même manière qu'une saison ou que la course d'une planète : chaque retour (si l'on veut tout de même utiliser ce terme) n'en est pas vraiment un, c'est une nouvelle donne musicale, une nouvelle présentation (et non une re-présentation) d'un évènement ayant bien sûr un lien avec ceux qui viennent de se produire mais qui n'en est pas moins totalement autonome et unique. Percevoir ces micro-différences qualitatives (c'est-à-dire qui ne peuvent pas se traduire par une évaluation quantitative ; un audiogramme par exemple) dans la réitération de la « même » structure sonore demande une forme très aiguisée de perception sonore dont la « pensée-en-musique » du musicien est largement doté et qui constitue, pourrait-on dire, son outil de travail quotidien.

Comprendre la *différence dans le même* (mais aussi appréhender *le même dans la différence* comme nous l'évoquions il y a quelques instants pour la matrice des variations de l'œuvre) est ainsi une caractéristique définitoire essentielle de la faculté de « penser-en-musique », une propriété importante qu'il ne faudra pas omettre de lister quand sera venu le moment de « lever les filets » et de répertorier le contenu de notre pêche : l'ensemble des propriétés idiosyncrasiques de la « pensée-en-musique ». [805]

[805] Cette « levée de filets », on le rappelle, aura lieu dans le chapitre de clôture de cette thèse *(« La Grande Fugue, le temps musical retrouvé »*)

Voici donc ce qui concernait le temps musical et le fonctionnement que celui-ci exerce dans le cadre des pratiques musiciennes et du « penser-en-musique » en particulier. Mais « penser-en-musique » est également autre chose qu'une manière adaptée de penser dans l'idiome de la musique qui est le son. Ce mode pensée met en oeuvre également d'autres dispositifs et modes de fonctionnement visant cette fois directement la création musicale, dispositifs dont nous allons maintenant décrire les caractéristiques principales[806].

Les forces sonores

Arrivé à la fin de l'examen que nous avions programmé de l'espace sonore et du temps musical (parcours pendant lequel sont apparues d'autres notions comme le caractère systémique des pratiques musicales) nous devons maintenant nous intéresser à la manière dont la composition musicale se met en œuvre. Qu'en est-il donc du mouvement des singularités sonores « composées » : comment s'opère ce mouvement dans l'espace et dans le temps musicaux ? Comme circulent, s'agrègent ou se repoussent ces objets sonores quelques fois microscopiques dont l'agencement finit par déboucher sur une pièce musicale qu'elle soit écrite, enregistrée ou improvisée ?

C'est dans le cadre précis du mouvement des objets sonores dans le temps musical et l'espace sonore (tout en rappelant une nouvelle fois que notre conception du temps musical et de l'espace sonore est relationnelle et non pas substantialiste) que doit être introduite la notion de *force*. En effet l'appréhension relationnelle que nous avons du processus compositionnel (comme de tous les éléments qui ont un rapport plus ou moins lointain avec la musique) nécessite de donner à ces objets sonores ou musicaux une dynamique permettant de rendre compte de leur capacité de mouvement, et de la manière dont ils se meuvent.

Plus précisément, nous ferons l'hypothèse que ce avec quoi la « pensée-en-musique » a à faire dans son activité de composition est la « force sonore » : c'est la force sonore que le compositeur saisit, travaille, sculpte et finalement « compose ». Pourquoi, se demandera-t-on ne pas se contenter d'affirmer que le musicien compose des sons, plutôt que des forces sonores : cela n'aurait-il pas été plus simple, et plus clair ? Quel est le sens de cette notion arrivée un peu fin de parcours et dont on peut légitimement contester la légitimité ?

---

[806] Certains de ces dispositif ont déjà été abordés en particulier dans le chapitre intitulé « La décision musicale ». Il nous reste dans la deuxième partie de ce chapitre à examiner la manière dont « penser-en-musique » compose les forces sonores.

La manière dont nous abordons la notion de force est clairement d'inspiration deleuzienne, mais d'inspiration seulement car pour nous toute force musicale est sonore, alors que pour Deleuze, il semble qu'aucune force ne soit, en elle-même, sonore dans la mesure où c'est l'un des rôles de la musique, selon lui du moins, que de « rendre sonore des forces qui ne le sont pas ». Nous pensons au contraire que toutes les forces qui traversent et « composent » l'œuvre musicale sont sonores. Etre sonore est la propriété ultime de toutes les musiques (et sans doute la seule qui puissent résister à toutes les « déconstructions » théoriques possibles) : une propriété, donc qui, si elle est absente, nous met en face d'un objet qui est tout sauf de la musique[807]. Ce point n'est pas toujours clair, ni partagé, par tous les auteurs qui abordent la musique. Deleuze, justement, qui en d'autres occasions met volontiers en avant la conception immanente qu'il se fait de l'art, n'y échappe à notre sens pas plus que les autres. Ainsi l'idée qu'il existerait des forces que la musique viendrait à rendre sonores, et que ceci deviendrait le problème de la musique (mais pas seulement de la musique, celui aussi de la peinture, du cinéma et de l'art en général) nous ramène clairement, et une fois de plus, vers une notion générale (la Force) qui est ensuite (ré)introduite dans tel ou tel art, voire dans tous, contredisant par là-même un autre précepte deleuzien essentiel : « *Il n'y a pas de pensées abstraites, qui se réaliseraient indifféremment dans telle ou telle image, mais des pensées concrètes qui n'existent que par ses images-là et leurs moyens.* »[808], précepte auquel nous souscrivons par contre, faut-il le préciser, sans aucune réserve.

Une fois cet aparté deleuzien terminé, revenons à la notion de *force sonore*. Pour quelle raison utiliser ce mot de « *force* » ? Sans doute parce qu'il est à la fois assez vague et précis pour convenir à cet usage. Assez vague car une « force » (qui est un concept qui n'est depuis longtemps plus utilisé en physique au profit de celui de « champ ») ne désigne à proprement parler rien de spécifique : tout peut être une force et rien ne peut l'être. Assez précis toutefois pour désigner un mouvement, une dynamique qui, faisant passer les composantes de l'œuvre musicale (disons le tempo, pour reprendre un exemple que nous aimons convoquer, mais les composantes de l'œuvre musicale sont très nombreuses) de l'état d'objet passif à celui de force active et autonome, vient à jouer un rôle actif dans le déroulement et la création de l'œuvre.

Notons par ailleurs qu'une force à l'état singulier n'existe pas, les forces sont toujours plurielles, toujours en état de *rapport de forces*. En d'autres mots la force est le pendant, dans

[807] Nous avons déjà longuement abordé la question de la musique écrite sur partition (souvent invoquée pour soutenir l'absence de nécessité du caractère sonore de la musique). Nous avons ainsi montré qu'une partition de musique doit être lue de manière compétente, et cette « compétence » inclue la mise en son des signes inscrits sur la portée.

[808] Gilles Deleuze, « *Deux régimes de fous* » ed de Minuit p 194.

le domaine du *matériau* musical, de la systémicité de la composition musicale, telle que nous l'avions évoqué dans le chapitre précédent. Un son, un groupe de sons, un thème, une variation, un rythme, une nuance, un tempo, un silence sont des forces qui interagissent les unes avec les autres sous la direction (quelquefois débordée), du musicien. Ainsi le chef d'orchestre gère du mieux qu'il peut un ensemble de forces (celles qui interagissent dans la partition qu'il étudie, mais aussi celles, pas plus disciplinées quelquefois, qui s'expriment dans la fosse d'orchestre), mais le « simple » musicien interprète qui exécute une pièce musicale, se trouve lui-aussi en butte à des interactions de forces. Que dire alors de l'improvisateur, du compositeur qui, à chaque moment de leur pratique, se trouvent en lien avec des systèmes de forces avec lesquels ils font également système (avec l'idée sous-jacente que dans tout compositeur il y a déjà un système de forces en interaction) ?

Identifier chaque composante sonore, qui entre dans la composition de l'œuvre, comme une force est de mettre en avant le fait que chacune de ses composantes ont leur propre dynamique. Le rôle du compositeur (et du musicien d'une manière plus générale) est d'articuler ces forces en un système, quelque fois en restreignant la puissance de ses forces, quelquefois en les accompagnant ou en les déroutant, quelquefois encore en les intensifiant. Une note est une force, un groupe de sons également, mais une nuance ou un jeu de nuances sont des forces également, de même qu'un silence ou une répétition de silences (comme nous l'avions analysé dans les premières mesures du Prélude de Tristan). Identifier et intensifier chaque force, chaque rapport de forces présents dans l'œuvre afin de les soumettre au tout que représente l'œuvre est le propre du compositeur qui mène à bien sa pièce musicale, de l'improvisateur qui construit son solo instrumental, ou de l'interprète qui s'enfonce dans le cœur de l'œuvre qu'il joue.

Nous reviendrons sur ce point dans quelques lignes : les « composantes » d'une pièce musicale ne sont pas des objets inertes que l'on modifie et associe à loisir, chacune a ainsi sa propre dynamique et sa propre généalogie[809] qui la rend propre ou impropre à se mélanger dans le cadre de tel ou tel rapport.

[809] Par généalogie de la composante sonore, nous visons l'origine de cette force : de quel système provient-elle, de quelle civilisation musicale, de quelle période historique, de quel groupe d'instrument etc. Un son n'est jamais neutre, il est « marqué ». C'est le rôle du compositeur que d'être attentif à ce marquage préalable dans la manière dont il va faire fonctionner et interagir cette force sonore avec d'autres.

Forces et « composés de forces »

De même que chaque force musicale est sonore, chaque thème (et variations) d'une œuvre est lui-même une « *composé de forces sonores*» (composé qui est lui-même un *système*) qui traverse l'œuvre. Pourquoi un thème est-il un composé de forces (c'est-à-dire plus qu'une « simple » force) ? La raison est simple : un thème n'est pas (nous avons longuement insisté sur ce point dans les chapitres précédents) un « objet » : il est le produit de différentes forces : celles des variations qu'il contribue à inspirer mais qui, finalement, le définissent en retour, celle aussi des différentes recherches qui l'on amené au jour. De plus la stabilité de ce composé de forces doit la plupart du temps être relativisée : un thème est un état provisoire issu d'un processus antérieur de composition, processus qui, d'une certaine manière continue de s'activer et ne s'arrête pas avec lui.

D'autre part, comme nous l'avons vu plus haut, la notion de force sonore au singulier n'existe pas : les forces sonores sont toujours plusieurs et toujours dans un rapport particulier qui est un « rapport de forces sonores». Toutes interagissent dans le cadre d'un système musical défini. Ainsi le thème fait-il système avec l'ensemble de ses variations, en un mode que nous avons longuement décrit au début de cette thèse. C'est ainsi également que, de proche en proche, c'est le regroupement de ces interactions, véritable « système de systèmes », qui amène progressivement les premières structures ébauchées, ou les premières notes jouées, vers l'œuvre dans sa totalité et son architecture finale. La question que l'on se pose souvent (trop souvent…) qui est celle de « par quoi commencer ? (*moment* ou *structure*, cf notre discussion du problème dans le début de ce chapitre) n'est donc pas de mise pour des musiciens dans l'exercice de leur pratique musicale. La manière dont les musiciens fonctionnent dans ce domaine est très limpide : ils abordent leurs œuvres en cours de réalisation à la fois par le niveau microscopique des évènements les plus fins mais également en ne perdant jamais de vue le niveau macroscopique de la « forme » de l'œuvre en développement. Voyons maintenant sur quoi se fonde le mode de fonctionnement concret d'une telle pratique ?

L'œuvre comme équilibre momentané de forces

L'œuvre musicale peut être considérée comme un « complexe de forces en mouvement» (Deleuze) qui aboutit à des équilibres momentanés et précaires devant toujours être rejoués (comme on le dirait d'une partie de dés).

Une œuvre musicale, un objet musical, peut ainsi sembler consister en un *état* musical particulier, dans le devenir des forces sonores et de leur rapport les unes avec les autres. Dans la plupart des cas ce devenir est infini, et cet état fortement provisoire : il est simplement limité et arrêté dans son développement sans fin par une forme de socialisation (publicité et reprise),[810] quelque fois également par une « décision finale» désespérée (dans le cas d'œuvres où le processus de composition est arrêté sciemment à un stade où il est impossible pour le musicien –pour ce musicien-là et pour des raisons diverses - de le mener plus loin) ou enfin d'abandon par un « jet de l'éponge » pur et simple avant la fin du processus; mais dans les trois cas, on ne peut en aucun cas affirmer que le processus interne se soit terminé de sa « propre initiative »[811] ou, encore moins, de celle du compositeur (qui, dans la plupart des cas, ne pense qu'à reprendre sans relâche son travail).

Ainsi l'œuvre dans son développement progressif, dans la lente maturation des rapports de forces et des interactions qu'ils produisent, ne rejoint pas un point connu d'avance, *le matériau ne rejoint pas la forme*, il la définit au fur et à mesure de son développement intrinsèque. C'est ainsi que la question de la dualité forme/matière qui occupe tant les philosophes de l'art (et pas qu'eux) est une problématique qui n'est artistique que par défaut, en second rang pourrait-on dire. En réalité, ce n'est qu'une fois que le problème de la forme et du matériau est résolu (et parce qu'il est résolu) que l'on peut se poser la question (quelque fois posée par les artistes eux-mêmes mais la plupart du temps plutôt par les commentateurs de l'art) de la forme en art. Passons maintenant à l'examen de ce point délicat.

---

[810] Voir pour ces points le chapitre « Réalisation » dans lequel nous avions distingué les *objets musicaux* des *œuvres musicales*.

[811] Nous voulons dire que le processus a trouvé son point d'équilibre idéal.

Le dualisme « forme-matière »

Voilà donc le moment d'évoquer (et peut-être de résoudre) la question qui hante cette thèse depuis ses premières pages : qu'en est-il de la dualité forme/matière en musique. Nous venons d'affirmer que cette dualité est en fait seconde sur un plan cognitif, pour les artistes du moins : elle arrive après la bataille une fois que le problème est réglé. Mais ce problème est-il réellement résolu ou n'est-il pas, dans une expression qui semble mieux convenir, purement et simplement « évacué » ?

Dans le premier chapitre de son livre « *Introduction à J-S Bach* » [812](chapitre qui porte le si beau nom d'« Idée concrète »…) Boris de Schloezer évoque le fait que la musique est un art dont le contenu est immanent à la forme[813]. Ainsi, pour Schloezer, comprendre une œuvre c'est en produire la *synthèse*[814] : synthèse de la forme de l'œuvre bien sûr mais également, dans le même mouvement, de son contenu pour les raisons exposées dans la remarque précédente. Donc comprendre une œuvre musicale, nous pourrions presque dire y « accéder » tellement chez Schloezer la compréhension musicale semble être une découverte soudaine -un changement qualitatif dans le lien qui nous unit à l'œuvre - c'est saisir d'un coup l'œuvre dans sa totalité, forme et contenu venant en même temps (à tel point qu'il devient impossible de séparer l'un de l'autre[815]). Mais comment expliquer cette intuition (valide, selon nous, dans son principe) ?

Tout d'abord n'oublions pas que cette manière d'évoquer la musique est émise d'un point de vue qui est « réceptif » et non « productif », ce point de vue fût-il celui de mélomanes éclairés (et même très éclairé pour ce qui concerne Schloezer lui-même qui était un musicologue hors pair[816]). Ainsi la question gagnerait sans doute à être posée pour un musicien dans le cadre de sa pratique. En d'autres mots, l'improvisateur au cours de son improvisation, le compositeur dans le cadre de sa composition musicale et l'interprète qui progresse dans l'exécution de son interprétation, se posent-ils initialement la question de la *forme* de ce qu'ils vont jouer afin, une fois celle-ci déterminée, de la *remplir* avec les évènements sonores qu'ils concourent à faire naître musicalement ? Bien évidemment non, on ne « choisit » par une forme sonore préalable

---

[812] Boris de Schloezer, « *Introduction à J-S Bach* » ed Idées Gallimard.
[813] Op cit p 32
[814] Idem p 34
[815] Sauf si l'on ne réfère qu'à l'aspect générique de la forme musicale : le rondo, la sonate, la fugue etc… et non à une perception plus spécifique de la forme comme lien entre des évènements sonores.
[816] Mais il n'en reste pas moins que, même si certaines mélomanes entendent et comprennent la musique mieux que certains musiciens eux-mêmes, seuls les musiciens *jouent*…

comme on se servirait dans les rayons d'un magasin pour articles musicaux : si l'on met de côté l'acception classique de la « forme » (telle que nous l'évoquions en note et dont l'usage est de plus en plus rarement pratiqué en musique contemporaine) soit la forme-sonate, la fugue, le rondo etc… et que l'on vise directement la notion de forme telle qu'elle est évoquée dans la musique moderne depuis deux siècles, force est de constater que la forme d'une œuvre ne se définit pas à l'avance mais épouse au contraire le développement progressif du matériau. On constate que même dans le cadre de la musique de ballet, dont on pourrait penser que la contrainte de la forme serait la plus forte car imposant la distribution spécifique de la forme du ballet lui-même, la création musicale s'évade rapidement de ce cadre pour générer sa propre forme musicale (il suffit d'évoquer les musiques de ballets de Tchaïkovski ou de Stravinsky, qui sont devenues depuis longtemps des œuvres de concert pour s'en convaincre).

Boris de Schloezer est celui qui, de notre avis, a le mieux identifié et explicité la question subtile du rapport entre la forme et la matériau en musique. Ces considérations se trouvent majoritairement dans la deuxième partie de « l'Introduction à J-S Bach », intitulée précisément « La forme » et, plus particulièrement dans les premières pages du premier chapitre de cette partie, intitulé « Prolégomènes ». Dans ces pages[817] Schloezer établit une distinction intéressante entre ensembles « mécaniques » (qui sont produits par un assemblage hétéroclite d'objets sans règles de classement), ensembles « composés » (qui sont des ensembles mécaniques mais régis par un ensemble de règles de classement) et, enfin, les ensembles ou plutôt *systèmes « organiques »* parmi lesquels il faut ranger les œuvres musicales, et qui sont eux-mêmes des systèmes composés dont la forme est « singulière » ou « individuelle ».

C'est ainsi que Boris de Schloezer est amené[818] à mettre en avant la notion de « *forme dynamique* . Le caractère dynamique de la forme est en lien avec le fait que *« la forme d'un tout c'est ce tout en action sur lui-même en tant qu'il est un, et il est agi par lui-même en tant qu'il comporte des éléments ou des parties, en tant qu'il est multiple et divers.»* [819]et, quelques lignes plus loin, apparaît cette définition explicite de la forme :

« *La conception de la forme que je propose ici revient donc à penser le rapport du tout à ses éléments ou à ses parties, de l'unité à la multiplicité, comme un rapport dynamique, comme une action dont le tout en son unité est le sujet, et ce même tout en tant que multiple et divers, l'objet. »*[820]

---

[817] Op cit p 96.
[818] Op cit p 101
[819] Op cit p 102
[820] Op cit idem

Cette définition est la conséquence de cette affirmation antérieure[821], dont les résonances spinozistes sont encore plus évidentes : « *Forme et matière sont en réalité les deux aspects d'une seule et même chose ou plus exactement encore, une seule et même chose envisagée sous deux angles différents qui permettent d'apercevoir ses deux aspects opposés et complémentaires.* »

De là découle la vision « organique » que Boris de Schloezer se fait de l'œuvre musicale : un système dynamique composé de parties (quelquefois il parle de « membres » pour mieux mettre l'accent sur la notion de « corps » de l'œuvre)[822] qui sont-elles mêmes des systèmes composés de parties, ainsi à l'infini. C'est ainsi que se définit, dans la pratique musicale, la notion de *forme* pour Schloezer : la forme est forme d'une matière, cette dernière étant elle-même forme d'une autre matière, elle-même forme etc… dans un parcours régressif que rien ne vient borner. Les exemples donnés par Schloezer sont très efficaces sur ce point : qu'ils concernent la musique (l'analyse de Bach dont nous parlerons dans quelques lignes) ou « la main qui écrit », tout concourt chez lui à mettre en avant à la fois la systémicité des parties par rapport au tout mais également l'individualité pure de chaque forme spécifique propre à telle ou telle œuvre. Ainsi la main, qui est un « objet » auquel on peut donner un nom et classer dans le genre de choses appelées « main », mais qui est aussi et surtout « ma » main, celle qui écrit maintenant et qui n'est « *pas un élément du tout qu'est mon corps, mais bien un membre, ce qui signifie que nous ne pouvons pas la considérer comme une main quelconque devenue 'ma' main du fait qu'elle appartient à mon corps lequel la qualifie strictement pour lui donner un caractère unique : elle n'existe véritablement qu'en tant qu'elle est ma main à moi ; elle ne possède une réalité comme main que dans l'unité du corps dont elle est une des parties.* »[823]

De même en est-il (tellement l'intensité du rapport entre structure corporelle et structure de l'œuvre est prégnante chez Schloezer) des structures musicales. Ainsi le « rapport sonore » *fa-ré* qu'il analyse parallèlement tout au long de ce paragraphe, et dont il retrouve la présence (compte tenu de la simplicité de l'intervalle) dans de nombreuses œuvres de Bach, Schloezer nous dit qu'il est à chaque fois *unique* dans chacune des œuvres dans lesquels il apparaît.[824]

Cette propriété, celle d'être individuelle, rejaillit sur la notion même de forme dont il nous faut donc oublier la définition la plus classique qui vise au contraire sa généralité pour aller vers une conception plus organique de celle-ci. C'est chose faite dans les pages

[821] Op cit idem
[822] Op cit p 106 : « *De ce point de vue encore il y a analogie entre l'œuvre d'art le corps vivant* (…) »
[823] Op cit p 105
[824] Op cit p104

suivantes[825] dans lesquelles la notion de « *forme individuelle* » (et donc spécifique à chaque œuvre) est définitivement assise. Toute forme est forme d'une matière (pas d'une matière en général mais de ce matériau-ci dans cette œuvre spécifique) : elle naît en même temps que se développe le matériau (et c'est pour cela qu'il ne faut pas la confondre avec les schémas compositionnels que l'Ecole nomme « forme ») et ne lui préexiste jamais. L'œuvre est ainsi définie comme un « *ordre, unique de son espèce* » (et non comme une « *ordonnance tirée à plusieurs exemplaires* ») et la composition comme un acte réel de « création » visant une « *unité qui se découvre à la fois forme et contenu* ». Examinons donc maintenant la question de l'*individuation* (que nous venons déjà de repérer chez Schloezer) chez un autre auteur, Gilbert Simondon, qui s'est lui aussi beaucoup intéressé à la problématique de la forme (et du matériau).

L'individuation en musique : Simondon et Deleuze

Le présent paragraphe s'inspire (librement) des thèses de Gilbert Simondon sur le rapport en *forme* et *matière*[826]. Ces thèses ont été ensuite reprises par Gilles Deleuze à de nombreuses reprises et, comme nous le verrons, plusieurs parmi les concepts développés par Deleuze sur l'art (et quelquefois sur la musique en particulier) s'enracinent directement dans la pensée simondienne.

La conception de la forme développée par Gilbert Simondon s'oppose à deux grands principes classiques de la théorie de l'individuation : l'*hylémorphisme* et le *substantialisme*. Pour le premier, essentiellement basé sur la théorie aristotélicienne, l'individu est engendré par la « *rencontre d'une matière et d'une forme* », pour le second, l'être est « *donné à lui-même, fondé sur lui-même, inengendré et résistant à ce qui n'est pas lui-même* »[827]. Simondon va mettre en avant une sorte de « troisième voie » qui, selon lui, élimine le problème en modifiant la *perspective* adoptée par rapport à la forme. La question n'est alors plus de savoir qu'*est* un individu, et ensuite de remonter au processus d'individuation, mais d'interroger tout d'abord la notion d'individuation comme processus afin de déboucher sur celle d'individu. C'est dans ce cadre que Gilbert Simondon substitue à la notion d'ontologie, celle, plus adaptée selon lui,

---

[825] En particulier les pages 125 et suivantes qui contiennent des analyses extrêmement fouillées (mesure par mesure) de la musique de Bach

[826] Gilbert SIMONDON : « *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information* » (ILFI). Ed J. MILLION, Coll KRISIS, et « *L'individu et sa genèse physico-biologique* » idem.

[827] Gilbert SIMONDON : « *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information* » op cit p34

d'*ontogénèse*. L'individu en général (qui sera pour nous, en particulier, l'œuvre musicale) est conçu par Simondon comme le revêtement précaire de l'individuation qui se produit en lui, c'est dans ce sens qu'il introduit la notion (essentielle chez lui) de *métastabilité*. Un individu n'est ni stable ni instable (puisque l'instabilité ne peut qu'être définie par rapport à la stabilité) mais métastable. Ainsi, pour adapter ce principe simondien à notre propre recherche, une œuvre musicale ne sera ni un objet stable dotée de propriétés clairement définissables et pérennes, ni, au contraire, un pur devenir échappant à toute tentative de formalisation et d'individuation.

Deux autres notions simondiennes (issues, là encore, de sa longue méditation sur la problématique du rapport entre la forme la matière) doivent être évoquées avant de passer à la discussion de cette problématique (en la rapportant à celle qui nous est propre). Ces deux notions sont liées l'une à l'autre. La première est celle de « *modulation* ». Là où la forme classique impose à la matière (ou semble l'imposer) ce que Simondon nomme un « *moule* », le processus d'individuation tel qu'il le conçoit repose sur la « *modulation* » du matériau. La seconde de ces notions (probablement la plus importante) est le remplacement du couple classique « *Matière/forme* » par une autre dualité « *Forces/matériau* ». C'est d'ailleurs de cette dernière approche théorique que Gilles Deleuze va s'inspirer pour mettre en œuvre sa propre philosophie de l'art (comme nous le verrons plus en détails dans les lignes qui suivent).

Ces quelques points phares de la théorie simondienne résumés à très gros traits, posons-nous maintenant la question de savoir en quoi ces considérations intéressent la problématique qui est la nôtre, dans le présent chapitre « *composer des forces* » ? A notre sens, Simondon contribue à fournir un modèle efficace (basé dans son dessein initial sur des problématiques scientifiques et biologiques en particulier) d'individuation de l'œuvre d'art, qui ne s'enracine pas dans une dualité de type « forme/matériau ». Notre question, celle que nous nous posons tout au long de cette thèse, n'est pas en effet « quel genre de chose est l'œuvre musicale ? » mais quel type d'individu (pour parler en termes simondiens) est l'œuvre musicale et, surtout, de quel processus créatif est-elle issue ou vient–elle s'articuler?[828] Et, du coup, par quelle perspective doit-on aborder le problème ? On connait, alors que nous somme presque à la fin du présent travail, la perspective qui est ici la nôtre (et elle s'accorde parfaitement avec celle de Gilbert Simondon sur ce point) : si l'on veut apprendre quelque chose, ou au moins interroger

[828] Nous rajoutons cette notion d'articulation car notre présentation pourrait laisser penser qu'il y a un simple un processus d'emboitement chronologique entre le processus de création d'une part et l'œuvre comme résultat de l'autre. Rien n'est plus éloigné de notre conception sur le sujet : l'œuvre est toujours, même quand on la perçoit comme un objet stable et « terminal » (c'est justement bien là le problème de certaines approches philosophiques de l'œuvre d'art) un processus créatif en « mouvement », dans notre terminologie nous dirions « en variation »…

de manière efficace l'œuvre musicale, il faut s'intéresser d'abord au processus de sa mise en œuvre (ce que nous appelons « composition »), puis, ensuite seulement, se tourner vers l'œuvre en tant qu'issue de ce processus ou de cet engendrement créatif. Prendre l'œuvre musicale comme point de départ (surtout si l'on ne la perçoit pas comme un processus de variation mais comme un « objet » stable dont il faudrait pratiquer l'examen comme on examinerait un cadavre sur une table de disséquation) revient à prendre le problème à l'envers et constitue selon nous une erreur grave et déroutante. Cette erreur conduit elle-même à l'établissement de faux résultats (car déduits sur la base d'une perspective trompeuse) : interpréter l'œuvre musicale comme le résultat stable de *la mise en forme d'une matière sonore* est l'un de ces résultats (le plus courants, mais néanmoins le plus dévastateur sur le plan de la réflexion sur l'œuvre d'art en général).

Comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, il s'avère néanmoins (et heureusement) que les compositeurs ont pris acte de cette faiblesse constitutive du dualisme Forme/Matière pour rendre compte des phénomènes complexes de la création et des pratiques musicales désormais assises sur la notion globale de « *son* » et non plus de « *formes* » ou de « *notes* ». Avant d'examiner plus précisément le fonctionnement propre de ces pratiques musicales, il nous reste une dernière approche à examiner, en lien cette fois avec la philosophie de Gilles Deleuze, qui nous rapprochera encore un peu plus de notre propre définition du processus créatif en musical, processus qui repose de manière essentielle, comme on va le voir, sur la notion de « penser-en-musique » comme « opérateur unilatéral » de créativité en musique.

Le couple Matériau/Sensation chez Gilles Deleuze

Gilles Deleuze a développé sa théorie de l'art plus particulièrement à partir de la peinture (sur celle de Francis Bacon principalement). Il n'en a pas pour autant négligé la musique, sans toutefois atteindre (sur un plan de l'approche spécifique de l'art en question) la finesse des analyses qu'il a produites sur la peinture[829].

Mais le vrai commencement de la réflexion deleuzienne sur l'art, ce qui a mis en branle sa curiosité intellectuelle sur le sujet, est lié, selon nous du moins, à la notion de « *sensation* », telle qu'évoquée par Cézanne quand il parle de « *peindre la sensation* » (une expression que Deleuze reprend d'ailleurs à de très nombreuses reprises, dans « *Francis Bacon : logique de la*

[829] On notera par exemple le « concept » de *ritournelle* qui, pour réussir à mettre en transe les deleuziens officiels et autres épigones affiliés, n'est reste pas moins une notion un peu vague dont il y a lieu de se demander si elle a vraiment une utilisation possible dans le domaine de la philosophie musicale.

sensation » en particulier). D'autre part, et comme nous l'avions signalé quelques lignes plus haut, Deleuze reprend de Simondon certains concepts qu'il adapte (comme le font tous les grands penseurs) à son propre système : ainsi lui reprend-il la notion de « *modulation* » et surtout le couple « *Forces/Matériau* » qui, selon Simondon toujours, parviendrait à fournir une alternative acceptable et efficace au couple forme/matière. Ce sont ces deux influences cumulées (une lecture assidue des célèbres « *Conversations avec Cézanne* »[830] et une compréhension très approfondie des textes de Gilbert Simondon) qui vont donner naissance chez lui à ce que nous pourrions appeler le couple «*matériau/sensation* ».[831] Cette vision de la création artistique sous l'angle d'un rapport entre la sensation (cézannienne) et le matériau (simondien) est particulièrement lisible dans le chapitre de « *Qu'est-ce que la philosophie ?* » intitulé « *Percept, affect et concept* »[832] ainsi que dans deux articles moins connus qui s'intitulent pour l'un « *Qu'est-ce que l'acte de création ?* » et qui est la reprise écrite d'une conférence sur le cinéma donnée par Deleuze à la FEMIS en 1987[833], et pour l'autre, « *Rendre audible des forces non audibles par elles-mêmes* » (version écrite d'une conférence, là encore, donnée cette fois à l'IRCAM en 1978.

Commençons par une remarque tirée de ce dernier texte (et dans lequel Deleuze analyse à sa manière la musique de Boulez pour en extraire ensuite des notions plus générales) :

> *« Il y a un certain type d'individuation qui ne se ramène pas à un sujet (Moi), ni même à la combinaison d'une forme et d'une matière. Un paysage, un évènement, une heure de la journée, une vie ou un fragment de vie… procèdent autrement. J'ai le sentiment que le problème de l'individuation en musique, qui est très compliqué sûrement, est plutôt du type de ces secondes individuations paradoxales. »*

A quoi répondent, quelques lignes plus loin, ces remarques sans ambigüité :

---

[830] « *Conversations avec Cézanne* » ed Macula. On sait que Deleuze est loin d'être le seul à s'être intéressé à ce recueil d'échanges avec le peintre (en particulier ceux qui ont eu lieu avec Joaquim Gasquet) : Merleau-Ponty s'en est lui aussi beaucoup inspiré. On notera une nouvelle fois que, malgré tout, le texte de Gasquet fait l'objet de doutes désormais assez importants sur sa véracité au mot près.

[831] Pour être précis Deleuze n'emploie jamais précisément cette notion. Mais nous considérons qu'il aurait pu le faire et l'employons pour faciliter la comparaison avec Schloezer et Simondon et d'une part et l'approche qui nous est propre, de l'autre.

[832] Gilles DELEUZE « *Qu'est-ce que la Philosophie ?* » ed de Minuit p 156 et suivantes. On notera également que cette lecture du rapport entre la sensation et le matériau est aussi très prégnante dans son livre sur Bacon, mais celui-ci concernant exclusivement la peinture, il ne nous a pas semblé adapté d'y faire référence dans la problématique propre à ce chapitre.

[833] Gilles DELEUZE : « *Deux régimes de fous* » (recueil de textes et d'articles) ed de Minuit p 291 et suivantes et P142 et suivantes pour le second article.

« Nous sommes amenés, je crois, de toutes parts à ne plus penser en termes de matière-forme (…)
Toute cette hiérarchie matière-forme, une matière plus ou moins rudimentaire et une forme sonore plus ou moins savante, n'est-ce pas ce que nous avons cessé d'entendre, et ce que les compositeurs ont cessé de produire ? (…)
Au couple matière-forme, se substitue matériau-forces. »[834]

Par ailleurs, Deleuze développe dans « *Qu'est-ce que la philosophie ?*[835]» une approche très spécifique du rapport entre le *matériau* (ici pictural[836]) et la *sensation* (tirée, comme nous l'avons évoqué quelques lignes plus haut de l'injonction cézannienne de « *peindre la sensation* »). Cette thèse est développée dans un chapitre de « *Qu'est-ce que la philosophie ?* » qui s'intitule, comme nous l'avons déjà évoqué, « *Percept, affect et concept* ». L'approche la plus saisissante, du moins celle qui nous concerne au plus près de nos propres intérêts est contenue dans le passage suivant qu'il convient de citer *in extenso* pour rapidement le commenter par la suite :

« On peint, on sculpte, on compose, on écrit avec des sensations. On peint, on sculpte, on compose, on écrit des sensations. Les sensations comme percepts ne sont pas des sensations qui renverraient à un objet (référence) : si elles ressemblent à quelque chose, c'est d'une ressemblance produite par leurs propres moyens, et le sourire sur la toile est seulement fait de couleurs, de traits, d'ombres et de lumière. Si la ressemblance peut hanter l'œuvre d'art, c'est parce que la sensation ne se rapporte qu'à son matériau : elle est le percept ou l'affect du matériau lui-même, le sourire d'huile, le geste de terre cuite, l'élan de métal, l'accroupi de la pierre romane et l'élevé de la pierre gothique. Et le matériau est si divers dans chaque cas (le support de la toile, l'agent du pinceau ou de la brosse, la couleur dans le tube) qu'il est difficile de dire où il finit et où commence la sensation, en fait ; la préparation de la toile, la trace du poil du pinceau font évidemment partie de la sensation, et bien d'autres choses en deçà. »[837]

---

[834] Op cit p 144 et 145
[835] Op cit p 154 et suivantes
[836] « *Qu'est-ce que la philosophie ?* » date de 1991, c'est donc un des derniers ouvrages de Deleuze, *« Francis Bacon : logique de la sensation* » date lui de 1981, à partir de cette date (à notre connaissance du moins) Deleuze s'intéressera toujours à la peinture, beaucoup moins à la musique, et infiniment plus au cinéma.
[837] Op cit p 156 et 157

Avec cet extrait de texte nous approchons au plus près du thème général de notre thèse : « qu'est-ce que penser-en-musique » ? Deux idées principales, en lien l'une avec l'autre et contenues au début et à la fin du texte, se dégagent selon nous de ces lignes. La première phrase de l'extrait expose l'idée selon laquelle non seulement on écrit, peint ou compose *avec* des sensations (ce qui somme toute est une thèse assez commune) mais également que l'on écrit, peint ou compose *des* sensations (en un sens qui cette fois, demeure plus mystérieux). La dernière phrase du texte évoque quant à elle la difficulté qu'il y a à évaluer où commence la sensation et où finit le matériau, pour une raison qui tient justement à ce qui est évoqué dans la première.

Cette deuxième remarque de Deleuze, en ligne avec la première, est essentielle. Elle tente (comme Deleuze le fera à de nombreuses reprises, mais sans doute jamais de manière aussi concise que dans ces lignes) de donner une formulation philosophique à cette sorte de « *pierre philosophale* » artistique que tous recherchent (artistes comme commentateurs) mais que personne, ou presque, ne trouve. Comment le simple matériau, si commun, se transforme-t-il (on aurait envie de dire se transmute-t-il) en pure œuvre d'art ? Comment des sons épars viennent-ils s'organiser de manière à produire des œuvres complexes ? On connaît la réponse classique à cette question -nous l'avons suffisamment décrite dans les pages précédentes - le matériau est « informé » : qu'il s'agisse de simples unités sonores que le compositeur agglomère et «compose », ou de structures plus complexes qui viennent à produire des formes supérieures (dont la fameuse « grande forme » des musiciens, qui est l'épine dorsale d'une pièce musicale). Mais, comme on l'a vu également, répondre de cette manière consiste à mettre en avant ce que l'on présente comme une solution mais qui est justement le véritable problème de tous les arts : quand l'approche d'une œuvre nous conduit du niveau macroscopique de l'œuvre vers les strates de l'infiniment petit (nous avons, là aussi, longuement commenté dans le chapitre précédent ce fait), la perception de la « forme » se délite et derrière chaque forme se profile un nouvel ensemble de matériaux, lui-même produisant une nouvelle forme pour d'autres matériaux, de plus en plus petits (selon l'explication lumineuse de Boris de Schloezer que nous avons examinée là encore quelques lignes plus haut). Dans cette perspective, l'on s'aperçoit rapidement (et c'est exactement le sens de la remarque de Deleuze) qu'il devient difficile, voire impossible de décrire cette « zone d'indiscernabilité » qui s'étend entre le moment où nous ne sommes déjà plus dans le matériau tout en étant pas encore la forme,

Cependant la manière de poser la question est elle-même erronée et toutes les explications les plus subtiles (nous avons analysé celles qui, à notre sens représentent le nec

plus ultra dans le domaine) n'y suffiront jamais. Pour pouvoir répondre à cette question qui est, en art, la mère de toutes les questions, il faut changer notre perspective (et du coup changer la question elle-même, la laisser de côté) : au lieu de chercher à raffiner une matrice duelle dont l'œuvre serait le produit (un mixe de matériau et de forme, par exemple), nous devons pointer directement vers une approche de la création artistique basée une vision unilatérale des pratiques artistiques. Ce que nous allons examiner maintenant.

« Peindre la sensation » et « Penser-en-musique »

Afin de parvenir à notre but, revenons quelques instants à cette idée de « *peindre la sensation* » qui forme la trame souterraine du texte de Deleuze. Il semblerait qu'avec « *peindre la sensation* » nous ne soyons finalement plus très éloignés de l'énigmatique « *penser en peinture* » toujours affirmé par le même Cézanne, et dont le projet d'élucidation a été en grande partie à l'origine de la présente thèse. On constatera que ces deux expressions semblent dire la même chose mais à partir de deux perspectives légèrement différentes. « *Peindre la pensée* » (une certaine forme de pensée déjà très engagée dans le matériau que Cézanne nomme *sensation,* ce qui fait justement la subtilité, non thématisée en tant que telle par Cézanne, de cette notion) et « *penser en peinture* »[838]. La seule différence entre les deux expressions et est que l'une peint « *la* », tandis que l'autre pense « *en* »… Et ces deux nuances subtiles de participes sont ici essentielles et non interchangeables. On notera de plus que ces deux expressions ne sont pas réversibles : on pense en peinture, mais on ne peint pas en pensant (ou du moins on peut le faire, mais le sens généré par la formule est différent et la notion de « pensée » qui est visée ici n'est évidemment pas la même[839]), de même peindre la sensation n'est pas l'équivalent de sentir la peinture (là encore l'expression change de sens, elle vulgarise, si l'on peut dire, l'idée même de sensation).

---

[838] Sur la question de la « *pensée en peinture* » on citera le livre extrêmement fouillé (certes d'obédience deleuzienne mais désencombré des tics de langage exaspérants de certains autres épigones) d'Eric Alliez et Jean Claude Bonne : *« La Pensée Matisse* » ed le Passage.

[839] Cézanne, toujours lui, donne un élément de réponse involontaire sur ce qui permet de distinguer « penser en peinture » et « peindre en pensant ». Dans les « Conversations avec Cézanne » (op cit) p 109, il répond à Gasquet qui l'interroge sur la manière de tenir le motif et de ne plus la lâcher (mais aussi de pouvoir le rater) : « *Mais si j'ai la moindre distraction, la moindre défaillance, surtout si j'interprète trop un jour, si une théorie aujourd'hui m'emporte qui contrarie celle de la veille,* <u>si je pense en peignant</u>*, si j'interviens, patatras ! Tout fout le camp* » (je souligne). On voit bien ici la distinction existant entre le « penser en peinture » déjà engagé dans le matériau (le « motif » dirait Cézanne) et la notion de pensée employée ici au sens de « réflexion » (ce qui représente deux approches totalement opposées, à notre avis du moins).

On remarquera de même que l'expression « penser-en-musique » n'est pas réversible : « penser en musique » n'est pas l'équivalent de « faire de la musique en pensant » (pour les mêmes raisons que celles évoquées pour la peinture). L'expression une fois inversée pourrait même évoquer le fait de faire de la musique en pensant à autre chose, ce qui est l'exact opposé de ce que met en avant l'expression « penser-en-musique ».

Il est nécessaire d'insister sur la non réversibilité de ces expressions afin de mieux mettre en avant le fait que nous n'avons pas à faire ici à un type d'énoncés où chaque élément est déterminé et stable, utilisable à loisir dans un énoncé différent. « Penser-en-musique », comme « penser en peinture » sont des énoncés qui font système, au sens évoqué plus haut, c'est-à-dire qui débouchent sur l'émergence d'une propriété (ou un ensemble de propriétés) qu'aucun des termes ne possède séparément. De plus, cet ensemble de propriétés n'émerge qu'à l'occasion de cet énoncé précis (et également d'une pratique artistique précise), de plus – au moins en ce qui concerne notre propre formulation- avec l'ensemble de sa ponctuation : « *penser-en-musique* » où les tirets indiquent à la fois l'unilatéralité de la formule et sa non réversibilité.

Nous avons vu que les formulations de la création artistique en termes de «Forces/Matériaux » ou même de « Matériau-Sensation » pour efficaces qu'elles puissent être, contiennent néanmoins toujours deux termes : les forces d'un côté et les matériaux de l'autre. Nous proposons, pour notre part, une formulation plus simple (au sens de plus « économique » qui ne repose cette fois que sur un seul terme : « *Penser-en-musique* », cette formule n'étant pas un composé (quelle que soit la nature ce composé) d'une notion en lien avec une autre, mais une *seule et même notion* qui n'existe que dans le temps (et l'espace) de la pratique musicale. C'est donc maintenant le lien profond qui existe en « penser-en-musique et « composer » (pris comme on va le voir comme équivalent de création artistique voire même de pratique musicale) que nous examiner à son tour.

Composer des forces et « penser-en-musique »

Afin de mieux définir la notion de « composition », elle-même en lien avec la question de l'individuation de l'œuvre musicale, nous poserons le postulat selon lequel « composer c'est créer ». En effet, il nous faut maintenant se libérer du sens que peut véhiculer le verbe « composer », qui peut être associé à un simple processus de collage d'éléments hétérogènes, pour ne conserver que les deux acceptions que nous avons validé tout au long de cette thèse :

créer, certes, mais aussi « faire avec » un contexte donné. Ainsi, composer c'est créer les structures que l'on compose et ce n'est pas simplement les associer plus ou moins habilement (même celles que l'on trouve « toutes prêtes » dans le corpus musical sont toujours spécifiques et « qualifiées » par l'usage qu'en fait le compositeur dans une œuvre spécifique).

Mais composer c'est aussi, et essentiellement, « résoudre » la question du rapport de la forme et du matériau. Comme nous l'avons évoqué à plusieurs reprises les musiciens n'ont pas attendu que les philosophes tranchent sur la question épineuse de la préséance de la forme ou du matériau, pour jouer, composer, diriger, improviser ou interpréter. Quelque chose (qui demande maintenant à être déterminé) leur épargne, quand ils exercent leur activité, cette éprouvante démarche intellectuelle.

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, les musiciens, grâce au mixe de contextualisme modéré et de formalisme (également modéré) qui est le leur, parviennent sans trop de difficultés (en réalité, quand de réelles difficultés surgissent, elles ne se trouvent pas dans cette partie de la réalisation) à réaliser cette « synthèse » de l'œuvre musicale propre à toutes les pratiques musiciennes professionnelles. Mais comment font-ils exactement pour réussir ce tour de force ?

En réalité ils contournent la difficulté (qui du coup n'en n'est pas une pour eux) : ils évacuent le problème au lieu de s'épuiser à lui chercher une solution (introuvable). Ils n'abordent pas l'œuvre (qu'ils composent ou qu'ils interprètent, ou encore qu'ils vont improviser) par le biais de la forme et du matériau, de même qu'ils ne l'appréhendent pas d'un point de vue macroscopique *ou* microscopique : leur approche est « une » et globale.

Les musiciens pensent en « temps/espace » ou en « variation/modulation » mais pas en forme/matériau (même s'il pourrait être tentant de faire correspondre la forme avec le temps et le matériau avec l'espace, ce nouveau type de rapport ne correspondrait en réalité à rien et ne ferait qu'embrouiller un état de fait qui l'est déjà passablement). La question de la forme ne se pose qu'après, une fois que la pièce musicale est terminée, ou quasi-terminée, quand l'analyse musicale s'empare du problème et établit sa perspective spécifique sur l'œuvre terminée. Il ne se pose jamais avant : aucun musicien ne pose d'abord la forme[840] de son œuvre avant de

[840] On aura compris, après tant de digressions sur le sujet, que la notion de « forme » qui est utilisée ici n'a pas de rapport avec les « formes » musicales classiques qui sont plutôt des types, ou des structures prêtes à utiliser, qu'il s'agisse des formes classiques ou des formes modernes (auxquelles on pense moins facilement d'emblée) comme le forme du blues en douze mesures par exemple, ou les chorus improvisés sur des structures de trente-deux mesures etc…

commencer à la composer. La forme (si l'on doit garder ce nom) [841]naît au fur et à mesure du développement de l'œuvre et de son matériau. Ce dernier point nécessite un éclaircissement.

Nous avons, en analysant la conception de la forme chez Gilbert Simondon quelques lignes plus haut, que le principe d'individuation ne saurait être un préalable mais qu'au contraire il était contemporain de l'individu. L'approche sera la même ici pour la forme (en réalité ces deux thèmes s'entrecroisent, comme on a pu le voir) : il n'existe, en art du moins, aucune forme préalable que le compositeur viendrait remplir « avec du matériau ». Même quand Bach écrit l'une de ses fugues (et les explications de Boris de Schloezer sont ici imparables) il subvertit à chaque moment la forme qu'il a choisi (et qui est, pour ce qui est de la fugue, l'une des plus contraignantes qui soit). Cette conception, dont on force ici à peine le trait, doit être définitivement abandonnée au profit d'une approche de type unilatérale qui épouse de façon plus cohérente les pratiques et usages musiciens en la matière. Car, et c'est un fait évident et difficilement opposable, il existe quelque chose comme de la musique et des œuvres musicales mais aussi, et surtout, des musiciens qui jouent, qui composent, qui interprètent, qui improvisent des œuvres de durée et de difficulté variables sans qu'ils en soient le moins du monde empêchés par quelque absence de réflexion théorique sur quelque problème que ce soit (la forme étant l'un de ceux-là, certainement le plus décisif)[842].

Pourtant comment ménager à la fois la notion de forme (sans laquelle il devient difficile d'analyser voire même de comprendre une œuvre) et également celle de matériau (sans le développement duquel aucune œuvre n'existerait : la forme ne pouvant parvenir seule à réussir cette tache) ? La réponse tient dans les propriétés spécifiques du type de pensée que les musiciens mettent en œuvre dans le cadre de leur pratique : la « pensée-en-musique ».

« Penser-en-musique » suffit en effet à évacuer la problématique de la forme et du matériau ou plutôt, que l'on « commence » par la forme ou par le matériau devient égal puisque « penser-en-musique » conduira le musicien au même résultat. Ainsi il devient égal d'envisager la forme, comme le fait Boris de Schloezer, dans une régression infinie d'une forme d'un matériau qui devient à son tour la forme d'un autre matériau, ou de choisir au contraire de prendre le problème par le biais du matériau (comme le fait Deleuze) en affirmant que le matériau « monte » et envahit le plan d'immanence de l'œuvre, de telle manière qu'on ne sait plus quand on se trouve encore dans le matériau ou qu'on est déjà entré dans la forme ou dans

[841] Et on le doit… puisque sans ces termes (forme, matériau etc…) il deviendrait bien délicat de décrire une œuvre musicale (mais pas de la créer).

[842] Pierre Boulez par exemple, qui est l'un des compositeurs qui s'est le plus profondément et le plus longuement intéressé à la notion de forme, n'a pas pour autant attendu qu'enfin ses résultats théoriques aboutissent pour diriger et composer. Il faut donc que les musiciens tirent leur savoir pratique de quelque chose d'autre.

la sensation. Ces deux approches, opposées sur le plan formel, se retrouvent dans la pratique : il est égal pour un musicien de partir de l'un ou l'autre de ces pôles pourvu que (et cette condition est essentielle) le processus soit mené jusqu'à son terme : que le niveau macroscopique de la forme descende progressivement vers des formes « microscopiques » que d'autres pourront à ce moment assimiler à des matériaux musicaux, ou que le niveau microscopique du matériau remonte par paliers vers la forme de telle manière qu'entre ces deux notions s'établisse une zone d'indifférenciation qui rende leur identification impossible. C'est dernière condition que nous pourrions appeler le *dynamisme* de la forme ou du matériau qui est ici fondamentale plus que la prise de position préalable pour l'un ou l'autre des pôles évoqués[843].

Ces parcours incessants que réalise le musicien entre le microcosme de l'œuvre et son niveau macroscopique, sont rendus possibles par une particularité de l'œuvre musicale : des relations profondes et quelquefois secrètes strient l'œuvre et mettent en lien, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, des cellules quelquefois élémentaires avec des parties structurelles très larges, de telle manière que cette relation se fasse directement et sans médiation. Certains de ces tunnels secrets qui mènent de l'infiniment petit de l'œuvre à l'infiniment grand sont soigneusement mis en place par le compositeur lui-même (c'est le rôle de l'interprète, puis du mélomane, de les découvrir) d'autres, souvent les plus importants, naissent du développement du matériau lui-même et demandent une perspicacité particulière de la part de l'interprète (et du compositeur lui-même dans le cadre de son travail de composition) pour être découverts et développés. Dans le cadre de l'improvisation, enfin, ces canaux complexes et souterrains naissent au moment même où l'improvisateur avance dans la production de son œuvre : toute grande improvisation est ainsi veinée de liens puissants, pas moins réels que ceux qui intensifient la musique écrite, et qu'une écoute attentive finit toujours par repérer (nous avions évoqué ce point avec la notion de *matrice* musicale profonde, propre aux grandes improvisations, en citant l'exemple des différentes versions de My Favourite Things de John Coltrane).

Ce « veinage » de l'œuvre, qui permet à la pensée-en-musique de se saisir de l'œuvre, de la jouer, de la penser et de la composer dans un même mouvement se constitue dans les deux

---

[843] De la même manière qu'un romancier se retrouve la plupart du temps (si ce n'est tout le temps) avec des personnages prévus initialement pour être secondaires mais qui finissent par envahir le roman qu'il écrit aux dépens de personnages réputés principaux, tout compositeur ou musicien connait cette sensation grisante (et inquiétante à la fois) que l'œuvre échappe toujours au « plan », à la forme originelle à laquelle on pense quelque fois avant de commencer une pièce musicale. Mais tous les bons musiciens (et surement tous les bons romanciers) savent également qu'il ne faut accorder qu'un intérêt très limité à ces impulsions formelles et abstraites du départ, car elles sont faites pour être irrémédiablement dépassées et subverties.

dimensions que nous avons évoquées dans ces deux chapitres, qui sont l'espace sonore et le temps musical. Cet ensemble de veines qui strie l'objet musical forme ce qu'on pourrait appeler un *système de lignes de forces*. En jouant, en composant, en improvisant, les musiciens découvrent ces lignes de force et s'appuient sur elles pour enraciner leur activité créatrice : soit ils les ont déjà repérées auparavant (par exemple dans l'étude préalable qui précède, pour le musicien, l'interprétation d'une œuvre qu'il étudie ou dans le travail préalable de l'improvisateur qui travaille ses enchaînements harmoniques) soit ils les pensent au moment-même où elles les apparaissent, ce qui est le cas des compositeurs *et* des improvisateurs (mais aussi dans certains cas des interprètes car, dans ce domaine aussi, tout ne se prépare pas à l'avance et l'improvisation a une place souvent méconnue).

Cette dernière action, celle de penser sur l'instant, n'est évidemment pas la plus simple : tout en s'inscrivant à la fois dans l'espace sonore et dans le temps musical, elle demande une perception encore plus fine de ce « qui se passe » et du moment où cela se passe. Cette faculté qu'ont les musiciens est essentiellement basée sur les propriétés de « penser-en-musique » qui est leur *principal instrument musical* (qui précède, de fait et de droit, tous les autres instruments musicaux) : un instrument puissant et fiable qui, circulant sans difficultés dans l'espace/temps musical et entre les deux axes que sont la *modulation* et la *variation*, leur permet de pratiquer leur art et de parvenir à ce que quelque chose comme une œuvre musicale émerge.

Cette « saisie » de l'œuvre en train de se faire qui est celle du compositeur, de l'improvisateur (mais aussi de l'interprète) se réalise « en une fois », sans qu'une composante de la pensée qui leur est propre soit mise en avant au profit d'une autre. Penser-en-musique (comme sa typographie l'indique) plonge directement dans l'œuvre musicale, de manière unilatérale, elle ne consiste pas en une sorte outil facultatif à la disposition du musicien (dont il pourrait se servir ou non) : disons, par exemple, une pince à deux branches dont l'une serait l'Idée, l'autre la Sensation ou l'une la Forme l'autre le Matériau, et qui lui permettrait de « saisir » l'œuvre en *process*. Penser-en-musique c'est penser l'œuvre « en-une-fois » : c'est un processus immédiat qui ne parcourt aucun chemin dialectique qui conduirait le musicien de tel « moment » musical vers tel autre de l'œuvre en train de se faire, avançant du coup vers une « vérité » de l'œuvre qui apparaîtrait, triomphante, à la fin du processus.

Il n'y a aucun processus dialectique dans la lecture que penser-en-musique fait de l'œuvre en train de se faire : le musicien par le biais de ce super-instrument que nous nommons penser-en-musique entre de plain-pied dans la musique sans qu'il soit besoin de « traduire » une action d'un certain genre (faire de la musique) dans un autre (la pensée ou/le langage). Nous avons étudié ce phénomène particulier dans le chapitre intitulé « Décision musicale », il

n'est donc pas utile d'y revenir. Il nous faut simplement noter à ce stade de notre recherche que penser-en-musique est une « *pratique* » et non un résultat figé. Elle constitue en réalité plus qu'un simple processus (certains processus peuvent très bien se dérouler de manière naturelle : la fonte de la glace par exemple) : elle nécessite une pratique musicale. Même si cette pratique n'est pas effectuée par des musiciens et concerne des mélomanes « compétents », elle constitue surtout une perspective vis-à-vis de la musique : une manière de l'écouter et de la comprendre, et de manière plus générale, d'écouter et de comprendre toute chose de notre monde.

Et puisqu'il faut toujours donner (ou redonner) la parole aux musiciens, nous conclurons ce paragraphe par une citation d'Edgar Varèse qui a donné une définition de la forme qui, à notre sens, illustre parfaitement quelques-uns des points qui viennent d'être évoqués :

> La forme c'est *« l'origine de la 'structure interne' où cette dernière s'accroit et se clive selon plusieurs formes ou groupes sonores qui se métamorphosent sans cesse, changeant de direction et de vitesse, attirés ou repoussé par des forces diverses. La forme est le produit de cette interaction. Les formes musicales possibles sont aussi innombrables que les formes extérieures des cristaux. »*[844]

Conclusion: la question de la nouveauté en musique

Nous évoquerons pour conclure ce chapitre un problème énigmatique mais que les lignes précédentes peuvent contribuer à résoudre, selon nous du moins : la question de la nouveauté en musique. L'absence totale de caractère dialectique propre, toujours selon nous, au domaine musical, s'étend de l'œuvre vers son contexte historique lui-même. Il n'y a ainsi aucune histoire musicale cumulative qui progresserait linéairement d'un état vers un autre, et la « modernité » d'une œuvre musicale ne doit pas s'appréhender au seul fait qu'elle apporte un nouveau cran à cette progression historique imaginaire (que cette progression soit celle de l'harmonie, du style, ou du « vocabulaire » musical). La nouveauté en musique ce n'est donc

[844] Odile Vivier : Varèse, Paris Seuil 1973 p 50. La notion de *cristal* est très souvent évoquée par Varèse dans ses commentaires sur la musique (et particulièrement sur la sienne).

pas N+1, mais toujours un autre agencement possible de sons dans un autre contexte de production…

Ce débat est toujours présent de nos jours, mais il a été, comme souvent, déjà tranché par les musiciens eux-mêmes. *Oui*, on peut toujours produire de la nouveauté en musique avec trois accords, voire un seul (et la tendance actuelle, toutes musiques confondues, va vers cette simplification salutaire)… Le terrorisme intellectuel qui a été celui du post-sérialisme a été heureusement battu en brèche depuis quelques décennies et de nombreux jeunes compositeurs de musique contemporaine créent des ponts avec des musiques exogènes à la pure musique classique (rock, jazz, musique extra-européennes etc…)[845]. On compose désormais de la musique sur des bases qui ne sont plus celles des années cinquante (nous parlons ici du stricte domaine de la musique savante, car pour les autres, ces années cinquante ont au contraire correspondu au début de leur émancipation et de leur extraordinaire développement créatif) mais sur des principes, plus ou moins explicites, dont cette thèse a cherché, entre autres buts, à donner une image la plus fidèle.

De la même manière, la question de la « fin de la musique » (comme celle de la « fin de l'art » d'ailleurs) est une question oiseuse posée par des personnes n'ayant aucune pratique ni même aucune connaissance réelle de l'art musical. Les considérations qui ont été les nôtres dans les pages précédentes ont pu montrer au contraire que toute vision téléologique de la musique, que cette vision téléologique porte sur des notions de « forme », de « matériau » ou de « vocabulaire », est sans objet dans le domaine musical (sans parler des autres arts). La musique se renouvelle à chaque instant où une nouvelle « composition de forces sonores » apparaît, et chacune de ces nouvelles compositions (à partir du moment où elles sont conçues du point de vue même de ce que nous appelons « pensée-en-musique ») est une œuvre nouvelle sous le soleil du monde musical. Nous noterons, pour terminer, que ce mouvement créatif est, et restera, infini.

[845] On signalera à titre d'exemple les liens très profonds et féconds qui se tissent entre des musiques, et des musiciens qu'a priori tout éloigne. Ainsi en est-il de la musique dite « techno » avec laquelle, pour des raisons qu'il serait trop long à décrire dans ces lignes, beaucoup de musiciens de musique « savante » entretiennent des rapports très intenses (au niveau de leur propre inspiration et de la connaissance par l'intérieur qu'ils ont de cette musique pourtant a priori aux antipodes des recherches contemporaines en la matière).

Impromptu musical N°3

L'IMPROVISATION MUSICALE COMME « SYSTEME COMPLEXE »

Cet « impromptu » sur l'improvisation musicale prend sa source, une fois n'est pas coutume, dans un programme scientifique international intitulé « Starflag » qui vise à produire une modélisation scientifique des vols d'étourneaux… Sans doute, notre lecteur se demandera (à juste titre) ce que vient faire un programme scientifique concernant les vols d'étourneaux dans un texte sur l'improvisation musicale? Conscients de l'incongruité de notre projet, nous faisons pourtant l'hypothèse selon laquelle il pourrait être utile et intéressant de comparer une improvisation musicale (collective et en concert) avec la modélisation que les scientifiques ont pu faire de ces vols d'étourneaux et qui les a amenés à les considérer comme des « *systèmes complexes* »[846]. Dans ce but, nous évaluerons ce qui peut rapprocher ces deux phénomènes à première vue tellement hétérogènes. Notre hypothèse est que cette modélisation statistique pourrait ouvrir vers une conception de l'improvisation moins tributaire des modèles que la philosophie de la musique[847] a imposés depuis des décennies et qui modèlent (mais déforment) l'approche que nous avons de l'improvisation en tant que telle.

846 "Les Systèmes Complexes : comme un vol d'étourneaux", par Hugues Chaté, François Daviaud, Marc Dubois, chercheurs au CEA de Saclay (Service de physique de l'état condensé)conférence du 02/07/2007 INSTN Saclay et l'article de Sciences et Avenir de Mai 2008 « Le secret du vol des étourneaux » relatant ce programme de recherche et cette conférence.

2 Nous visons ici les approches « binaires » basées sur les dyades Forme/matériau, Idée/ réalisation, Thème/variation, Grande Forme/divers musical etc….ainsi que les thèses intellectualistes visant l'idéalité supposée de la musique. Nous en avons suffisamment parlé au cours de cette thèse qu'il serait inutile d'y revenir ici une fois encore…

Quelques mots d'abord sur l'expérimentation elle-même. Elle a été lancée par un physicien italien, Andrea Cavagna, fasciné (comme beaucoup… !) par ces immenses formations de dizaines de milliers d'étourneaux qu'il voyait régulièrement se mouvoir dans le ciel de Rome. De cet intérêt dans lequel se mêle une indéniable dose de poésie et de sentiment artistique, est né le projet *FlagStar* qui occupe des physiciens de plusieurs pays européens depuis plusieurs années. Tous ces scientifiques sont des spécialistes des « systèmes complexes » et de la physique statistique. Les travaux de ces équipes ont fait l'objet de publications internationales et servent actuellement de base à l'étude d'autres phénomènes similaires (comme les comportements boursiers, par exemple…)

Rappelons tout d'abord qu'un système ne peut être dit complexe que sous certaines conditions : il doit concerner un grand nombre d'entités en interaction les unes avec les autres, et l'évolution de ces interactions ne doit pas pouvoir être prédite de manière mécanique.

D'autre part, la modélisation effectuée ici sur les vols en « nuage » des étourneaux, fait apparaître une particularité qui va nous intéresser dans le cadre de l'improvisation musicale : l'émergence d'une propriété microscopique (ici la forme d'un oiseau, son corps et ses ailes) au niveau macroscopique (la forme du nuage d'oiseaux qui devient elle-même une « forme » d'oiseau).

Pour plus, le résultat de l'enquête scientifique menée à propos de la structure de « commandement » interne du groupe fait apparaître que, comme l'avaient déjà remarqué les éthologues, il n'y a aucun système hiérarchisé qui assure la transmission des ordres d'un chef vers des exécutants. Les informations se transfèrent à l'intérieur de groupes très restreints d'individus (cinq à sept au maximum distants de vingt centimètres à un mètre) puis se communiquent aux autres individus voisins et ainsi de suite…mettant en œuvre, de proche en proche, le mouvement général de la formation.

Pour terminer, nous noterons que l'état de la matière auquel se sont référés les scientifiques dans le cadre de cette modélisation est l'état liquide (et non l'état solide ou gazeux) ce qui veut dire que le comportement du « nuage » d'étourneaux en vol se rapproche plus de celui d'un liquide et des molécules qui le compose.

Nous allons donc maintenant essayer de faire « résonner » avec l'improvisation musicale les points suivants :

i) Un système complexe comme le vol d'étourneaux met en œuvre un nombre extrêmement important de paramètres (dont l'un des premiers est qu'il s'agit d'un système mobile « en vol »). L'improvisation musicale, elle aussi, met en œuvre un nombre extrêmement élevé de paramètres, même si le nombre d'individus en jeu est moindre mais les interactions qui se produisent entre les musiciens eux-mêmes ainsi qu'avec le public sont, elles, innombrables.

ii) Dans un environnement de système complexe, une propriété appartenant au niveau microscopique se transmet au niveau macroscopique, ce que les scientifiques nomment l'émergence d'une propriété d'un niveau sur l'autre. C'est le cas de la forme de l'oiseau, comme on l'a vu en introduction. Nous verrons dans quelle mesure cette caractéristique peut être retrouvée dans le contexte de l'improvisation musicale et de la musique en général.

iii) La prise de décision et sa communication dans le groupe n'est pas pyramidale, avec en haut un chef qui décide, en bas des sujets qui exécutent et entre les deux un encadrement qui fait exécuter les décisions. Les informations se communiquent en interaction avec les individus situés le plus près, les décisions qui influencent le mouvement ou la forme du nuage des oiseaux en vol sont toujours liées à une interaction avec les autres individus et non le résultat de l'obéissance à un ordre supérieur ou du suivi scrupuleux d'un plan préétabli. Qu'en est-il dans le domaine de la musique improvisée ?

iv) Un système ne peut être dit complexe qu'à partir du moment où, d'une part, il concerne un nombre suffisamment élevé d'individus ou d'évènements et que, d'autre part, l'évolution de ces interactions ne peut être prédite de manière mécanique par l'application d'un règle ou d'une loi. Est-ce que la musique improvisée répond à ce couple de critères ?

Une improvisation musicale comme un nuage d'oiseaux en vol

Un groupe d'étourneaux se déplace : il forme un nuage qui s'étire dans le ciel mais se tient toujours dans une certaine cohérence. Pour les physiciens qui tentent de l'appréhender il ne s'agit pas seulement de la description d'un système immobile (dans lequel les sujets qui le composent entretiennent entre eux des relations plus ou moins complexes mais stables). Il s'agit au contraire, et c'est ce qui fait l'originalité du travail entrepris, d'un système en mouvement à l'intérieur duquel les sujets changent de place, tout en continuant à se déplacer « ensemble »…

Le modèle le plus approprié que les physiciens ont choisi pour décrire ce phénomène est celui du liquide en mouvement, au détriment du modèle solide ou gazeux. La modélisation informatique fait apparaître le moment où ce nuage peut finir par perdre sa cohérence et où l'agitation des « molécules » qui composent ce fluide mouvant devient trop importante pour que la forme souple du nuage puisse être conservée. A ce moment les oiseaux ne sont plus « ensemble » et le nuage se désagrège (nous noterons que ce phénomène de désagrégation est en réalité extrêmement rare)

Nous allons tenter, dans les lignes qui suivent, de faire fonctionner ce modèle[848] dans le domaine de l'improvisation musicale et voir quelles observations nous pouvons en tirer. Considérons donc un groupe de musiciens qui commencent une improvisation collective sur une scène devant un public attentif[849]. Nous avons le point de départ : la scène, le public, l'acoustique de la salle, les musiciens, les instruments qu'ils jouent, la manière dont ils sont sonorisés et une multitude d'autres paramètres qui pourront, ou non, jouer un rôle dans le déroulement de l'improvisation qui va se construire devant nous. Comme le nuage d'étourneaux qui vient de quitter l'arbre sur lequel il se reposait et ne sait pas encore où il s'arrêtera ni quelle direction il va prendre, l'improvisation musicale va commencer à s'élever pour se diriger vers un lieu qu'aucun des musiciens présents sur scène ne connaît d'avance, même si chacun d'entre eux est arrivé pour cette rencontre avec un bagage musical solide lui permettant de se tenir prêt à toute éventualité…

[848] D'une façon certes toute métaphorique car nous n'avons évidemment pas la prétention de rivaliser sur le plan scientifique avec les physiciens qui sont à l'origine de ce programme.

[849] Afin de faciliter la comparaison, il nous a paru utile de mettre en regard du groupe d'étourneaux (composé comme on l'a dit de plusieurs milliers d'individus) un groupe de musiciens improvisant (et non pas un improvisateur seul) dans un cadre public, ceci afin d'augmenter le nombre de paramètres qui entrent en interaction les uns avec les autres dans le cadre de ce système…

On notera dans un premier temps que, quelque soit le genre de musique qui est improvisée et surtout les contraintes qui y sont associées, les musiciens (comme les étourneaux…) se doivent de jouer « ensemble », sachant que les limites de cet « ensemble » sont très élastiques et peuvent étirer l'improvisation dans des dimensions insoupçonnées au départ. Et c'est bien dans ce « jouer ensemble » que réside le mystère de l'improvisation collective (et de l'improvisation tout court) : comment jouer ensemble une musique dont personne n'a écrit d'avance la partition ? Cela semble une question naïve, pourtant il est important de s'y pencher. Est ce que la modélisation du vol d'étourneaux pourrait ici venir à notre secours ?

Il existe une « cohérence » du vol d'étourneaux qui ne peut pas être appréhendée par une recherche analytique visant à décrire comment ils volent en tant qu'oiseaux pris séparément, puis comment ils volent en groupe en tant que multiplicité d'individus. Il y a quelque chose dans leur « vol ensemble » qui transcende la simple juxtaposition des sujets mis les uns à côté des autres et qui, suivant un plan préétabli, se rendrait dans la même direction[850]. Ici le tout dépasse la somme des individus pris séparément et surtout en est qualitativement différent. La question n'est pas de savoir « qui » sont les oiseaux qui volent ensemble mais « comment » ils volent ensemble. Voici donc un « vol cohérent », lié à la plasticité et la nature des rapports que les oiseaux entretiennent entre eux. Cette cohérence du groupe n'est pas liée à des rapports quantifiables de distances, mais à des liens visuels avec certains de leurs congénères les plus proches, comme nous le verrons dans le point trois.

De même l'improvisation musicale non plus n'est pas générée par la mise en œuvre d'un plan préétabli, mais par l'écoute mutuelle intense (et les échanges de regard, comme nous le verrons dans quelques instants) qui s'installe entre les musiciens improvisateurs. Il y a donc bien un parallélisme qui peut être construit entre le vol d'étourneaux (le nuage en lui-même et les mouvements ordonnées qu'il compose dans le ciel) et le « vol musical» improvisé qui amène un groupe de musiciens d'un point de départ à un point d'arrivée, après un voyage semé de surprises, de changements de cap, d'embûches et de moments de pur bonheur musical dans les cieux éthérés…

L'émergence d'une propriété, du moléculaire au stade macroscopique

[850] Ce type de vol préétabli existe bien sûr, ce sont les vols migratoires. Mais les vols d'étourneaux n'entrent pas dans cette catégorie, et c'est ce qui en forme l'intérêt.

Comme indiqué dans l'introduction, les physiciens qui ont étudié les groupes d'étourneaux en vol ont été stupéfaits de constater que l'on retrouvait la forme même d'un oiseau dans l'aspect du groupe lui-même (qui ressemble toujours à une sorte de galet allongé). Plus précisément ces chercheurs se sont aperçus qu'une modélisation informatique qui ne prenait en compte que l'axe longitudinal de l'oiseau (axe tête-queue) ne rendait pas compte de manière fidèle de la forme du nuage formé par le groupe. Au lieu de la forme caractéristique de « galet allongé », dont l'un des axes est toujours environ cinq fois plus grand que l'autre, la modélisation débouchait sur une forme totalement différente. Ce n'est qu'en intégrant un autre paramètre à leur modèle que les scientifiques sont arrivés à leur fin. Ce nouveau paramètre était l'axe transversal de l'oiseau, c'est-à-dire celui formé par les ailes. Faisant tourner à nouveau leurs ordinateurs avec ce programme modifié, les chercheurs ont découvert que ce groupe d'oiseaux prenait la forme d'un…oiseau ! Comme le souligne Hugues Chaté, l'un des chercheurs responsables du programme Starflag : «*L'allongement macroscopique du groupe est donc une propriété émergente des relations entre les individus, compte tenu de leur géométrie»*.

Parallèlement, en écoutant certaines grandes improvisations on s'aperçoit qu'un extrait, même très court, arrive à donner l'esprit (la « couleur » ou le « climat » disent les musiciens) de l'improvisation dans son intégralité. Comme si chaque instant de la séquence improvisée était imprégné, à travers toutes les variations que celle-ci comporte (comme les mouvements ondulatoires du vol d'étourneaux dans le ciel sont imprégnés de la géométrie d'un seul oiseau) de toute la dimension de l'œuvre réduite à un instant musical. Comme nous l'écrivions plus haut, certaines notions comme la « forme », qui sont très importantes dans une composition musicale traditionnelle, le sont beaucoup moins dans le domaine de la musique improvisée qui procède par accumulation d'instants et d'évènements (seul l'enregistrement d'une improvisation permet de juger de la « forme » d'une improvisation[851]).

On peut considérer aussi que le thème de base, la cellule sur laquelle les musiciens improvisent, et qu'ils se renvoient les uns vers les autres dans une sorte de longue « discussion entre amis », représente aussi une structure qui s'élève du stade microscopique (certaines cellules de référence, surtout dans le jazz moderne, ne dépassent pas la longue d'une mesure, et sont quelques fois un simple riff) au stade macroscopique de l'improvisation en soi. On notera d'ailleurs qu'il semble y avoir une relation (inversée) entre la longueur du thème de départ et

[851] L'enregistrement fausse, en fixant de manière définitive le flux musical improvisé, la perception (et la re-présentation) que nous avons de l'improvisation…et du coup modifie son identité même.

l'improvisation qu'elle sous-tend. Ainsi dans la musique de jazz dit « moderne » (Coltrane, Miles et autres..) les thèmes sont très courts tandis que les improvisations sont souvent extrêmement longues, et a contrario les thèmes longs et très « écrits » font l'objet d'improvisations courtes et un peu décoratives (ceci dit sans jugement de valeur, puisque nous pourrions compter des musiciens comme Count Basie, ou Duke Ellington, comme tenants de ce deuxième groupe…)

Un autre cas peut être celui où la cellule de base devient, au delà du thème qui lui sert de support, une sorte de forme mouvante (des formes de « montagnes » par exemple, ou des longues montées qui vont du *ppp* ou *fff*) On trouve beaucoup ce genre de cellules dans les musiques improvisées de jazz très modernes, voire « free », mais aussi dans les improvisations très longues comme celles de Keith Jarret en solo (l'album « Personal Mountains » par exemple mais aussi beaucoup de ses disques en solo ou avec ses quartets américains et nordiques)

En conclusion il semble bien y avoir une forme d'émergence de certaines propriétés ou formes propres en partant du niveau des cellules qui servent de base (et de cadre) à l'improvisation, vers le niveau supérieur de l'improvisation en elle-même. Sur ce point aussi l'improvisation musicale peut être appréhendée comme un système complexe.

L'improvisation comme système complexe

Les deux points précédents suffisent-ils à considérer qu'une improvisation collective à quelque chose à voir, dans sa forme et dans son fonctionnement, avec un vol d'étourneaux ? Certes, quelques improvisateurs qui jouent en public représentent un groupe beaucoup plus restreint qu'une formation de plusieurs milliers d'oiseaux en vol. Mais, en revanche, l'ensemble des évènements qui entrent en rapport les uns avec les autres durant ce moment improvisé est infiniment plus large (sur un plan statistique, on s'approche ici plutôt de la météorologie…) Ainsi nous avons bien un point de départ (la scène, les musiciens, leurs instruments etc…) qui permet de définir un ensemble de conditions initiales comme dans le modèle qui sert à décrire les systèmes complexes ; puis l'improvisation s'envole et sa forme peut être décrite comme l'ensemble des interactions qui sont mises en œuvre non seulement entre les musiciens mais aussi avec le public et, quelquefois, avec des évènements extérieurs (cela sans que le développement du « vol » puisse être connu d'avance ou déduit d'un ensemble de règles, ce qui est la deuxième définition du système complexe, mais nous le verrons plus tard)…

Quels sont les autres éléments qui peuvent relier le vol d'un nuage d'étourneaux au déroulement d'une improvisation collective ? Sa forme mouvante, probablement, sa teneur « liquide » comme l'est la forme souple de l'improvisation jazz (et qui la fait différer profondément d'une œuvre écrite, sauf quand les œuvres en question cherchent à ressembler à des improvisations). Le fait qu'il s'agisse dans les deux cas d'un système mouvant et non pas d'un système complexe fixe est certes très important. Comme nous l'avons vu dans le premier paragraphe, ce qui est important dans le modèle qui décrit le vol d'étourneaux c'est moins le fait et la manière dont ces oiseaux sont ensemble que le fait qu'ils *continuent à être ensemble tout en se déplaçant*. C'est leur « être ensemble dans le mouvement » qui est l'élément le plus important dans ce modèle et c'est cette mouvance qui forme le point de comparaison avec des improvisateurs dans leur action collective. Mais comment s'ordonne cet être ensemble et comment s'échangent les informations qui le rendent possible ? Essayons d'avancer sur ce point.

Ecouter et réagir musicalement

Quel rapport le modèle de prise de décision à l'œuvre dans un vol d'étourneaux entretient-il avec la décision musicale telle que nous avons cherché à l'appréhender dans les chapitres précédents? Comment et pourquoi un vol d'étourneaux reste-t-il un vol « cohérent » ? Comment appliquer une telle approche avec la description, par exemple, d'un groupe de jazz improvisant… ?

Si l'on prend l'exemple du dernier trio de Keith Jarret (avec Gary Peacock et Jack Dejohnette) avec lequel il a, depuis de nombreuses années, revisité la plupart des standards de jazz, on constate que la manière dont ces musiciens jouent et dont les improvisations collectives se construisent, exemplifient parfaitement les interactions entre les musiciens telles que nous essayons de les évoquer. Les différentes versions que ce trio a données des mêmes standards sont toutes fondamentalement différentes, c'est à dire qu'elles représentent, pour reprendre notre image du vol d'étourneaux, un nuage spécifique se déplaçant suivant un parcours unique et totalement irréductible aux autres voyages du même genre. Après l'exposition du thème, qui reste assez commune à toutes les versions, les musiciens inaugurent la partie complètement improvisée de leur prestation. C'est à ce moment, chaque soir différent, que l'identité propre de l'improvisation (cette improvisation et pas une autre…) se constitue. Une figure rythmique

est lancée, par exemple, par le batteur Jack DeJohnette puis reprise à la volée par Keith Jarrett, qui l'exploite et la développe pour la renvoyer au contrebassiste Gary Peacock qui va tout à coup l'amener dans une autre direction, ou bien une simple formule d'opposition de nuances (un triple forte suivi d'un pianissimo par exemple) ou deux ou trois notes répétées en boucles et développées viennent servir de base à l'envol de l'improvisation. Nous retrouvons là notre vol d'étourneaux et le moment où tout le groupe quitte soudainement l'arbre sur lequel il se reposait et commence à décrire ces merveilleux et gracieux mouvements d'ensemble dans le ciel. Le paradigme du liquide, choisi par les scientifiques, fonctionne dans le domaine musical aussi : sur l'eau contenue dans une soucoupe, un choc initial va se communiquer d'un point à un autre par des mouvements ondulatoires et rapidement c'est toute la surface qui est activée, mais en suivant la forme de l'impulsion de base… Quand un musicien lance une impulsion musicale, on ne sait jamais à coup sûr comment cette onde va se transmettre: va-t-elle entrer en résonance avec d'autres sensibilités sur la scène, ces musiciens seront-ils ce soir-là assez concentrés pour avoir vu les ailes du premier oiseau se lever… ? Que vont-ils eux-mêmes faire de cette proposition, tout en restant dans l'impulsion originelle (qui peut être une petite séquence de notes ou un simple bruit accidentel…) ?

Notons une nouvelle fois que, de la même manière que ce qui se passe avec le vol d'étourneaux, les interactions présentes entre les musiciens sont des évènements qui se déroulent dans un système en mouvement, un ensemble emporté d'un point vers un autre. Et ce que nous suivons, et appréhendons en termes d'improvisation, ce ne sont pas les points de départ et d'arrivée mais le voyage lui-même, et seulement lui. Comme le dit Keith Jarrett dans « *The art of improvisation* » à propos des cadences mozartiennes qu'il se refuse systématiquement à improviser : « *Improviser c'est aller de zéro vers zéro et non faire le lien entre une partie écrite et une autre partie écrite* »

Toute grande improvisation implique le fait que le but et l'itinéraire de ce voyage ne puisse être connu d'avance : la musique peut sembler prendre une direction puis changer brusquement de cap sans que rien, ou presque, ne puisse le laisser présupposer. Une décision musicale[852] est prise qui, instantanément communiquée aux autres musiciens, vient irriguer et quelque fois modifier le cours qu'avait pris la musique jusqu'à présent.

Là encore le modèle des étourneaux en vol doit nous inspirer : les musiciens qui improvisent sont en relation constante (même si elle devient quelquefois distendue) les uns avec les autres. Et la manière primordiale qu'on les musiciens d'être en relation les uns avec les

[852] Cf chapitre précédent sur la « décision musicale »

autres, c'est de *s'écouter*. *Ecouter* est le premier commandement du musicien improvisateur, avant même toute notion de « création » musicale et sans écoute mutuelle il ne saurait y avoir d'improvisation. Ce qui frappe le plus dans toutes les grandes improvisations de groupe, avant même la créativité ou la virtuosité de chaque musicien c'est la *faculté d'écoute de chaque membre du groupe vis à vis des autres*. C'est sur ce fond, qui est commun à tous les improvisateurs sans exception, que se construit la musique improvisée.

Mais écouter ne suffit probablement pas à décrire l'être ensemble des musiciens improvisateurs et le regard doit être mis en avant aussi. Les vidéos de concerts de jazz ou, mieux, les concerts que tout un chacun a pu voir en « live » renseignent beaucoup sur ce lien constitué par le regard sur scène. Quand ils improvisent (et *surtout* quand ils improvisent d'ailleurs…) les musiciens se regardent et jouent ensemble par le regard : les solos sont échangés et se succèdent sur un échange de coup d'œil, mais aussi l'intensité, la force et même la violence qui peut émaner de certains chorus s'échangent par les yeux et l'intensité de la musique n'en est que multipliée.

Sur ce point aussi, la modélisation du vol d'étourneaux peut nous apprendre quelque chose. Les scientifiques du projet Starflag qualifient les rapports entre les étourneaux d'*anisotropiques*, qui est un terme appliqué à certains phénomènes dont les propriétés sont modifiées par la direction et la géométrie dans laquelle ils s'inscrivent. Ainsi le fait que chaque étourneau soit en relation avec six ou sept de ses congénères uniquement par le regard, et non en fonction d'une distance spécifique à respecter, apporte une forme très intéressante de fluidité et de cohérence au groupe. De plus elle lui permet une très grande résilience face aux perturbations que ce groupe pourrait rencontrer. C'est ainsi que les scientifiques expliquent la rapidité de reconstitution d'un groupe, quelque instants après l'attaque d'un prédateur par exemple. La prédateur fonce dans le nuage d'oiseaux, celui se déchire, puis se reforme tout de suite après. Pour la reconstitution du groupe, les oiseaux se repèrent à la vision qu'ils ont de leurs oiseaux de référence, alors si leur points de repères n'avaient été basés que sur la distance, le groupe se disloquerait tout à fait[853] sans espoir de reconstitution.

---

[853] Voici l'extrait d'article qui nous a servi de base de travail sur ce point: "*The Rome team found that a given bird interacts not with all birds within a certain distance, as most models had assumed, but rather with a fixed number of neighboring birds, independent of how far apart they may be. "If flocks always had the same density, there would not be a striking difference between this [behavior] and interacting with all birds within a certain distance," says Irene Giardina, another statistical physicist in the 10-strong INFM group. "But when a flock is attacked, it undergoes rapid changes in density. You can watch a flock split, but it comes together again. We asked what sort of interaction can guarantee such a robust resilience to perturbation." (...)*
It turns out, Giardina says, that these "topological interactions are much more robust to perturbations" than a model in which a bird interacts with other birds within a fixed distance. The anisotropy, she adds, makes sense biologically: "It's related to vision, since the physiology of the eye is not isotropic."

C'est ici cette résilience aux perturbations qui résonne le mieux pour nous dans le cadre de l'improvisation musicale : improviser c'est, comme nous l'avons dit plus haut, prendre son envol d'un point fixe vers un autre point que l'on ne connaît pas d'avance et ce parcours (collectif dans l'exemple que nous avons choisi, pour des raisons déjà exposées) va d'autant mieux « réussir » que sa capacité à maintenir sa cohérence face aux différents évènements qui vont se trouver sur son chemin va être optimale. Ce sont la fluidité des échanges musicaux ainsi que la plasticité des rapports entre musiciens qui assurer le fait que le « jouer ensemble » ne se brise sans espoir de retour[854].

C'est donc l'utilisation intensive de l'écoute (qui permet une concentration totale sur l'ici et le maintenant de la musique en train de se faire) ainsi que l'appui, secondaire mais essentiel tout de même, du regard, qui permet aux informations musicales de circuler au sein du groupe d'improvisateurs.

Pourtant, on peut se demander si l'orientation que prend la musique, comparable aux mouvements que le nuage d'étourneaux produit dans le ciel, ne provient pas de la simple obéissance à un chef qui impose sa volonté musicale au groupe. Nous avons vu que les mouvements réalisés par les groupes d'étourneaux ne sont pas, eux, liés à la présence d'un chef qui domine et impose sa volonté, mais à une communication très rapide des évènements de petit groupe à petit groupe, dans un système horizontal plutôt que vertical. Dans le cadre de la musique improvisée en groupe, le fait qu'il y ait quelquefois un leader dans ce cadre, ne doit pas pourtant nous induire en erreur, en nous ramenant à un modèle plus « autoritaire » de la prise de décision que l'on trouve par exemple dans la triade compositeur/ chef d'orchestre/ musiciens interprètes. Le leader d'un groupe (qu'il s'agisse d'un duo ou trio ou d'une formation plus importante) fonctionne plutôt comme un animateur, une source de propositions pour le groupe (dans les compositions originales, les reprises de standards etc…) Mais, quand le moment vient de jouer, nous constatons (et les vidéos d'orchestres de jazz en concert sont toutes instructives à ce sujet) que le système de commandement s'horizontalise, comme celui des étourneaux et ne devient en aucun cas une simple armée musicale au service d'un maître. Même dans le cas d'un musicien doté d'un caractère un peu difficile comme Keith Jarret, les interviews des musiciens avec qui il joue régulièrement montrent qu'il s'agit d'un jeu à égalité où tout est

[854] Il est bien évident que quelque fois ce lien se brise et que rien ne naît de l'improvisation collective. Cette fragilité quant au résultat obtenu (qui n'est jamais garanti) fait partie de la grandeur de l'improvisation musicale et n'en constitue pas un défaut. L'interprétation musicale pourrait recevoir, comme toutes les performances musicales « live », le même commentaire.

possible sans que rien ne soit imposé d'avance (même quand il s'agit de compositions un peu plus écrites que d'autres)

L'improvisation musicale : imprévisibilité et application d'une règle

Improviser musicalement, c'est avant toute chose, mettre en relation des structures sonores (qu'elles soient des notes, des sons, des timbres, des rythmes est indifférent) de façon imprévisible, donc de telle manière que ce nouvel arrangement ne puisse pas être connu d'avance. C'est le sens étymologique du mot « improvisation » qui fonctionne ici à plein : « improvisé »= ce qui ne peut pas être prévu.
Est-ce qu'une improvisation peut être prévisible ? Bien sûr que non, seules peuvent être prévisibles [855](et encore pas tout à fait) les improvisations à l'orgue du dimanche matin pendant l'office… jouée par un organiste en panne d'imagination qui met en œuvre les règles de contrepoint et composition qu'il a apprises au conservatoire.

Voilà bien le problème : même si une improvisation provient toujours de quelque part et n'est pas un éternel recommencement à partir de zéro, son futur, lui, est totalement imprévisible. Dans ce domaine, plus l'improvisateur est compétent et inspiré, plus cette imprévisibilité est importante.

L'improvisation est donc à la fois liée à l'application de nombreuses règles et surtout de la mise en œuvre d'un bagage culturel et artistique que chaque improvisateur porte avec lui, mais ce n'est pas ce qui la définit en propre. L'identité propre d'une improvisation consiste dans le fait que, fondamentalement, elle ne peut jamais être prévisible sous peine de perdre son statut d'improvisation. Cette remarque peut sembler aller de soi, mais en réalité, rien n'est plus difficile à conceptualiser qu'un objet dont l'identité consiste à ne jamais en avoir, du moins à ne jamais avoir de consistance sous peine de disparaître à jamais[856].

---

[855] Comme on l'a vu, cependant, dans le chapitre « décision musicale », il existe une forme de prévisibilité liée à l'improvisation sous la forme de (courtes) « zones paradigmatiques ». La question qui est évoquée dans le présent chapitre est de l'imprévisibilité de l'œuvre musicale (et touche donc toute la musique en en constituant une propriété saillante)
[856] Nous nous plaçons ici dans le cas d'une improvisation jouée sur scène, qui est à notre avis, l'archétype même de l'improvisation. Nous n'abordons pas, dans ce texte du moins, la problématique de l'enregistrement qui, bien évidemment, modifie la donne en rendant disponible et d'une certaine manière « consistant », un objet sonore qui ne l'est pas.

C’est justement dans l’espoir d’améliorer la conceptualisation de cet objet quasiment «non-conceptualisable » que nous avons convoqué dans ce chapitre le modèle des vols d’étourneaux. Les points précédents ont montré qu’il est possible (sans partir, Dieu nous en garde, vers une modélisation scientifique) d’appréhender une improvisation musicale comme un vol d’oiseaux qui se déplace dans le ciel. Une improvisation est, elle aussi, produite par un « nuage » d’individualités qui, tout en restant des individualités, crée une forme mouvante (et émouvante !). Comme si, à l’intérieur de ce nuage, la pensée en musique circulait à pleine vitesse, comme un courant haute tension qui parcourrait toute la surface de l’œuvre en train de se faire, mais aussi de la scène, allant d’un musicien à l’autre, éclatant tout d’un coup en mille étincelles de couleurs sonores…

Ce texte a été inspiré par une extraordinaire pièce musicale intitulée « Murmurations » du compositeur américain Christopher CULPO (Cette œuvre a précisément pour thème les vols groupés d’étourneaux).

CONCLUSION

« A cette époque, nous ne savions pas si ce que nous faisions était de l'art, mais nous le faisions tout de même…»

Felix Gonzales Torres

GRANDE FUGUE

(le temps musical retrouvé…)

Nous voici donc arrivés à la fin de cette thèse, au moment où il conviendrait de conclure notre travail en refermant ce texte sur des résultats tangibles permettant de pleinement valider notre hypothèse de départ. Comme on le constatera en lisant ce dernier chapitre, nous sommes malheureusement encore loin d'un tel objectif…La raison de ce manquement au programme prévu apparaîtra sans doute dans les lignes qui suivent : il y a dans la musique, et également dans la « pensée-en-musique », une part finale (mais importante) d'ombre inaccessible à toute forme d'investigation fût-elle la plus adaptée. Seule une approche asymptotique, comme nous nous en étions déjà doutés lors de l'« Ouverture » de cette thèse, peut ici convenir. Nous la mènerons donc dans ce chapitre jusqu'à ses dernières possibilités. La composition de ce chapitre est, de ce fait, simple : au moment de conclure il nous faut à la fois reprendre ce qui a été dit tout en essayant de rajouter quelques clefs supplémentaires dans le but de mieux étayer ce qui a été affirmé. Nous avons donc choisi de diviser le chapitre en trois parties qui, toutes ont un rapport précis avec l'action musicale et la pensée qui la sous-tend, afin que chacune puisse à la fois recenser ce qui a déjà été dit sur le sujet, faire le point sur les difficultés perçues et leur apporter, le cas échéant, une solution. Toutes trois portent un nom lié à des notions plus particulièrement en usage dans le domaine musical, mais dont les résonances sont très importantes dans d'autres : *« Le Moment »*, « *Le Mouvement* » et « *L'Accord* ». Ces trois parties permettront, du moins nous l'espérons, d'entrelacer les différents thèmes apparus tout au long de notre thèse afin que chacun puisse apporter un éclairage sur l'autre, en exemplifiant une

dernière fois le caractère *systémique* de la musique, tel que nous l'avons de nombreuses fois mis en avant dans ce texte. Ceci est, pour finir, la raison pour laquelle nous nous sommes crus autorisés à nommer ce chapitre conclusif : Grande Fugue. Nous espérons que ce titre ne sera pas totalement usurpé…[857]

LE MOMENT

Voici donc la première de ces trois parties, au cours de laquelle nous tenterons d'examiner en détails ce que l'on pourrait appeler les « circonstances » de l'action musicale.

Kairos, le temps du « moment opportun »

Nous avons déjà évoqué dans le chapitre précédent les propriétés du « temps musical », il convient néanmoins de revenir à nouveau sur le sujet afin de définir ce qui, selon nous, constitue le véritable « temps » de la musique. Nous avons précédemment exposé le fait que le temps de la musique pouvait être, en fonction de l'approche de chacun des commentateurs, appréhendé comme *Chronos* - le temps linéaire, ou *Aîon* -le temps qualitatif. Comme nous allons le voir dans les lignes qui suivent, il est plutôt probable que le véritable temps de la musique soit en réalité celui que les grecs nommaient *Kairos*, le temps du *moment opportun*.

Kairos, que les grecs représentaient comme un éphèbe doté d'une épaisse touffe de cheveux à l'avant d'une tête chauve à l'arrière (car il s'agissait de « saisir par les cheveux » l'instant favorable au moment où il passait), présente des propriétés qui vont en effet nous intéresser fortement dans le cadre des pratiques musiciennes qui sont l'objet de notre étude.

[857] Je m'aperçois, à la dernière relecture de ce chapitre, d'un sens du mot « fugue » qui m'avait pour l'instant échappé : celui de *fuite* (que l'on trouve dans l'expression latin *tempus fugit*) qui rejoint néanmoins le sens musical (qui était le seul auquel je pensais en écrivant ce titre) puisque la fugue n'est rien moins qu'une course poursuite entre plusieurs sujets et contre-sujets.

i)Le premier point à noter est que *Kairos ne s'inscrit pas dans la durée mais dans l'instant*. Il est un temps qualitatif et non quantitatif comme l'était, on l'a vu, le temps aristotélicien du Chronos. Et, plus encore qu'un temps qualitatif, que serait également l'Aîon, il constitue un temps *différencié* : non seulement aucun des instants qui le composent n'équivaut à un autre, mais seuls certains de ces moments désignent – uniquement pour celui qui sait les voir - le réel moment d'agir. Et ce *temps de l'action* constitue un « moment » à lui-seul, indépendant d'une éventuelle chaine chronologique qui le situerait à tel ou tel point du passé ou du futur. Ainsi le Kairos se vit-il, d'une certaine manière, toujours au « présent ».

ii)Un second point important est que tout le monde n'est pas capable de percevoir le Kairos, il ne se voit pas d'une manière banale comme on percevrait n'importe quel objet du monde : *le Kairos est quelque chose que l'on repère et dont on se saisit*. Ces deux actions ont le même degré d'importance dans la finalité qui est la réussite de l'action: repérer le Kairos dans la grisaille des évènements qui passe sous nos yeux est une chose, savoir s'en saisir en est une autre. Il y a donc une double activité à mettre en œuvre pour que le Kairos ne débouche pas sur une simple « occasion manquée ». En musique, la faculté qui assure cette double faculté en permettant au musicien de repérer le « Kairos musical », et surtout de s'en servir, est ce que nous nommons « pensée-en-musique ». Un musicien qui ne pense pas en musique (il est tout à fait possible de jouer plus ou moins mécaniquement une œuvre, ou pire, faire semblant d'improviser alors qu'on ne sait pas ce que l'on fait ni où l'on va) a peu de chances de repérer le Kairos quand il se présente. Mais, également, un musicien qui « pense-en-musique » mais qui ne possèderait pas le savoir préalable nécessaire (l'apprentissage de son métier, l'expérience due à sa pratique etc..) le raterait tout autant. Seul celui qui « sait » peut repérer le moment opportun, mais il ne peut s'en saisir qu'en possédant la faculté d'agir de façon juste. Le monde est ainsi rempli de musiciens et de mélomanes capables de repérer le Kairos musical, ce qu'il faudrait faire à tel moment et à tel endroit de telle improvisation ou tel moment musical, mais d'être incapable de le faire eux-mêmes[858]. Mais cet autre qui aura le savoir et la capacité d'action musicale pour effectuer le geste, le fera au mauvais moment ou dans le mauvais lieu, ce qui ruinera tout autant le résultat musical espéré. Ces éléments sont connus et il n'est pas utile de s'y appesantir plus longtemps (on retrouve tous ces points chez Cicéron, plus particulièrement dans son *De officiis*, au sujet de l'art du rhéteur qui parvient à repérer le moment opportun permettant de faire basculer son auditoire, et sait donc agir au bon moment et au bon endroit).

[858] . Cette faculté entre par contre pour beaucoup dans la perception extrêmement fine que certaines personnes peuvent avoir de la musique (comme s'ils la jouaient eux-mêmes).

Toutefois il ne faut pas perdre de vue, et ce sera l'objet de notre deuxième partie intitulée « le Mouvement », que la question du temps favorable ne peut jamais être détachée de celle de l'action, juste et voulue. Pour rester dans le cadre des citations latines, on rappellera ici celle, si célèbre (et si utile) de Sénèque : « *Il n'y a pas de vents favorables pour celui qui ne sait pas où il va* » que chaque artiste pourrait (ou devrait) graver sur la porte de son atelier ou studio…

iii)Le troisième point, en lien avec le précédent, est que le musicien qui agit (qui « décide musicalement » dans notre vocabulaire) doit donc avoir une *intelligence très aiguisée du temps et du lieu*, en d'autre mots du « contexte », dans lesquels son action va s'inscrire sous peine, là encore, que les décisions musicales qu'il va mettre en œuvre soient totalement déficientes. Comprendre le « temps musical » et l' « espace sonore » tels que nous les avons définis dans les chapitres précédents est donc une condition elle aussi fondamentale (également à mettre au compte de la faculté de « penser-en-musique » du musicien) qui sous-tendra la coïncidence de l'action musicale réalisée au moment propice. Comme nous l'avons vu de nombreuses fois au cours de cette thèse, « penser-en-musique », qui est une pensée de type contextuelle, se plie parfaitement à cette injonction fondamentale.

iv)Le quatrième point concerne *l'irréversibilité et l'imprévisibilité* du moment opportun : le Kairos ne repasse pas une seconde fois (du moins plus sous la même forme) et doit donc être saisi au moment-même où il passe. Nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer le caractère irréversible de la décision musicale particulièrement dans le cadre de l'improvisation, dans laquelle le droit au repentir semble ne pas exister. Nous avons, on s'en souvient, rectifié cette image erronée de l'improvisation en indiquant que la « mauvaise » décision, une fois conservée, pouvait finalement en devenir une « bonne » dans la suite de l'improvisation concernée, ce qui, finalement, constituait un droit au repentir – qui plus est particulièrement créatif sur le plan compositionnel. Il n'en reste pas moins que la décision en question possède un caractère *irréversible*. En revanche, on se souviendra également que même lorsque ce repentir est clairement possible, particulièrement dans les musiques composées par écrit et dont la création s'étale sur un temps long, chaque décision réorganise le système, et *ce qu'elle soit conservée ou abandonnée*. Une branche coupée ou modifiée d'une œuvre en cours de création continue en effet de peser dans la destinée de l'œuvre toute en entière et souvent les compositeurs reviennent sur des pistes qu'ils avaient abandonnées et qui s'avèrent finalement les bonnes : ceci est rendu possible par *le fait que ces pistes n'avaient en fait pas complètement disparu et avaient continué d'interagir* sur la composition de l'œuvre elle-même. Ceci abonde, contrairement à ce qu'on aurait pu penser au premier abord, dans le sens de l'irréversibilité de

la création musicale et des décisions musicales qui lui sont liées : chaque décision musicale, bonne ou mauvaise, conservée ou abandonnée, s'inscrit de manière irréversible dans le processus créatif qui mène à l'œuvre.

D'autre part, comme nous l'avions vu également dans notre chapitre « décision musicale », la musique, qu'elle soit écrite, interprétée ou improvisée, est toujours imprévisible. Nous avons suffisamment, là encore, abordé cette question de « l'imprévisible nouveauté en musique» pour ne pas y revenir ici plus que nécessaire. Retenons donc simplement ici qu'irréversibilité et imprévisibilité, propriétés du Kairos tels que les grecs en avaient forgé le concept, sont également, comme on vient de le constater, des propriétés du temps musical.

v)Le cinquième point concerne lui *la question du rapport entre la prise en compte du détail et le souci de l'ensemble* dans les actions générées par le biais du Kairos (point que nous avons également beaucoup évoqué dans les chapitre précédent mais qu'il convient de mettre ici en perspective avec ce temps spécifique). Si, en effet, le musicien semble appartenir aux « Hommes du Kairos », il partage cette caractéristique avec beaucoup d'autres artistes : à coup sûr les photographes et les danseurs sont concernés de très près par ce temps spécifique, de même probablement qu'une grande partie des peintres contemporains. Mais c'est surtout vers d'autres genres, pourtant loin de toutes ces références artistique –à premier vue du moins- qu'il nous faut également se tourner : l'homme politique ou l'homme de guerre (surtout quand les deux sont présents dans la même personne) sont la plupart du temps des « hommes du Kairos ». Périclès, Alexandre ou Napoléon, pour ne rien dire du Prince tel que le concevait Machiavel, participent tout aussi bien que les musiciens à cette recherche affinée du temps opportun : celui propice pour prendre le pouvoir, à faire passer une loi, à gagner une bataille. Tous ont en commun le fonctionnement suivant : l'action mise en œuvre au moment opportun (ce qui explique en partie sa « justesse » mais en partie seulement, comme on le verra plus loin) doit également s'inscrire dans un dessein plus grand qu'elle. Sinon elle ne sera jamais qu'un « coup », plus ou moins réussi, dans une série dont les éléments seraient sans lien les uns avec les autres (et qui ne produirait finalement aucune œuvre). La seule recherche du moment opportun sans inscription dans un dessein qui le dépasse débouche sur l'opportunisme (en art comme ailleurs…). Même les séducteurs, hommes du Kairos eux-aussi, et que Machiavel rapprochait déjà des « hommes de guerre », poursuivent, au moins pour leurs spécimens les plus grands et les plus tragiques (on pense évidemment à Dom Juan) un dessein qui dépasse la simple accumulation ponctuelle et anarchique de conquêtes amoureuses. Saisir le Kairos c'est donc également percevoir l'intérêt qu'il représente dans le cadre d'un ensemble qui le dépasse (sans la perception de cet intérêt le Kairos serait purement et simplement invisible comme il

l'est pour le commun des mortels) : le général d'armée repère le moment opportun pour agir et ordonner à ses troupes d'avancer, mais dans l'idée de gagner la bataille ou obliger l'ennemi à négocier. Miles Davis repère, dans l'exemple que nous avions donné dans cette thèse, le bruit du métro qui semble au départ perturber sa prestation : cependant il saisit au vol cette opportunité pour en faire de la musique (une opportunité qu'il est, d'ailleurs le seul à avoir repéré ce soir-là en tant qu'opportunité musicale favorable). Il y a donc toujours l'idée d'un dessein, d'une *intention* musicale (même si comme le disons souvent dans le cadre de cette thèse, l'artiste ne connait ses véritables intentions que lorsque son œuvre est finie et, d'une certaine manière, en même temps que les autres la découvrent) propices à la perception de l'évènement en tant qu'évènement favorable. Cette intention relie (en balayant sans cesse le champ des possibilités offertes au moment présent) la perception du détail qui se présente avec la saisie globale de l'ensemble de l'œuvre en train de se faire.

En somme, si le Kairos semble n'impliquer au départ que la seule question du « comment » (quelles sont les circonstances favorables à l'action à mener ?), celle-ci devient vite inséparable de celle du « quoi » : pour « quoi », pour quel dessein (supérieur) tel évènement est-il ou non favorable ? Nous approfondirons ce point délicat dans la deuxième partie de ce chapitre (intitulée « Le Mouvement »), revenons avant cela une nouvelle fois sur Saint-Augustin et sa conception du temps que nous avons déjà évoquée dans le chapitre dernier afin de poursuivre l'approfondissement des notions développées dans la présente partie.

L'« Intentio » chez Saint Augustin

On se souvient que le *temps* pour Saint Augustin était un temps subjectif, vécu, ce en quoi il pouvait se démarquer, selon l'auteur des Confessions lui-même, de la conception aristotélicienne. Cette dernière, quantitative et spatialisée, pourrait être représentée comme une ligne droite où les évènements viendraient «objectivement » prendre place selon qu'ils se trouvent dans le futur, dans l'instant présent, ou dans le passé. On se souvient également que, pour Saint Augustin, l'âme, toute pénétrée par l'attention (*attentio*) qu'elle lui consacre, perçoit le temps en se « distendant » (*distentio*) entre les trois moments du présent : le présent qui sera, celui qui est, et celui qui fût.

Ceci s'explique par le fait que c'est de conscience psychologique du temps (et non de temps objectif qui, selon Saint Augustin, n'existe pas) qu'il est question ici. L'endroit où réside cette conscience du temps (distendue mais néanmoins totalement « présente ») pourrait, selon

nous, être appréhendé comme le goulot d'étranglement d'un sablier dans lequel le « présent qui sera » s'écoule vers le « présent qui fut ». Ce point de passage (par lequel les évènements « transitent » comme l'écrit Saint Augustin) représente très exactement l'*instant*, telle que l'âme -qui s'y réfère par l'*attentio* - le perçoit. C'est ici qu'intervient une notion que nous avions évoquée rapidement dans le chapitre précédent tout en nous promettant d'y revenir plus tard : l'*Intentio.*

L*'intentio* serait alors cette capacité de traverser, et d'arrêter en quelque sorte le flux du temps qui passe (ce en quoi, elle s'oppose à la *distensio* qui au contraire reste fixée sur l'instabilité des choses du monde) pour percer l'*instant* à l'endroit le plus resserré du sablier et plonger directement dans l'éternité divine. Cette traversée soudaine est clairement désignée dans un texte de Saint Augustin (extrait du livre 11, chapitre 29 intitulé « *Méditations sur l'éternité de Dieu* »)[859] dont nous analyserons dans quelques instants les résonances musicales, et qu'il convient, de ce fait, de citer dans son intégralité :

> *« Oublieux du passé, sans me disperser dans les choses futures et transitoires, attentif seulement aux présentes, ce n'est pas dans la dispersion mais dans l'union de toutes mes forces que je recherche la palme de la vocation céleste ; là j'entendrai la voix de votre louange et je contemplerai votre joie qui ne vient, ni ne passe.*
>
> *Maintenant mes années s'écoulent dans les gémissements et vous, ma consolation, ô Seigneur, mon Père, vous êtes éternel. Mais moi, je me suis éparpillé dans le temps, dont j'ignore l'ordre ; de tumultueuses vicissitudes déchirent mes pensées et les profondes entrailles de mon âme, jusqu'au jour où je m'écoulerai en vous, purifié et fondu au feu de votre amour. »*

Ce texte, émaillé de nombreuses citations des Evangiles, se situe juste après le chapitre 28 dans lequel la question de la distension de l'âme est analysée par Saint Augustin à partir de l'exemple de la pratique d'un chant (et que nous avons longuement évoqué dans le chapitre précédent). Ici, au-delà de la *distentio* qui pousse l'âme à s'éparpiller dans le divers du monde et du « temps » mondain dont elle« ignore l'ordre », c'est vers l'*intentio* et donc vers le temps céleste qui n'a plus rien à voir avec le temps des créatures (temps divin qui est comparable, comme Saint -Augustin l'écrit lui-même, à un « aujourd'hui éternel ») que l'âme doit enfin se diriger pour connaître la béatitude éternelle. En effet, dans la trilogie bien connue (et tant utilisée à l'époque de Saint Augustin comme dans les siècles suivants) du Monde, de l'Ame, et

[859] Saint Augustin « *Les confessions* » op cit p 279

de Dieu, l'âme doit s'abstraire du temps « qui n'est pas » et se fixer sur elle-même (c'est le sens de la subjectivation du temps propre au chapitre 28). Mais cette fixation sur elle-même est transitoire, car l'âme n'est qu'un passage obligé vers quelque chose qui lui est supérieur. Dégagée des contingences du temps propre aux choses du monde, et de la distentio qui en sous-tend l'appréhension, l'âme ne possède pas pour autant en elle-même son propre centre de gravité. Comme l'exprime la théologienne Marie Paulette Allaux[860], l'âme selon Saint Augustin est en basculement entre le monde et Dieu : « *située entre le monde et Dieu, elle vit une tension qui peut devenir distensio, détente, éparpillement, dans les biens inférieurs, ou au contraire intentio, concentration sur les biens supérieurs* ». C'est bien sûr vers cette seconde voie que Saint Augustin nous invite à nous diriger, par le jeu de « *l'union de toutes nos forces* » (dans le texte latin « *intentio* ») de l'extrait cité.

C'est ici que nous retrouvons le lien avec d'une part ce que nous évoquions précédemment au sujet du Kairos, et, d'autre part, la pratique de la musique telle que nous l'appréhendons sous la forme de l'action de « penser-en-musique ». Sans doute le rapport entre le Kairos et l'Intentio ne sautera pas immédiatement aux yeux de notre lecteur et nous conviendrons avec lui que le Kairos, qui est une notion grecque et non chrétienne, ne saurait se référer à une telle évocation de l'éternité du temps (ou du non-temps) divin. Toutefois il y a dans cette focalisation soudaine sur le temps qui passe et que l'âme arrête en se fixant elle-même sur Dieu, quelque chose qui s'y rapporte et qui, tout au moins, intéresse ici la pratique musicale dans son acception la plus approfondie. C'est la notion d'*instant* qui selon nous, offre le meilleur pont possible entre ces deux approches : non pas que les deux puissent se ressembler voire même se comparer mais qu'elles doivent, au contraire, se compléter.

Notre première remarque nous amènera à constater qu'il y a dans le texte des Confessions lui-même une complémentarité de deux approches du temps. On remarquera en effet que la réflexion sur le « temps des créatures » (celui que met en œuvre l'âme dans sa *distensio*) est tout autant développée chez Saint Augustin, sinon plus, que celle concernant « l'Eternité de Dieu » - que l'âme, par le biais de l'*intentio* vient saisir ou dans laquelle, plutôt, elle vient se *fondre*.

Il y a d'ailleurs dans cette idée que l'âme vienne se fondre en Dieu (Marie-Paulette Allaux dans ce qui semble être sa propre traduction de l'extrait utilise l'expression « *liquéfié au feu de ton amour* » qui, à notre sens, exalte encore un peu plus la puissance évocatrice de

[860] Cf Marie Paulette Allaux, *« Le sens du temps chez Saint Augustin* » réf site Internet« Les Augustins de l'Assomption »

l'union des contraires), quelque chose qui doit nous interpeller à la fois au sujet de la musique, au moins quand elle est composée et jouée au plus niveau qu'il se puisse trouver, et également au sujet de ce que nous imaginons être *le temps de la musique*, le Kairos.

Examinons maintenant dans le détail cette question du « temps de la musique »

Le présent

Ces développements nous amènent à notre troisième et dernier point : *le temps de la musique est toujours le présent* ou en d'autres mots, la musique se joue toujours au présent. Nous avions déjà évoqué ce point dans notre chapitre précédent, mais il convient maintenant de l'approfondir en l'abordant sous le rapport du *temps* spécifique de l'action musicale que nous venons d'évoquer.

L'usage quotidien du mot « présent » finit par occulter, par la banalité qui est la sienne, une partie de son sens : nous échappe ainsi l'intéressante liaison que le « présent », en tant que temps de conjugaison, et que désigne le fameux « moment présent » par rapport au futur ou au passé, entretient avec la « présence » en tant qu'être-là d'une personne. Ainsi parle-t-on d'artistes qui ont beaucoup de « présence » sur scène, d'une personne qui a été très « présente » dans telle ou telle circonstance. Ce qui fait que, contradictoirement, des personnes peuvent être à la fois dîtes « présentes » dans un sens générique (disons, au sens contraire d'absente, par exemple) et « non présentes » dans un sens plus spécifique qui est justement celui de qui se rapporte à la présence à ce qu'on fait dans l'instant présent.

De même peut-on parler de solistes dont la présence scénique était extraordinaire alors qu'ils ne sont plus de ce monde (Léonard Bernstein ou Herbert Von Karajan étaient de ceux-là, sans parler de certains grands chanteurs d'opéra ou, bien sûr, des « guitar heros » de la musique rock). Comme si la « présence » en tant que notion se détachait à ce moment (dans le cas cité au moins) de la temporalité incluse de la conjugaison. Voici donc qui nous amène à notre point : c'est ce type spécifique de *présent* qui est celui de la musique. Celui de *l'adéquation de la pensée et du faire*, quel que soit finalement le temps « réel » de l'évènement qui sert de support à cette adéquation (et qui serait désigné, scandé et conservé par le fameux temps objectif « des horloges »). Nous garderons ce point délicat pour notre troisième partie intitulée « Accord », cependant il est possible de comprendre dès maintenant ce qui va inexorablement nous y amener.

Saint-Augustin nous en avait déjà convaincu : le temps linéaire et objectif, celui prôné par Aristote doit désormais être abandonné (nous ajouterions pour notre part, au moins dans le domaine qui est le nôtre : l'art) au profit du temps psychologique, celui de perçu par l'âme, tel qu'il est clairement explicité dans les Confessions. Nous avons suffisamment évoqué ce temps spécifique, ou plutôt les fameux *trois présents*, pour ne pas y revenir ici. Néanmoins il faut se souvenir à quel point cette conception du temps si particulière éclairait de manière transparente les pratiques musiciennes telles que nous les avons évoquées tout au long de cette thèse. « Jouer » un morceau de musique (dans le sens large que nous avons donné à ce verbe depuis le début de notre travail) consiste en effet à laisser transiter des évènements futurs (mais qui ont déjà une existence dans notre esprit) à travers notre conscience musicale pour les laisser tomber dans le temps de ce qui fût (mais de telle manière qu'ils conservent également une existence dans notre esprit). Et, toujours comme nous l'indiquait déjà Saint-Augustin, c'est la distension permanente de notre conscience, tirée vers le futur par l'imagination et vers le passé par la mémoire (mais donc toujours présente dans cet exercice-même), qui permet que le miracle se fasse et que de la musique s'élève…

C'est pourquoi il faut prendre ici la notion de « *présent* » très au sérieux et ne mettre de côté aucune de ses acceptions (ce que nous avons commencé à faire quelques lignes plus haut) : le temps du *présent* c'est aussi celui de la *présence* et, plus précisément, de la « *présence-à* » car il n'y a pas de présence sans situations, objets ou contextes auxquels elle se rapporte et au sein desquels elle s'exerce. On peut dire ainsi les choses de deux manières : d'une part le présent est le temps de la musique parce que la *musique se joue et s'écoute toujours au présent* (même quand les musiques en question ou leurs interprétations sont elles-mêmes très anciennes), et de l'autre, ceci ne concernant probablement que le côté productif de la pratique musicale, le temps de la musique est le présent parce qu'il nécessite de la part de celui qui la joue, la compose, l'improvise ou l'interprète une « *présence-à* » ce qu'il joue absolue dans l'instant même où il le joue. Ceci nous ramène directement à notre conception de la « pensée-en-musique » : cette dernière permet en effet d'harmoniser sans difficulté les deux acceptions du « présent » que nous venons d'évoquer, et qui, du coup, se complètent.

Tout d'abord, penser-en-musique c'est pour le musicien mettre en œuvre un processus qui ne se tient que dans le présent. « Jouer » de la musique c'est toujours ce situer dans le présent (même quand ce moment concret du « jeu » se situerait dans le passé du « temps des horloges », car c'est dans cet instant présent que nous l'écoutons et qu'il se constitue en tant que « moment musical »). Ceci est directement lié à un phénomène que nous avons évoqué dans le premier chapitre de cette thèse et que Nelson Goodman appelle « *activation* ». C'est

parce que les œuvres musicales (comme toutes les œuvres d'art, par ailleurs) nécessitent d'être activées à tout moment, sous peine de ne plus être du tout, que ces dernières sont toujours « présentes », que leur réalisation ait eu lieu dans un temps plus ancien ou pas.

D'autre part, « penser-en-musique » c'est également (sans que l'une de ces deux propriétés soit exclusive de l'autre) être « présent-à » la musique en train de se faire : c'est même l'une des fonctions principales de l'écriture en *tirets* de « penser-en-musique » que de mettre l'accent sur ce lien fondamental. Le musicien qui « pense-en-musique » est totalement en adéquation avec la musique qu'il joue, de telle manière que, au-delà de jouer dans le temps présent de la musique tel que nous l'appréhendions quelques lignes plus haut en nous référant à Saint Augustin, le musicien « est *en* musique » comme Saint Augustin lui-même était en Dieu (ou du moins souhaitait l'être comme l'indique l'extrait du texte cité). Cette idée de l'adéquation du « penser et du faire » dans le cadre de la pratique musicale de haut niveau ne doit pas être ici sous-estimée, même si on la trouve plutôt dans les textes philosophiques néo-platoniciens anciens et qu'elle semble depuis avoir quelque peu disparu des centres d'intérêts philosophiques modernes[861].

Une œuvre musicale exemplifie de manière efficace, à notre avis du moins, cette coprésence des deux temps (*présent* et *présence*) dans la pratique musicale. Il s'agit de la musique que Miles Davis a composée (ou plutôt improvisée) pour le film de Louis Malle « *Ascenseur pour l'échafaud* ». Encore plus que cette musique elle-même, c'est peut-être l'interview de Louis Malle réalisée à l'époque par François Chalet directement dans le studio (et au moment même) où Miles enregistrait cette musique[862], qui en constituerait la meilleure illustration. La puissance d'évocation de cet extrait provient selon nous du fait que Miles Davis est présenté alors qu'il visionne les images sur lesquelles il improvise (ce film que, du coup, nous sommes en train de regarder nous-mêmes au même moment et dans les mêmes conditions dans lesquels il le voyait).

---

[861] On trouve toutefois chez certains philosophes comme Benedetto Croce par exemple une vision de l'art quelquefois inspirée de la philosophie scolastique. Ainsi à la page 91 de ses « Essais d'Esthétique » (ed tel Gallimard) Croce évoque Vico (qui suit lui-même Ficin) à propos de l'identité du connaître et du faire : « *Un troisième sens de l'identité du connaître et du faire (…..) est celui de la* ***coïncidence en Dieu du penser et faire****, qui est encore une forme particulière de la coïncidence générale en Dieu de toutes les distinctions et de toutes les oppositions.* »

[862] La référence sur You Tube est la suivante : http://www.youtube.com/watch?v=XQ4l4oRkh_8. Nous analysons ici uniquement les deux premières minutes de ce court documentaire dont la suite est entièrement consacrée à l'interview de Louis Malle par François Chalet dans le studio d'enregistrement pendant la prise de son de Miles Davis. A ce sujet, et pour rentrer encore un peu plus dans le détail, on peut remarquer de –suspects- petits décalages entre l'image et la musique ce qui pourrait laisser penser que, pour des raisons de qualité sonore, la bande son originale du documentaire a été remplacée par celle du disque. Mais ceci, si toutefois cela s'avérait exact, ne change rien à notre propos.

Les premières images de l'extrait montrent Miles de face, extrêmement concentré. La fumée de ce qui semble être une cigarette accrochée à son instrument (comme les jazzmen, saxophonistes ou trompettistes, avaient souvent l'habitude de le faire à l'époque) s'élève vers une lumière que l'on peut prendre au début pour un spot d'éclairage de scène mais dont on comprend rapidement qu'il s'agit de celle diffusée par le projecteur cinématographique. Ce détail est important car, somme toute, ces premières images pourraient faire penser à un concert comme on en connait beaucoup, particulièrement de ce trompettiste: on y voit Miles habillé, comme toujours à cette époque, avec une grande recherche (les habits psychadéliques qu'il aimera porter dans les années soixante-dix quatre-vingt n'étant pas encore de mise à la fin des années cinquante…), il semble seul -même si les autres musiciens de sa formation, invisibles, jouent avec lui- et paraît improviser pour un public devant lui. Peut-être même pourrait-on penser que c'est nous que Miles regarde d'un air aussi pensif…

Ce n'est que lorsque le plan suivant nous permet de le voir de dos que nous découvrons aussitôt ce qu'il voit lui-même, et surtout ce qui génère sa musique, voire sa concentration si particulière : une scène de nuit d'« *Ascenseur pour l'échafaud* » dans laquelle Jeanne Moreau avance lentement dans la rue.

Ainsi, alors qu'au départ nous pouvions peut-être penser que Miles nous regardait, nous nous trouvons maintenant à le « *regarder regarder* », et, de plus, nous regardons avec lui ce qu'il est en train de regarder et qui guide son improvisation. Il y a dans ce court moment une mise en abyme des regards reposant elle-même sur un *feuilletage de temps*, qui est en réalité un feuilletage de « présents ». Nous trouvons ainsi compilés : le temps du film (et, « compliqué » dans le temps du film, le temps de Jeanne Moreau elle-même qui marche sous l'œil de la caméra), le temps de Miles qui regarde le film en jouant, et notre propre temps, nous qui regardons Miles regarder le film et jouer… Le tout situé dans un segment temporel très court s'étendant sur une partie de la nuit du 4 au 5 décembre 1957, nuit au cours de laquelle l'ensemble de cette musique (une cinquantaine de minutes sur lesquelles seulement dix-huit furent utilisées pour le film) fut mise en « boîte ».

Nous sommes donc ici clairement dans l'*instant*, dans le moment favorable où les décisions musicales sont en train de se mettre en œuvre et s'harmonisent avec l'image qui avance[863] : le Kairos se dévoile sous nos yeux… Comme nous l'avons indiqué plus haut, toute

[863] L'aspect unique, et non répétable, de ces décisions musicales fait partie de l'évènement. C'est ce qu'explique Louis Malle à François Chalet (qui semble totalement ébahi devant une telle information…sans doute parce qu'il connait mal les principes de l'improvisation jazz quand elle est menée à ce niveau) : chaque nouvelle prise de son (réalisée sur le même segment de film) est à chaque fois différente…

cette séquence est « jouée » au présent, et même dans une sorte de présent absolu : au-delà en effet de notre propre vision et de l'instant dans lequel elle s'établit, Miles Davis, Louis Malle (qui parle sur Miles en train de jouer) se situent dans un présent, une instantanéité très intense. Ce présent de la musique (qui est aussi celui de l'interview) reprend les deux modes évoqués plus haut (qui correspondent toutes proportions gardées aux deux notions de *distentio* et d'*attentio* chez Saint-Augustin) : le « présent » de la conscience du musicien qui perçoit le temps qui s'écoule (et que le déroulement parallèle du film exemplifie fortement) et la « présence », instantanée, de cette même conscience « dans » la musique qui est en train d'être jouée.

LE MOUVEMENT

Après le « temps » propre à l'action musicale, examinons maintenant la « nature » de cette action en tant que telle. L'action en musique peut toujours se ramener, comme on va le voir dans les lignes qui suivent, à une problématique de « *mouvement* ». La musique est un art dans lequel rien n'est jamais statique : il n'y a donc rien d'étonnant à ce que la pensée qui le sous-tend ne le soit pas également. Comme nous avons pu le voir dans le « Prélude Musical » de la présente thèse puis dans le chapitre qui lui était consacré, l'art musical est entièrement traversé par un puissant processus de *variation* qui impacte l'ensemble de ses composantes.

L'action musicale (celle qui aboutit à ce que quelque chose comme de la musique existe) se construit donc à travers un fonctionnement très spécifique capable de s'harmoniser avec la constante variabilité de la musique. Comme on l'a vu également dans les chapitres précédents, on ne redit jamais la même idée musicale, on ne rejoue jamais la même musique et, plus encore, nous n'écoutons jamais la même œuvre et cela même quand nous « rejouons » une nouvelle fois le CD qui se trouve sur notre platine. Cet état de fait est la conséquence d'une sorte de double variabilité (qu'on pourrait nommer, si l'on souhaitait utiliser des termes eux-mêmes en lien avec les philosophies orientales, une double impermanence) : celle de la musique que nous jouons et écoutons, et celle qui est la nôtre en tant qu'êtres humains. En d'autre mots, la musique, les musiciens et les mélomanes pourraient faire leur la célèbre maxime d'Héraclite : « *On ne se baigne jamais dans la même rivière* » car, même si d'aventure la rivière restait

toujours la même (ce qui paraît déjà bien improbable) c'est nous-mêmes en tant que « baigneurs-musiciens » qui aurions changé, et devenus différents, en aurions validé le principe.

On aurait pu penser (certes un peu vite) que l'enregistrement sonore aurait su mettre un terme à cette infinie variabilité. Ainsi, de la musique comme « art de l'instant » nous serions passés, par la disponibilité quotidienne des œuvres que celui-ci nous autorise, à une vision de la musique comme « objet matériel », aussi massif que la table sur laquelle j'écris actuellement ces lignes. On sait qu'il n'en est rien : comme nous allons le rappeler[864] dans les lignes qui suivent, l'enregistrement, au contraire, sublime et magnifie l'instantanéité de la musique et sa fragilité essentielle.

Avant d'aborder l'ensemble de ces points, introduisons préalablement une « nouvelle » notion musicale, ou plutôt une notion qui, pour ne pas être en-soi très « nouvelle », n'en est pas moins très importante (mais dont nous avons, de façon surprenante, très peu parlé à ce stade final de notre travail).

Rythme et pulsation dans la « pensée-en-musique »

Notre lecteur trouvera en effet sans doute étrange que nous introduisions la notion de *rythme*, pourtant si profondément musicale et si souvent convoquée quand on parle de musique, dans la seule conclusion de cette thèse, alors que, en dehors du « Prélude Musical » qui en constituait l'ouverture, nous n'en avons soufflé mot. Plusieurs raisons concourent à expliquer (du moins l'espérons-nous) cet oubli volontaire.

La première raison en est simple. Même s'il est tout-à-fait véridique que le rythme constitue, sous un certain angle, l'alpha et l'oméga de toute musique, le rythme musical est, selon nous, toujours décomposable en un mixe de variation et de modulation, ce qui explique, dans ce cadre du moins, sa position seconde. On rappellera, à ce sujet, que tout évènement musical (qu'il s'agisse d'un micro évènement sonore ou d'une pièce musicale complète) peut s'analyser, selon nous, en termes de variation et de modulation : il en est de même pour le rythme. Il faut ici se souvenir de cette notion telle que nous l'évoquions au tout début de cette thèse quand nous mettions en avant le fait que la question du rythme était avant tout celle de l'*accentuation*. Le *rap* et le *slam*, certaines musiques rock et, de toute évidence le jazz, ont exemplifié avec brio cette appréhension particulière du rythme comme accentuation ; mais la

[864] Nous avons déjà évoqué, sur un mode toutefois différent, cette « propriété » de l'enregistrement dans le chapitre qui lui était consacré (section I)

musique classique et contemporaine n'est pas en reste sur le sujet : il n'y a de rythme que pour autant qu'il y a différenciation d'attaque et de volume au sein même de structures sonores (quelle que soit la taille des structures en question).

La deuxième raison est un peu plus complexe. Avec le rythme nous descendons le plus profondément possible dans la pratique musicale. Ce qui explique que, dans le long mouvement de *repli* caractéristique de cette thèse, qui nous a (r)amené de l'activation de la musique vers sa composition, puis de sa composition vers le présent chapitre conclusif, le rythme n'apparaisse qu'au bout de ce processus. Le Rythme constitue le niveau le plus profond et le plus élémentaire (dans tous les sens de ce terme) de la pratique musicale, il n'existe rien en-dessous de lui. Là où la variation *développe* et la modulation *intensifie*, le rythme *relie* en profondeur et constitue le ciment fondamental de l'œuvre.

Avec le rythme nous accédons en quelque sorte au cerveau reptilien du musicien... Et cela même si, bien entendu, la pratique du rythme en musique peut atteindre des sommets de subtilité par ailleurs - il suffit d'évoquer les polyrythmies de Stravinski dans le Sacre ou le jeu immensément créatif des batteurs Tony Williams et Elvin Jones dans les formations de Miles Davis et John Coltrane pour s'en convaincre. Il subsiste cependant quelque chose de primaire dans le rythme qui en fait le socle sur lequel toutes les musiques se construisent : qu'il s'agisse du « jeu musical » d'un jeune enfant ou (plus hypothétiquement) de celui de nos ancêtres préhistoriques, chacun accède à la musique par le biais de rythmes primaires. Les doigts qu'on tape « en rythme » sur la table ou bien la frappe régulière d'une calebasse, constituent les formes les plus rudimentaires de la musique, seuil obligé à partir duquel vont pouvoir s'élever ses plus parfaites réalisations.

Mais d'autre part, et de façon plus essentielle, le rythme relie les évènements sonores, les forces sonores : il est le *liant compositionnel* idéal. Comme nous l'avons rappelé plus haut le rythme est essentiellement lié à une problématique d'accentuation. Il injecte une dynamique, une énergie, dans un déroulement d'évènements qui, sans lui, resterait totalement neutre et non musical. Il relie ensemble des figures rythmiques allant du plus simple ou plus compliqué, dans un mouvement qui irrigue la variation tout aussi bien que la modulation. C'est dans ce sens que nous pouvons affirmer que le rythme exemplifie le caractère systémique de la musique : il naît du rapport, quelquefois conflictuel, entre différents sons, différentes forces sonores ; quant à l'énergie qui s'en dégage, elle prend sa source au plus profond de la pratique musicale, là où les sons commencent à « faire système ». C'est la raison pour laquelle l'énergie rythmique qui sous-tend et innerve la plupart des musiques (même les plus arythmiques au premier abord) est

encore plus nécessaire et essentielle au processus créatif que la variation et la modulation dont nous avons pourtant signalé le caractère spécifiquement musical.

A ce titre le rythme est « chez lui » dans le temps musical, tout comme dans l'espace sonore, et c'est pourquoi il forme le pendant symétrique, dans le cadre de la pratique musicale, du Kairos comme temps musical dans l'ordre du « penser-en-musique ». Il représente donc ce qu'il y a de plus fondamental en musique, ce qui construit le lien « systémique » entre temps et espace, variation et modulation. Même si, comme on l'a dit plus haut, tout rythme est décomposable en un mixe de variation et de modulation (suite au fait que le rythme est essentiellement un « phrasé accentué »), il n'en reste pas moins que c'est parce que, dans les ténèbres profondes de son laboratoire musical, le musicien relie des sons les uns avec les autres de façon rythmique, que quelque chose comme de la musique (variée et modulée) émerge.

Parallèlement le rythme assure la *pulsation* de l'objet musical, ce que quelquefois le langage courant confond avec le *tempo* (qui lui simplement mesure –plus ou moins objectivement- la vitesse d'une séquence sonore) ou encore avec le rythme (au sens « d'avoir du rythme »). Mais dans chacun des deux cas la pulsation mise en œuvre par l'activité rythmique se distingue fortement à la fois de la mesure de la vitesse du jeu musical, mais aussi, quelque fois plus difficilement, du fait qu'un morceau de musique puisse avoir du rythme. La pulsation n'a rien à voir avec la simplicité et le caractère basique de l'œuvre, ni au contraire avec son haut degré de sophistication. Ainsi une œuvre complexe rythmiquement peut n'avoir aucune pulsation (c'est ce qu'on peut quelque fois reprocher à certaines œuvres contemporaines qui offrent de véritables catalogues de tous les rythmes possibles sans réussir à aucun moment à mettre en œuvre une pulsation) mais peut aussi en avoir une très puissante (il suffit d'écouter Bartók, Stravinski ou Messiaen pour s'en convaincre). En retour une œuvre basique de « variétés » peut n'avoir aucune pulsation même si le producteur s'est évertué à essayer d'y adjoindre toutes les rythmiques et boites-à-rythmes à la mode.

Pour finir, et cela constitue sa fonction la plus importante, le rythme sous-tend le *mouvement* en musique car il est le seul dans les trois composantes musicales que sont, selon nous, la modulation, la variation et le rythme, à pouvoir fournir la dynamique - nous aurions envie de dire la « vitalité » -nécessaire pour que les forces sonores en présence débouchent sur une action que nous pourrions alors qualifier de « *mouvement* » musical.

L'action musicale comme mouvement

La qualification en termes de « *mouvement* » de l'action musicale demande quelques éclaircissements. Nous avons introduit dans les chapitres précédents, et plus particulièrement dans celui intitulé « Composer des forces » la notion de *forces musicales* et leur possible interaction dans le jeu compositionnel. On se souvient qu'il n'existe à proprement parler aucune force agissant seule, mais que les forces sont toujours et nécessairement plurielles, de telle manière qu'elles interagissent dans le cadre d'un « rapport de forces ». C'est sur ces interactions que le compositeur intervient par le biais des « décisions musicales » qu'il prend, décision elles-mêmes ancrées, faut-il encore le rappeler, dans la manière spécifique dont le musicien « pense-en-musique ».

Cette *action musicale* que le musicien met en œuvre et qui aboutit à un *fait musical* (sachant que par cette dernière notion nous entendons toute création musicale au sens large dans un éventail se développant entre une simple structure de deux sons et un opéra wagnérien complet) constitue, plus profondément, une circulation de forces débouchant sur ce que nous avons appelé alors un *état provisoire* d'interaction de forces. Toute œuvre, quelle qu'elle soit, représente un état provisoire d'interaction de forces (que cet état semble avoir été figé par un enregistrement, ou même une partition, ne changeant rien ici à l'affaire). Le mouvement est, globalement, la *manière d'être* de ce système mouvant de forces, de cette modification incessante des états provisoires de l'œuvre.

Au cœur de la musique en train de se faire, chaque nouvelle action d'une force sonore, une fois actée par la décision musicale, modifie le système sonore en cours. Ainsi l'action en musique est « mouvement », ou plutôt elle crée le mouvement. La cause de l'action est la décision musicale, la puissance active de création du musicien. Le mouvement en est la conséquence (c'est l'effet produit par cette action). C'est pourquoi les actions musicales peuvent donc être favorablement représentées comme des « mouvements» plutôt qu'en termes de « substance » ou d' « objet ».

Le fait que n'ayons pas tout de suite pu qualifier l'action musicale comme mouvement (cette qualification ne venant qu'à la fin du processus de recherche que nous avons respecté dans son déroulement - et ses errances - comme annoncé dans l'introduction) explique les quelques difficultés que nous avons rencontrées plus tôt dans cette thèse, et particulièrement dans sa deuxième section consacrée à l'écriture musicale. Tout à notre volonté d'éloigner la musique et les œuvres musicales des cimes de l'Idée pour les faire redescendre vers ce que nous

considérions être leur vrai domaine d'existence : la vie réelle, nous avons sans doute trop accentué ce qui nous semblait être la *matérialité* de l'objet musical ou sa *substantialité*. Du coup cette insistance nous a sans doute limités dans notre capacité à apercevoir l'objet musical sous son véritable jour. En particulier nous avons manqué un fait qui nous paraît à la fin de cette thèse indubitable : la pratique musicale, génératrice d'objets musicaux et de faits musicaux, construit son fonctionnement dans un espace médian situé entre la matérialité la plus concrète et l'idéalité la plus éthérée. C'est justement ce que met en avant la notion de *mouvement* qui désigne un objet, ou plutôt un mode de fonctionnement, qui n'est ni concret et ni abstrait.

De même que la musique, qui est essentiellement sonore, se communique par le biais d'un support qui est à la fois matériel et non matériel (l'onde sonore), le mouvement musical sur lequel elle se construit, *n'est ni concret ni abstrait*. C'est pourquoi également il s'avère impossible d'écrire le mouvement, tout au plus peut-on le « penser » sous condition d'utiliser pour ce faire la pensée adéquate, ici la « pensée-en-musique ». On peut écrire (sur) un objet, écrire (sur) un concept, mais on ne peut pas « écrire le mouvement ». Les chorégraphes connaissent bien ce phénomène, eux qui, pour certains, sont à la recherche depuis tant d'années d'un procédé d'écriture enfin satisfaisant mais qui, comme on le sait, se fait attendre. La situation n'est pas plus favorable en musique car les deux arts se ressemblent sur ce point de façon très forte : ils se situent tous deux dans l'intervalle qui sépare la matérialité la plus concrète de l'idée la plus abstraite. Ceci ne veut pas dire que ni la musique ni la danse forment un composé des deux (du concret dans l'abstrait et réciproquement): elles occupent simplement une zone médiane qui est leur domaine réel d'activité, qui les définit, et dans lequel les pratiques qui sont les leurs s'épanouissent le mieux.

Nous avons évoqué dans ce paragraphe le fait que le mouvement musical ne pouvait s'écrire mais qu'il pouvait probablement se penser sous une mode spécifique (c'est d'ailleurs tout le fond de notre thèse que de soutenir et d'étayer cette affirmation). D'autre part nous avons affirmé que le mouvement, qui est une caractéristique propre à toute musique (le son en étant l'idiome et le mouvement sa « manière d'être ») repose sur l'action de penser-en-musique. Il nous faut maintenant progresser encore dans la compréhension du mode de fonctionnement de cette « pensée du mouvement » qui s'exerce dans la cadre la pratique de la « pensée-en-musique ».

La décision musicale et penser-en-musique : le « fait musical »

Dans notre chapitre « Décision musicale » nous avions mis en avant le rôle clef que jouait cette notion dans le processus de création musical. Mais certains points étaient, là aussi, restés dans l'ombre. En particulier la question de savoir si la décision musicale, qui appartient encore à la « pensée-en-musique » (tout en en formant l'avant-garde la plus extrême) était déjà de la musique, était restée quelque peu en suspens. Or ce point est essentiel si nous voulons réellement nous donner des chances de conclure sur ce sujet dans le cadre du présent chapitre. Un petit tableau va y nous aider et faire ressortir relativement clairement (du moins nous semble-t-il) ce qu'il en est en la matière. Nous y verrons de quelle manière la décision musicale est déjà de la musique tout en étant encore de la « pensée-en-musique ». Et comment, en faisant se superposer ces deux niveaux, la décision musicale produit *l'action musicale*.

(Sphère de réception) I/////////////////(….)/////////////////I *(Sphère de réception)*

Aide à la décision	***Penser-en-musique***	**Décision musicale**
---------- *Présent qui fût*----------	*présent*-**-------- ------]**	*Présent qui sera*
	Musique	
	[---------->	

----------VARIATION----------

Avant toutes choses, nous noterons que la ligne temporelle (brisée) qui s'étend de la gauche à la droite du tableau ne doit pas être prise pour plus symbolique qu'elle n'est. En d'autres mots, nous ne sommes pas ici dans un « temps aristotélicien » où les évènements passés se placent géométriquement à gauche et ceux à venir à droite : en réalité *tout notre tableau est au présent* et il doit être perçu à partir du point central formé par la superposition de la décision musicale (elle-même arrivant en fin de processus de penser-en-musique mais en lui appartenant toujours) et de la musique qui démarre une autre ligne partant cette fois vers la droite et amenant le fait musical vers sa réception.

Ensuite nous constaterons que cette réception se fait après ce que nous avons nommé une « zone grise » plus ou moins longue qui sert de tampon entre la sphère de la production et

celle de la réception. Cette zone, qui constitue le « temps » de la réception une fois qu'a été mise en œuvre la décision musicale, est de durée variable : dans le cadre de l'improvisation publique elle est quasi-immédiate (c'est aussi le cas, dans un cadre légèrement différemment, de l'interprétation en public), dans le cas de la composition « classique » par contre (où le « différé » de la décision musical avant sa réception peut atteindre plusieurs dizaines d'années) elle peut être extrêmement longue. Toutefois la pertinence du tableau n'est absolument pas modifiée par cette problématique de « zone grise » : la réception « fait » l'œuvre (comme on l'a vu dans les chapitres précédents) mais la musique existe (sous la forme d'objet musical) avant que de devenir une œuvre (elle peut ne le devenir jamais et pour autant être supérieure à toute autre œuvre « patentée »). Néanmoins le début de la zone grise correspond au moment où le fait musical peut faire l'objet d'une réception (même si, comme on vient de le dire, cette réception est différée ou absente) et donc entrer dans une forme de réalité musicale « tangible ».

Pour finir, nous noterons que lorsque la pensée-en-musique débouche sur la décision musicale, nous sommes déjà dans la musique. Ceci résout, à notre avis la problématique (que nous avons déjà évoquée pendant la thèse et qui a été l'occasion de certains flottements théoriques dans certains de ses chapitres) de savoir si la décision musicale était déjà de la musique ou non : en réalité elle est déjà de la musique tout en étant (et c'est là que réside l'intérêt de cette formule) en même temps encore de la pensée-en-musique. L'instant où se réalise la décision musicale, et où le fait musical prend sa place, consiste en une forme d'adéquation entre « Penser-en-musique » et « Musique ». Bien évidemment, « penser-en-musique » nous amène déjà très près d'une telle adéquation, c'est la raison pour laquelle « penser-en-musique » est distincte, sur le schéma, des formulations préparatoires qu'elle soit une pensée (l' « idée » au sens classique du terme, telle que nous l'employons dans le langage ordinaire) ou une aide à la décision dont nous avons vu qu'elles ne sont, ni l'une ni l'autre, des formes de « penser-en-musique » puisque ne pensant justement pas dans l'idiome de la musique. Mais penser-en-musique ne se suffit pas elle-même : on l'a vu dans de nombreux exemples, y compris dans ce chapitre, cette pensée a besoin de basculer sur une décision qui, tranchant dans le vif des rapports de forces musicales en présence, produit une nouvelle connexion musicale réelle.

Comme on l'a vu également, chaque décision musicale (et donc chaque connexion musicale nouvelle) est unique et ne peut jamais être redite (même si le musicien le souhaite, et nombre d'entre eux cèdent à cette tentation sans y parvenir vraiment). La principale raison génératrice de ce fait est que la décision musicale est toujours prise dans un contexte musical spécifique qui l'influence ; et ce contexte, au moment où semble revenir la même décision, la

modifie au contraire puisque lui-même ne reste jamais identique. Ceci explique que, comme nous l'avons répété tout au long de cette thèse, il y a toujours quelque chose de nouveau sous le soleil en musique… (Et cela même si cette nouveauté, quelque fois très succincte, ne recouvre pas toujours l'originalité d'une nouvelle œuvre ou d'un nouveau style).

Pour finir, nous constaterons que, notre tableau étant dessiné au « présent », toutes les actions qui s'y trouvent sont elles-mêmes au présent, en particulier le feuilletage formé par la ligne de musique et celle de penser-en-musique quand s'opère la rencontre entre ces deux niveaux par le biais de la « décision musicale ». Ceci a deux conséquences remarquables : tout d'abord, le « fait musical » est ainsi toujours présent, mais, ne pouvant être ni futur ni passé, il n'a d'une certaine manière aucun temps (à nouveau il nous faut ici suivre Saint Augustin quand il nous exhorte à comprendre que le temps humain tend vers le non-être puisque *n'étant pas* à proprement parlé) : ce non-temps ouvre de fait la porte à ce que cet instant puisse, sous certaines conditions, tendre vers l'*éternité*. D'autre part, les deux lignes opposées (penser-en-musique et musique) ne se touchant pas mais se superposant, s'ouvre un espace situé entre les deux niveaux, une zone d'indiscernabilité où la « pensée est musique » et la « musique pensée ». Le volume de cette zone perçue sous l'angle du fait qu'elle se développe dans un « non-temps » peut du coup l'amener, sous certaines conditions, à tendre vers l'*infini*. Ceci n'est pas sans rapport direct avec les qualités propres au temps musical et à l'espace sonore : cette zone indiscernable met infiniment en lumière leurs propriétés spécifiques ainsi que celles, du coup, de la musique et des pratiques musicales. Dans de rares cas, tous liés à une pratique musicale d'excellence, le non-temps et l'espace considérés plus hauts cessent de tendre vers l'éternité et l'infini mais peuvent être alors réellement considérés comme des attributs pour l'un « éternel » et pour l'autre « infini » (cf « L'accord parfait » dans la prochaine partie intitulée l'Accord »).

Systèmes verticaux et systèmes horizontaux

Penser-en-musique appartient au groupe des systèmes horizontaux. C'est une pensée qui se *propage* plus qu'elle ne se communique : le mot exact est qu'elle fonctionne par *contagion*. Les œuvres musicales se communiquent par contagion, les rapports entre les musiciens de même que les rapports qu'ils entretiennent avec leurs publics s'inscrivent dans le même mode : le « feu musical » se propage de conscience en conscience, de pratique en pratique, de style en style, de civilisation en civilisation.

Quelle est la différence entre ce que nous appelons un système horizontal et un système vertical? Pour prendre un exemple simple, nous pouvons dire que la dyade matérialisme/idéalisme est l'un de ces systèmes verticaux. Quand l'Idée est en haut du système, la matière est en bas et *vice versa*. Le propre de ces systèmes est en effet qu'ils sont renversables à l'envie (il y a toujours un matérialiste qui sommeille dans le jeune idéaliste de départ et, en retour, toujours un idéaliste caché dans le matérialiste originel : le marxisme-léninisme nous en a fait en son temps une éprouvante démonstration). En gros tous les systèmes de type dialectique qui fonctionnent sur des mouvements d'opposition suivis de processus de « dépassement » sont de type vertical. Mais également, et ceci concerne de plus près notre sujet, tous les systèmes, ou les dualismes, dans lesquels la pensée rationnelle (agissant par le biais de son bras séculier, l'Idée) est engagée sont des systèmes verticaux dont la seule propriété remarquable est que la situation conflictuelle - qui les définit - se « résout » toujours au profit de l'Idée.

On peut à ce moment, et légitimement, se poser la question de savoir si « penser-en-musique » ne serait pas lui-même un système de pensée vertical et « idéaliste » puisqu'il pourrait sembler positionner, également, la pensée au centre (ou en haut) du système. Notre réponse à cette interrogation est clairement négative, car notre conception de l'action de « penser-en-musique », prenant appui uniquement sur la pratique musicale à partir de laquelle nous effectuons une « remontée » théorique, ne se définit aucunement dans le cadre d'un rapport dialectique (de quelque nature qu'il soit) entre la pensée et le matériau (cf le chapitre précédent à ce sujet). De plus, son mode de fonctionnement qui est entièrement fibré dans les pratiques musiciennes elles-mêmes, nous assure que, en aucun cas, elle ne pourrait occuper une place dominante dans une possible hiérarchie pensée/matière.

Il n'en reste pas moins que le projet qui anime cette thèse, celui de mettre en avant ce mode de pensée spécifique propre aux musiciens et que nous nommons « penser-en-musique », génère un doute car il procède par le biais d'une méthode qui peut être trompeuse. Parti de la pratique de la musique et de son activation, le mouvement qui l'anime remonte en effet lentement vers le cœur de l'action en musique qui se trouve justement être « penser-en-musique ». Ceci pourrait donner l'impression que, du coup, la pensée (même dans une appréhension construite à partir des pratiques musiciennes, et seulement elles) se trouve au centre du dispositif, retrouvant chemin faisant le modèle « idéo-centré » que nous cherchons justement à contrecarrer.

En réalité, dans le (micro) système qu'est « penser-en-musique », *la pensée est partout* (pas au centre, ni en haut) et, surtout, elle n'occupe aucune place dominante. Elle exerce son rôle humblement, un rôle ni plus important - ni moins - que la virtuosité digitale de l'interprète

ou que l'expérience préalable du musicien. Cette pensée s'immisce dans les moindres détails de la création musicale : elle est dans la structure de tête, dans la « grande forme » de l'œuvre tout au autant que dans le plus anodins de ses détails d'exécution. Nous pourrions modéliser un tel dispositif en l'appréhendant sous le forme d'un système horizontal de pensée dans les lesquels les mouvements se communiquent (comme des ondes sur l'eau) horizontalement également. Ceci n'est d'ailleurs pas sans nous rappeler (mais est-ce bien si surprenant ?) le modèle présenté dans notre impromptu sur « *L'improvisation comme système complexe* »…

« Penser-en-musique » n'est donc pas un mode de pensée de type « dominant/ dominé » : c'est, comme on l'a dit de nombreuses fois dans ces pages, une pensée humble, à vocation unique, dénuée de toute volonté de diriger, de dominer, de légiférer et modifier autre chose que sa propre pratique…Cependant, dans ce domaine qui est le sien, elle ne souffre aucune concurrence et si toutefois elle la tolère pour quelques décennies, l'intrus en sera vite éjecté (la pensée intellectualiste à la mode dans le domaine musical depuis les années cinquante, et dont l'étoile déjà pâlit, en fera les frais sans aucun doute dans les années qui viennent).

Après cet examen sommaire[865] de ce que nous appelons les systèmes horizontaux de pensée, passons maintenant à la mise en pratique de ce type de système dans la compréhension d'un problème soulevé par la nature même de « penser-en-musique ».

« Penser-en-musique » : une pensée locale ou globale?

Arrivant à la suite de ce paragraphe sur l'horizontalité du système « penser-en-musique » et son mode de propagation, une question, que nous n'avons jamais abordée de manière approfondie, se présente : si « penser-en-musique » est, comme nous l'avons tant de fois redit au cours de ce travail, un mode de pensée intimement lié au contexte dans lequel il émerge, comment pouvons-nous, dans le même temps, évoquer cette notion comme une sorte d'universel : « Penser-en-musique » ? Pourquoi deux musiciens de cultures totalement étrangères parviennent–ils à communiquer, et surtout à jouer ensemble ? Nous répondrons, bien évidemment, que ce lien provient de ce que les deux musiciens également pensent en musique. N'y-a-t-il pas cependant un « penser-en-jazz », un « penser-en-musique indienne », en tango, en rock etc… de telle manière qu'à chaque fois cela serait bien à une autre forme de pensée, différente, à laquelle nous aurions à faire ?

[865] En réalité ce sujet mériterait un travail à part et il n'est pas exclu que nous le tentions (avec d'autres variantes) après celui qui a abouti à la présente thèse.

Notre intuition, celle que cette thèse porte de la manière la plus ferme, est qu'il y a un lien profond (et solide) qui relie, au-delà des différences culturelles des lieux et des époques, un compositeur de musique contemporaine et un joueur de sitar indien. Ce lien est ce que nous appelons « pensée-en-musique ». Cependant il faut, pour que cette intuition fonctionne, que « penser-en-musique » ne soit pas, elle-même, touchée et modifiée par les données contextuelles et culturelles propres aux genres musicaux dans lesquels elle s'exerce. Pour cela il faut absolument que ce mode de pensée spécifique puisse fonctionner en-deçà des spécifications culturelles en question, ce qui rentre en conflit, apparemment du moins, avec les principes mêmes que nous avons évoqués à son sujet en particulier son immanence la plus totale. Nous avons en effet dit et répété que « pensée-en-musique » n'est jamais une pensée *en réserve* de quoi que ce soit : elle ne s'exerce que dans le cadre d'une activité musicale spécifique, et uniquement dans le temps et l'espace propres à cette activité. Or cette activité est essentiellement contextuelle…

Comment concilier, dans ce cas, ces deux affirmations ? Nous soutenons d'une part que « penser-en-musique » constitue un fonds commun à tous les musiciens, fonds qui n'est pas affecté par le divers des contextes cultures dans lesquels elle s'exerce. Mais, dans le même temps, cette pensée ne s'exerce que dans des contextes socio-culturels très spécifiques (qui de plus, concourent à la définir). Il faut donc que les propriétés spécifiques de « penser-en-musique » (c'est-à-dire celles qui permettrait de dire que l'on est bien dans le cadre de penser-en- musique et pas d'une autre forme de pensée) soient suffisamment indépendantes de toute culture musicale précise, pour que cette communication souterraine entre musiciens puisse fonctionner. Certaines de ces propriétés que nous avons déjà identifiées, comme l'adaptabilité, la contextualité, la variabilité, la non-réflexivité, le caractère stratégique forment un ensemble de propriétés valable pour d'autres formes de « pensées-actions », ce qui laisserait penser que la qualification de « pensée-action » ne dépend pas essentiellement d'un contexte culturel spécifique… On peut donc imaginer (mais imaginer seulement) que pensée-en-musique, qui est une espèce de pensée-action, pourrait aussi afficher ces mêmes propriétés (voire même d'autres) dans des contextes culturels entièrement différents. Mais ceci ne suffit pas à fonder le bien-fondé de notre intuition sur ce sujet.

Reprenons à ce moment les choses, comme nous le faisons à chaque fois, en repartant des pratiques musiciennes. Les rencontres entre musiciens de cultures différentes est un *fait*, pas une hypothèse de travail. Quand ces musiciens jouent ensemble (et depuis quelques

décennies c'est qui était une exception est devenu la règle[866]) ils plongent dans ce réservoir commun que, par erreur (en prenant la conséquence pour la cause - comme nous l'avions évoqué dans notre « Ouverture) nous nommons « amour commun de la musique » « sensibilité musicale commune » « ouverture d'esprit artistique » etc… En effet, deux mélomanes de traditions musicales éloignées peuvent avoir en commun un immense amour de la musique en général, une sensibilité fine et ouverte, ce n'est pas pour autant qu'ils pourront jouer ensemble et créer une musique en commun, si quelque chose de plus profond encore ne les relie pas dans leur activité de musiciens. En d'autres mots, pour jouer ensemble il faut qu'ils puisent dans un véritable fonds commun non altéré par les spécificités culturelles des musiques que chaque musicien joue d'ordinaire.

Mais en réalité, il n'est peut-être pas nécessaire d'aller chercher aussi loin pour trouver un début de réponse à notre question : ces musiciens de cultures si éloignées ne font pas appel à autre chose que ce qui relie *de facto* deux musiciens classiques occidentaux qui jouent, par exemple, une sonate de Beethoven pour piano et violon. Ainsi quand Glenn Gould et Yehudi Menuhin échangent entre eux avant de jouer cette sonate (dans l'extraordinaire film de Bruno Monsaingeon consacré à Glenn Gould[867]), ils communiquent par des mots, certes, mais le contenu profond de leur échanges est en-deçà des mots (cette sensation « crève » littéralement l'écran) : ce qui se « propage » alors entre eux qui valident les termes de leur *accord* musical est ce que nous appelons « penser-en-musique ». Bien sûr, cette « pensée-en-musique » qui sous-tend leurs échanges musicaux va particulièrement être mise en œuvre lorsque, quelques instants après cette conversation, ils vont réellement jouer l'œuvre, mais elle existe déjà au cours de ce dialogue. Et ce *jeu* se fera dans une posture totalement *systémique* dans laquelle l'un comme l'autre vont réagir instantanément aux « propositions musicales » de l'autre (beaucoup de remarques de Menuhin, un peu interloqué par les partis-pris musicaux de Gould, vont d'ailleurs dans ce sens).

Cette remarque pourrait être faite pour des multitudes d'échanges musicaux (de John McLaughlin jouant avec Ravi Shankar, en passant par le pianiste classique Friedrich Gulda improvisant avec des musiciens de jazz) et à chaque fois c'est la même réponse qui doit être faite : c'est le fait de « penser-en-musique » (et pas en « raga » ou en « jazz ») qui relie ces musiciens. La connaissance de l'univers musical du ou des partenaires n'a ici qu'une importance limitée : au contraire, d'une certaine manière c'est le fait de jouer comme un

[866] Et la mode du « crossover »…
[867] Bruno Monsaingeon. « *Glenn Gould The Alchemist* » DVD ed EMI.

musicien de jazz tandis que le sitariste joue comme un Indien du Sud qui est ici la clef de la réussite. Mais ces échanges ne sont possibles (et justifiés) que dans l'exacte mesure où ces musiciens se concentrent de la même manière, focalisent leur énergie créatrice de la même façon, en un mot « pensent en musique » ensemble en parvenant, du coup, à dépasser les spécificités intrinsèques de leur art, faisant de ce qui était une frontière insurmontable, un atout créatif. C'est donc parce que « penser-en-musique » *constitue* un musicien au sens où elle lui fournit son mode de fonctionnement en dehors duquel il n'est pas/plus un musicien, qu'il est possible de jouer du bandonéon dans le style du tango argentin, du sitar dans le style des ragas l'Inde du Nord, de la trompette dans le style New Orleans…Et c'est également la raison qui explique pourquoi tous ce musiciens peuvent (quelquefois) réussir à s'écouter mutuellement et jouer ensemble.

Un contre-argument pourrait être ici évoqué : si nous prenons l'exemple de la musique tibétaine (un exemple certes très extrême, mais qui reste musical tout de même) il semble, à première vue, que notre thèse ne tient pas. Chacun sait en effet, sans en être pour autant un spécialiste, que la « musique » tibétaine est intimement liée à la religion bouddhiste et plus précisément aux cérémonies cultuelles qui scandent la vie méditative (mais néanmoins sociale) de ces moines. Il paraît dont osé (voire même hors sujet) d'affirmer que des musiciens tibétains qui chantent en chœur leurs longs chants immobiles, frappent leurs cymbales ou soufflent dans leurs trompes « pensent-en-musique » comme le ferait un musicien de jazz ou un concertiste classique. Pourtant, à notre sens du moins, l'argument de la religiosité de la musique, de son caractère « utilitaire » dans le cadre de cérémonies à caractère méditatif ou religieux, ne doit pas ici être pris en compte, et, au contraire, nous égare. Car si c'était le cas, alors toute la musique religieuse occidentale devrait être subir le même sort. Bach, par exemple, dont on sait que les pièces musicales n'étaient pas des « œuvres musicale » au sens où on l'entend aujourd'hui, mais des morceaux de musique de circonstances écrits pour des cérémonies spécifiques (dont les messes formaient l'essentiel de la demande) ne penserait pas dans ce cas pas « en-musique », mais au contraire, il ne faudrait écouter et juger sa musique que sur la base de sa ferveur religieuse (qui était réelle) et du contexte pour lequel ces pièces étaient créées (contexte réel lui aussi).

On voit bien que de telles affirmations n'auraient pas de sens et que, du coup, même si le but final poursuivi par les moines tibétains n'est pas la création d'œuvres musicales stables (au sens ou nous-mêmes occidentaux les envisageons) ils pensent indéniablement en musique. Et il serait ainsi tout-à-fait possible (nous ignorons si cela a été le cas de manière approfondie)

d’imaginer que des échanges aient lieu entre la musique tibétaine et d’autres styles musicaux ainsi que d’autres musiciens.

Une fois ces considérations menées à leur terme, passons maintenant à notre troisième partie : l’Accord.

L'ACCORD

Une fois les questions liées au « temps de la musique » et celles propres au « fait musical » abordées, il nous faut maintenant développer la dernière de nos trois parties, dont l'ensemble -notre pertinent lecteur l'aura sans doute remarqué -reprend en écho les trois grandes sections de ce chapitre (activation, réalisation, composition). Voici donc le moment de réunir ces deux moments, qui visent pour l'un les circonstances de l'action et pour l'autre la nature de l'action musicale elle-même, dans une dimension qui leur est supérieure (et qui les contient toutes les deux tout en faisant émerger, comme nous commençons à en avoir l'habitude, des propriétés qui ne sont détenues par aucune d'entre elles). Nous appellerons *Accord* (pour nous en tenir ici encore à un terme très employé dans le domaine musical) la réunion du temps favorable et de l'action musicale appropriée.

En effet, la simple (re)connaissance des circonstances favorables possibles pour l'action musicale (qui ne vise pas, on s'en souvient, que le temps favorable mais aussi le lieu) ne suffit pas. Pour mettre en œuvre une action qui soit « juste » au sens où elle conviendra parfaitement au déroulement de l'œuvre musicale en train de se faire, il faut non seulement être en mesure de percevoir le moment favorable d'agir, de savoir comment agir, mais également que la décision musicale induisant le « fait musical » en question soit *harmonisée* avec les circonstances de sa mise en œuvre.

La réunion de circonstances favorables et d'une décision musicale appropriée débouche sur une action musicale juste et un fait musical qualifiable de la même manière. Revenons quelques instants sur le Kairos tel que les Grecs l'appréhendaient à leur époque : on sait que cette conception du temps visait au départ des domaines variés comme la médecine, la politique puis l'art de la guerre. Concernant la médecine, la question était pour le médecin d'appliquer le bon remède au bon moment de l'évolution de la maladie et également sur le bon endroit du corps du malade. Ceci ne veut pas dire que le remède n'était bon qu'à partir du moment où il était employé dans les bonnes circonstances, mais que le choix du remède faisait l'objet d'un savoir et surtout d'un jugement sur le fait d'être bon ou mauvais (ou sans effet), tout autant que de juger que les circonstances de son application étaient favorables également. Pour la musique

la question est la même : ne s'en tenir qu'aux circonstances propres à l'action tourne vite à l'opportunisme musical, mais faire des choix musicaux corrects mal utilisés débouche sur le non-sens artistique. Ainsi la question du jugement n'en est que plus aiguisée : on dit souvent que l'un des défauts des jeunes compositeurs est de vouloir montrer leur savoir-faire au détriment de la profondeur ou de la cohésion de leurs œuvres. En réalité, c'est d'un désaccord entre les moyens employés et les circonstances dans lesquelles ils le sont, dont il s'agit ici. On sait pourtant que les musiques les plus belles sont souvent les plus dépouillées, et celles où les artifices musicaux ont été limités à la portion congrue sont pour l'essentiel les plus grandes. La pratique musicale à son stade le plus évolué demande donc une adéquation entre l'action musicale et les modalités spécifiques de sa mise en oeuvre. C'est cette liaison très spécifique et qui se joue quelques fois sur quelques détails à peine, que nous nommerons ici l'*Accord Musical*.

La valeur de la décision et les circonstances de son inscription.

L'action musicale se place d'emblée dans un système compositionnel qui lui donne son sens. Néanmoins, l'improvisateur, l'interprète et même le compositeur ont ceci en commun de ne pas savoir si ce qu'ils font est « bon » ou « mauvais » au moment-même où ils le font. Ils peuvent toutefois en avoir une idée, se douter de la qualité de ce qu'ils sont en train de jouer, donc de le pré-évaluer, mais ce n'est que lorsque que le fait musical se socialise que le verdict tombe (les applaudissements pour l'interprète et l'improvisateur, le succès critique et public pour le compositeur etc...). Toutefois il serait bien impossible pour quiconque de réaliser quoique soit s'il n'existait pas en lieu et place d'une esthétique musicale à proprement parler (qui fixerait les canons de ce qu'il faudrait faire ou ne pas faire, mais qui appartiendrait toujours à ce que nous avons nommé une esthétique de la réception) une forme d'esthétique que nous pourrions appeler « flottante » à laquelle se réfère tout de même le compositeur dans la pratique de son art. Cette esthétique, que nous avons abordée une première fois dans l'Ouverture de cette thèse, est totalement *immanente* et intrinsèque à la seule sphère de production : elle n'est donc liée à aucun système de valeurs extérieur, et ne repose également sur aucune forme de socialisation qui lui apporterait un début de confirmation quant au bien-fondé de tel ou tel choix musical (n'oublions pas que nous nous plaçons toujours dans le cadre et le point-de-vue de la production).

Cette forme d'esthétique immanente se construit uniquement sur la notion d'Accord : c'est parce que le musicien (quelquefois à tort) perçoit soudainement le lien, et du coup l'adéquation, qui pourraient exister entre tel savoir et tel circonstance d'emploi que la décision musicale (qui repose, on le rappelle, sur un choix entre plusieurs options, choix qui se présente toujours sous la forme d'un pari)[868] peut être prise. On se souvient que les musiciens, et les artistes en général, n'exercent pas leur activité créatrice en termes de forme et de matériau (c'est la vision extrinsèque propre à l'Esthétique Classique qui l'appréhende, de manière erronée, en ces termes) : les musiciens résolvent le « problème » de la forme et du matériau non en lui trouvant une réponse adaptée mais en le contournant ou en l'évacuant purement et simplement. Du coup c'est le développement contrôlé (au sens où il est la conséquence de la mise en œuvre d'une suite de décisions musicales) du matériau et sa complexification qui finissent par produire ce qu'on peut appeler des *formes*, mais qui ne sont en vérité que des états spécifiques des rapports de forces musicales en jeu à un instant *t*. D'où l'importance des *accords* intrinsèques à l'œuvre ou l'objet musical en *process*, qui sont recherchés (sans être toujours trouvés) par le musicien qui « pense-en-musique » entre les différentes forces sonores et musicales qui viennent à se trouver en rapport les unes avec les autres dans le processus de développement de l'œuvre. En d'autres mots tous les musiciens visent l'Accord (certains y parviennent, d'autres, quelquefois les mêmes, le manquent ou ne le réussissent qu'en certaines occasions).

Ceci apporte une lumière différente, à notre avis du moins, sur la phrase de Felix Gonzalez-Torrès en exergue de ce chapitre : *« A l'époque ne savions pas si ce que nous faisions était de l'art, mais nous le faisions tout de même»*. Au tout début des années quatre-vingt quand cet artiste n'était pas encore connu (et que le sida, qui allait à la fois lui apporter sa révélation artistique et causer sa mort, n'avait pas encore fait son apparition), il était alors difficile de dire si ces monticules colorés de bonbons en self-service, « étaient de l'art ou pas » (au sens de l'esthétique de la réception, ils le sont clairement devenus depuis). Ce que veut donc exprimer Gonzalez-Torrès dans cette phrase c'est essentiellement que rien à cette époque ne pouvait venir confirmer de l'extérieur que ce qu'il faisait « était de l'art » ; mais le fait qu'il le « faisait tout de même » montre, en revanche, que son intention était bien de produire une œuvre qui « en soit ». Pour ce faire, lui comme les autres artistes de son mouvement, devaient s'appuyer sur une conscience (forte) que ce qu'ils faisaient pouvait être de l'art, et leur démarche reposait obligatoirement sur une esthétique immanente à partir de laquelle ils construisaient leur œuvre durant cette période difficile (représentée par la « zone grise » dans notre schéma) où aucune

[868] Cf le Chapitre "*Décision Musicale*".

réception ne venait confirmer (ou infirmer) le bien-fondé esthétique du travail entrepris. Cette esthétique de la production se fondait alors sur la recherche de l'Accord : accord avec les principes esthétiques de son époque certes, mais également avec les principes éthiques de ces « années-sida » (il y a une espèce de générosité de l'entre-aide dans ces monticules de bonbons dans lesquels les spectateurs peuvent venir se servir tout autant qu'ils peuvent les admirer) en lien eux-mêmes avec le développement sans limite du sida et de ses victimes. « *Accord* » donc entre la forme proposée, la performance, le matériau (ici les bonbons) mais également *Accord*, comme on vient de le voir, avec le contexte dans lequel naissent ces productions (même si le terme Accord, on le voit bien ici avec le cas précis du sida et la démarche militante de Gonzales Torrès à son sujet, ne signifie pas du tout qu'on soit *d'accord*, en un sens plus trivial, avec une situation contextuelle souvent très éprouvante).

Ces affirmations sont intégralement valables pour la musique également. Nous sommes bien, avec la décision musicale, dans un type de fonctionnement immanent. La décision musicale qui produit l'action musicale, puis le fait musical, ne se rapporte à aucune forme esthétique extérieure (même si une aide à la décision, sous la forme d'un savoir et d'une expérience préalables, entrent en jeu dans la mise en œuvre de la décision en question) : la seule formule qui règle son fonctionnement interne est l'Accord. La raison en est simple : toute décision musicale est unique et non répétable ; il faut donc que chaque occasion d'en prendre une nouvelle soit également l'occasion, jamais rencontrée préalablement, de produire une structure musicale proprement « inouïe ». Bien sûr beaucoup de musiques se ressemblent, et tous les musiciens, même les meilleurs, puisent en permanence dans un stock infini de formules toutes faites (nous avons assez insisté sur ce point dans le cadre de notre approche de l'improvisation musicale pour ne pas y revenir ici) : il n'est donc pas dans notre propos de dire que chaque nouvelle décision est *de fait* totalement nouvelle, mais elle l'est *de droit* (même si elle ressemble, quelque peu, à d'autres décisions prises en d'autres circonstances. La nuance étant, ici, dans le « peu »).

C'est uniquement parce qu'il « pense-en-musique » (et ne cherche pas à abstraire une structure rémanente de suites réitératives de décision musicales, et qu'il n'aurait ensuite qu'à répéter à l'identique) que le musicien est en mesure de mettre en œuvre cette propriété essentielle de la musique (essentielles entre toutes) : *l'unicité et l'originalité de chaque réitération*.

L' « accord parfait »

Au-delà de l'accord et, dans quelques-unes seulement de leurs réalisations, certains musiciens parviennent à ce que nous pourrions nommer, pour rester toujours dans le cadre des pratiques musicales en cours, *l' « accord parfait »*. Il y a dans cette notion l'idée de surpasser encore d'un cran le mouvement asymptotique que nous évoquions plus haut qui tente de réduire, sans y parvenir tout-à-fait, l'écart qui sépare la « pensée qui fait » de la « musique en train de se faire ».

Ce genre particulier d'accord, si toutefois il existe et ne constitue pas simplement une illusion, se produit quand cet écart est (ou semble) réduit à néant et que la pensée « touche » directement le fait musical, un peu comme si le doigt de Dieu venait toucher celui de l'homme sur le plafond de la Chapelle Sixtine. Ces moments musicaux si particuliers et si rares tiennent à ce qu'on pourrait appeler une attitude extatique qui va nous ramener dans les lignes qui suivent à Saint Augustin et à l'Intentio, après toutefois avoir évoqué une autre grande célébration de l'extase musicale, celle que découvre Sal Paradise, le héros de « *Sur la Route* » de Jack Kerouac dans un petit bar minable de San Francisco dans lequel un saxophoniste transcende tout à coup le mur de l'inspiration et s'empare de ce que Kerouac, à défaut d'autre nom, appelle le «*it* » (le « ça »). Voici l'extrait en question (en anglais afin conserver la spécificité de la langue originale) :

> *« The behatted tenorman was blowing at the peak of a wonderfully satisfactory idea, a rising and falling riff that went from "EE-yah!" to "EE-de-lee-yah!" and blasted along to the rolling crash of butt-scared drums hammered by a big brutal Negro with a bullneck who didn't give a damn about anything but punishing his busted tubs, crash, rattle-ti-boom, crash. Uproars of music and the tenorman* had it *and everybody knew he had it. Dean was clutching his head in the crowd and it was a mad crowd. They were all urging that tenorman to hold it with cries and wild eyes, and he was raising from himself from a crouch and going again with his horn, looping it up in a clear cry above the furor."*[869]

Voici donc réunies les données essentielles de cet « accord parfait » (encore une terme musical…) : une *wonderful idea* du sax ténor (que le traducteur français de le version « Quarto

[869] Jack Kerouac : « On the Road » version originale / ed Penguin Books p197.

Gallimard » traduit par une « *improvisation merveilleusement réussie* »[870], ce qui passe, de notre point de vue, un peu à côté de l'évènement à venir), des musiciens inspirés et totalement accrochés au moment musical en train de se produire (il y a également dans ce passage une incroyable description de la prestation du pianiste qui « *se contentait de pilonner ses touches* » en produisant des « *accords chinois qui timbraient tous les bois du piano* »)[871], un public également en phase avec l'évènement qui non seulement y participe mais le porte encore en plus en avant, le tout dans un bar minable avec des musiciens dont on apprend que le sax ténor, celui à qui il revient de porter le « *it* » devant la foule en délire, travaille le reste de la semaine à l'usine…

Et, plus encore, il y a Sal Paradise/Jack Kerouac, cette conscience, inspirée et « présente » jusqu'au dernier atome de son corps et de son cerveau, à travers laquelle cette musique et les évènements qui lui sont liés passent et « se passent ».[872]

Enfin, il y a également cette impression tenace de se retrouver dans un de ces offices religieux tels que les noirs américains les pratiquent chaque dimanche matin dans Harlem ou ailleurs : le saxophone ténor tenant, avec brio, le rôle du Pasteur -Maître de Cérémonie, la foule en délire dansant, chantant, et célébrant l'évènement qui se passe devant eux et dont ils ont tous deviné immédiatement la présence : ici le « *It* », là, sans doute, la présence toute proche de Dieu…

Et nous voilà donc inexorablement ramené vers Saint-Augustin[873]. Il y a selon nous un lien profond, par-delà siècles et continents, qui associe l'expérience extatique de Saint Augustin telle qu'il nous la livre dans le passage des Confessions que nous avons cité et ce modeste bœuf de jazz dans une arrière salle de bar à San Francisco. La question de l'aspect extérieur ou de la

---

[870] Voici la version française de l'extrait cité, mais dans l'édition du « rouleau original » de « *On the Road* » (« *Sur la Route » Le Rouleau Original*. Ed *Nrf* Gallimard p 363 et 364 trad Josée Kamoun). Cette traduction nous semble, en tout cas sur ce passage, supérieure à la traduction, plus ancienne, du manuscrit expurgé. « *Le sax ténor en chapeau est en train d'exploiter à fond une idée prodigieusement satisfaisante, un riff ascendant et descendant, qui passe d'un 'Il-ya !' à un « Il-di-li-ya !' plus dingue encore. Il lance sa ligne de sax contre le roulement assourdissant des drums auxquels le batteur tanne le cuir, un grand Noir brutal au cou de taureau qui ne pense qu'à mettre une raclée à ses tubs, crac, rataboum crac. Des clameurs de musique s'élèvent, ça y est, le sax chope la pulse et tout le monde l'a compris. Neal se prend la tête à deux mains dans la foule, une foule en folie. Tout le monde pousse le gars à tenir la pulse, à bien la garder, ça crie, les yeux hagards ; le gars est presque accroupi sur son sax, et il se lève pour redescendre ensuite en boucle, dans un cri clair qui couvre la fureur ambiante. »*

[871] Jack Kerouac. « *Sur la route* » édition française. Ed Quarto Gallimard, p253 et 254.

[872] On notera également que Sal Paradise/Jack Kerouac décrit aussi le comportement d'une autre conscience qui, non seulement écoute, mais « incorpore » l'évènement musical en train de se passer : Dean Moriarty /Neal Cassady. Nous voici donc ramené à notre description d' « Ascenseur pour l'échafaud » quelques lignes plus haut…

[873] « Inexorablement » au moins pour nous, mais nous pouvons comprendre, à ce stade, le doute voire même l'effroi qui peuvent envahir notre lecteur (dont on imaginera qu'il est bien plus compétent que nous-mêmes sur ces sujets) dans notre tentative, si suspecte, de rapprochement entre Saint-Augustin et Jack Kerouac…Et pourtant…

somptuosité des décors n'a pas sa place ici. Au contraire les expériences qui visent à se *fondre*, à dépasser leur dualité, leur multiplicité pour atteindre l'unicité d'une expérience *unique*, nécessitent la plus profonde humilité et, quelquefois, le contexte le plus banal.

Sans doute dépassons-nous ici les limites de cette thèse ; toutefois puisque qu'il ne nous reste que quelques pages avant d'inscrire le point final de celle-ci, pourquoi ne pas nous autoriser à aller encore un peu plus loin ? En particulier à essayer de comprendre, ou, mieux d'expérimenter (si la voie de cette compréhension nous est de fait en partie barrée) cette traversée du temps dans le sens de l'épaisseur, ce moment où le temps psychologique s'arrête (et probablement celui des horloges également). Cette soudaineté du changement de niveau, du passage sans médiation dans un zone supérieure, unifiée et pacifiée, où la musique s'enchaîne dans une quasi perfection, expérience parfaitement illustrée dans le texte de Jack Kerouac mais que tout bon musicien a vécu au moins une fois dans sa vie (et tout bon mélomane, probablement plusieurs...).

C'est sous cette forme (très discutable certes - et sans aucun doute par n'importe quel étudiant débutant dans l'étude de Saint-Augustin) que nous percevons ce fascinant extrait des « Confessions » (il en existe, dans le même ouvrage, d'autres du même style, mais celui-ci a clairement focalisé notre attention), dont il faut ici, comme une mantra, réciter à nouveau la litanie : « *Mais moi, je me suis éparpillé dans le temps, dont j'ignore l'ordre ; de tumultueuses vicissitudes déchirent mes pensées et les profondes entrailles de mon âme, jusqu'au jour où je m'écoulerai en vous, purifié et fondu au feu de votre amour.* »…

Tout musicien (du moins tout musicien qui a été, à un moment ou un autre de sa vie, jusqu'au bout de sa pratique et, pourrait-on presque dire de son *devoir* de musicien), peut selon nous comprendre cette phrase, et non seulement la comprendre avec son esprit, mais avec l'ensemble de son corps –qui est le support, comme on l'a vu, de sa musique. Cette phrase, ce musicien l'aura surement expérimentée sans forcément la connaître au détour d'une interprétation, d'un chorus improvisé, d'une composition, dans lesquels il a pu vivre cette sensation unique que procure le fait de « jouer » (au sens le plus large de ce terme qui comprend, comme on l'a vu, la notion d'écriture musicale) une œuvre musicale, dans l'acception la plus haute du terme « jouer ».Ainsi, et de manière fascinante, « penser-en-musique » partage avec ce qu'on pourrait appeler la « pensée religieuse » beaucoup de points de ressemblance, et en particulier ce mélange si caractéristique d'humilité et de grandeur. Certes, elle partage cette « humilité grandiose » avec beaucoup d'autres formes de pensée, et en particulier avec celle qui anime les « bâtisseurs » qui exercent le noble métier de maçon, mais c'est avec la pensée

initiatique et religieuse portée à ses plus hautes extases, qu'elle rencontre sa véritable « pensée sœur ».

Penser l'impermanence

« Des êtres changeants dans un monde changeant » : non seulement la musique n'échappe pas à ce constat indépassable mais elle en est le symbole à elle toute seule, au moins dans ses plus hautes réalisations. Certes les pratiques musicales constituent des faits *tangibles* au moment où la musique s'exerce ; il n'en reste pas moins que ces faits ne se survivent pas à eux-mêmes et que la musique ne se répète jamais mais se *réitère* à chaque moment. Et chacune de ses réitérations repose sur une nouvelle action musicale, portée par une pensée-en-musique qui la sous-tend.

On pourrait penser que l'enregistrement sonore aurait pu compenser cette « déficience » quasi-génétique de la musique mais il n'en est rien. Comme l'a vu dans le chapitre précédent, l'enregistrement sonore est au contraire une célébration, sans cesse renouvelée, de l'impermanence de la musique et des pratiques musicales. En d'autres termes ce n'est pas parce qu'on nous réentendons pour la centième fois « *Sergent Pepper* » ou « *Horowitz in Moscow* » qu'une propriété supplémentaire vient pour autant s'agréger à la « nature de la musique » : nous n'entendons toujours que ces évènements musicaux précis datés historiquement et rien d'autre : pour le premier, les mixages finalisés dans les studios EMI de Londres en 1967 et pour le second, le concert à Moscou lié au retour d'Horowitz dans son pays natal en Avril 1986. Bien sûr nous entendons à cette occasion « *With an little help from my friends* » dont de nombreuses reprises ont été réalisées de par le monde depuis la sortie de ce disque et nous pouvons être particulièrement touchés par certaines d'entre elles (sans doute par celle, culte, de Joe Cocker à Woodstock) ; bien sûr nous avons depuis (et avant) entendu d'autres versions de la sonate N° 5 op 53 de Scriabine ; mais il n'en reste pas moins que ce sont ces instants-là, à jamais passés dans le « présent qui fût » mais toujours actuels (et « présents » grâce à nous qui l'écoutons en cet instant), à qui nous rendons involontairement hommage en remettant une nouvelle fois notre CD sur le lecteur (ou en relançant à nouveau notre Ipod)

Ainsi, comme nous l'évoquions, plus haut, l'enregistrement célèbre-t-il l'impermanence de la musique plutôt que d'y apporter une solution imparable et définitive. Il n'y a rien de décevant dans cette affirmation et l'enregistrement sonore est ici tout à son affaire (plutôt que

de répondre à une injonction que la musique et les musiciens ne lui imposent pas). Sans doute faudrait-il, du moins à notre avis (avis que nous avons largement étayé dans un chapitre précédent), considérer l'écriture musicale sous le même éclairage : magnifier *l'instant musical* en donnant à la pratique musicale qui va y donner naissance, les meilleures chances de produire l'excellence.

A la suite de cette évocation, tentons maintenant de préciser un peu mieux ce que nous appréhendons sous la notion *d'instant musical*.

L'instant favorable…

Nous voici maintenant à la fin de ce chapitre conclusif et donc à la fin de cette thèse elle-même qui nous aura permis (du moins nous l'espérons) de pouvoir explorer et approfondir comme nous l'annoncions en introduction ce minuscule espace-temps, ces quelques millisecondes, cet *instant* au cours duquel se met en œuvre l'action créatrice en musique. Voici donc le moment de conclure en évoquant une dernière fois ce qui nous aura retenus pendant tant de pages : « *L'instant* »…

Nous noterons tout d'abord que cet instant musical contient, ou « complique » pour reprendre le vocabulaire néo-platonicien que nous utilisions dans un précédent chapitre, tous les éléments liés à sa mise en œuvre. Des premières réflexions sur l'acte musical à venir, qui contiennent déjà le souci de sa diffusion, à la composition des forces qui, figée par la décision musicale, en termine le processus, toutes la vie de l'acte musical est incluse dans cet instant « lourd » et compressé (comme le temps que nous évoquions dans la section III) qui va s'« exprimer » vers le présent qui fut et le présent qui sera, suivant la ligne temporelle de la pensée en musique telle que nous l'avons décrite dans notre tableau précédent.

Profitant de ce temps où l'instant musical s'« exprime », évoquons une dernière fois certaines propriétés essentielles de cette « pensée-en-musique » que nous avons tenté d'approcher depuis de si nombreuses pages. Au-delà de certaines propriétés que nous avions annoncées en introduction de cette thèse (discontinuité, contextualité, systémicité et lien indéfectible avec l'idiome du medium dans lequel elle apparaît), la « pensée-en-musique » présente un certain nombre d'autres spécificités qu'il convient de rappeler rapidement ici :

i) « Penser-en-musique » est l'*Instrument* (avec un I majuscule) du musicien. Il précède et fonde dans sa pratique (de fait comme de droit) tous les autres instruments musicaux à sa disposition (que ceux-ci soient les instruments traditionnels de la lutherie musicale, l'enregistrement ou même le simple couple « crayon et gomme »). Ainsi, c'est parce qu'un musicien « pense-en-musique » qu'il peut parvenir à jouer, composer, interpréter ou improviser. Il est, de plus, l'instrument irremplaçable qui permet au musicien d'accéder à ce que nous avons plusieurs fois indiqué comme étant l'essentiel de l'Art Musical (voire de tous les arts) : percevoir le Tout dans la Partie. C'est parce que les musiciens s'appuient dans leur démarche créative sur leur instrument primordial, soit la possibilité qu'ils est la leur de « penser-en-musique », que les liens qui innervent l'œuvre ou l'objet musical en train de se faire apparaissent dans leur réalité. Au stade de la « mise en œuvre de l'œuvre » ils sont les seuls à pouvoir apercevoir ces « veinures » de l'objet musical en « process » et les seuls, également, à percevoir le « moment opportun » de création du rapport (de l'accord) entre ces liens intimes et les forces sonores en jeu. Entendre (ou voir) le tout dans la partie est, comme on l'a vu dans les chapitres précédents, la raison qui explique en grande partie le fait que les musiciens ne fassent jamais appel à une forme préétablie - même quand ils semblaient tenus de le faire, à l'époque de Bach ou de Mozart, chaque forme était en réalité subvertie et contournée pour laisser place à la nouveauté musicale - mais savent *suivre les veines de leur matériau* (pour prendre ici une métaphore propre à l'ébénisterie, mais qui nous semble appropriée) afin de l'étendre et le complexifier jusqu'au moment où l'oeuvre est achevée.

ii) « Penser-en-musique » est l'un des derniers bastions de l'approche *qualitative* de notre monde (heureusement, c'est une propriété qu'elle partage au moins avec quelques autres disciplines artistiques) : là où le quantitatif partout prend le dessus, là où les QCM sont devenus monnaie courant, et que même l'enregistrement sonore n'est plus qu'une affaire de 1 ou de 0, la musique continue de mettre en œuvre pour nous une *vision qualitative et analogique du monde.* Ce point, que nous avons rencontré à de nombreuses reprises au cours de cette thèse, n'est jamais aussi bien illustré que par le fait de pouvoir réellement *entendre* (dans le sens spécifique que nous donnons à ce verbe, qui en fait un quasi synonyme de « comprendre ») *une variation*.

iii) « Penser-en-musique » est une pensée dont le fonctionnement n'est jamais dialectique (bien que toujours en rapport systémique avec son environnement le plus proche comme le plus lointain) et qui vise à l'*unicité* dans son fonctionnement et dans la pratique musicale qu'elle met en œuvre. La raison en est que « penser-en-musique » n'est pas une pensée raisonnante ou abstraite qui vise à « comprendre le monde » ou « résoudre un problème ».

L'idée que les musiciens (ou les artistes d'une manière plus générale) puissent chercher à « résoudre des problèmes » est une idée non-musicienne (produite de l'extérieur de la sphère de production). Les musiciens ne résolvent, comme on l'a vu de multiples fois, aucun problème : avoir une « idée-en-musique » n'a pas comme but de résoudre un problème, fut il le plus noble (celui du rapport en forme et matière en serait un bon exemple). On ne peut avoir une « idée-en-musique » qu'à partir du moment où, justement, la notion de problème est absente ou évacuée de la sphère musicale et que le champ est libre pour la mise en œuvre de l'accord musical. Les musiciens qui se posent des problèmes (qui réfléchissent trop et ne pensent pas assez) jouent et composent, dans la plupart des cas, mal.

iv) Là où la pensée abstraite et «raisonnante » se veut polyvalente et « multitâche », la pensée en musique est au contraire *monovalente*, son fonctionnement n'étant lié qu'au temps et à l'espace propre à une seule activité. C'est une pensée humble, toute à sa tâche : elle ne surgit que lorsque l'occasion de cette tâche à accomplir lui est donnée et disparaît avec celle-ci. Dans le cadre de son activité, soucieuse du contexte dans lequel elle se déploie, elle réside à la fois dans les plus grandes structures de l'œuvre qu'elle concoure à produire comme dans le plus insignifiants de ses détails. C'est une pensée *intentionnelle*, qui *expérimente, évalue*, et *décide*.

v) Comme on a pu s'en apercevoir de nombreuses fois au cours de cette thèse, « Penser-en-musique » est une pensée *cumulative* au sens où elle conserve dans son fonctionnement tous les stades antérieurs liés à son évolution. Le but d'un musicien qui pense en musique n'est pas, comme pourrait le faire un scientifique par exemple, de montrer qu'une théorie plus ancienne est fausse ou obsolète –au profit de la sienne. Quand le musicien prend une décision musicale, quelle qu'elle soit, cette dernière reste inscrite dans son parcours créatif (qu'elle soit conservée ou abandonnée) ; de façon plus générale, il peut reprendre et se servir de n'importe laquelle des décisions musicales antérieures (fussent-elles très anciennes et non liées à sa propre activité compositionnelle) sous condition de les « *composer* » (et de composer avec elles) de façon à produire un nouveau rapport de forces sonores (un rapport qui soit inouï au sens propre du terme et qui puisse entrer dans le cadre de ce que nous avons appelé la *nouveauté* en musique). Ceci explique pourquoi une approche téléologique de l'histoire de l'art est totalement inadéquate (ce qui n'empêche pas qu'elle soit la plus utilisée). Même s'il est vrai qu'un musicien ne vit et ne travaille que dans un contexte artistique donné, son activité présente possède toujours un aspect que l'on pourrait qualifier d'*anhistorique*. Jouer de la musique et « penser-en-musique », c'est toujours, comme nous l'avons vu à de multiples reprises dans notre approche du fonctionnement des pratiques musiciennes, *reprendre* les choses au départ, relancer à nouveau les dés à partir de rien et penser musicalement à partir du seul instant présent…

vi) Penser-en-musique, qui n'est pas une pensée abstraite, se déploie dans l'espace et le temps de la musique ou, pour mieux dire, elle se déploie *tout en construisant*, dans le cadre même de ce déploiement, l'espace sonore et le temps musical liés auxquels elle est liée. Elle ne préexiste donc jamais à ce déploiement spatial et temporel. Ainsi, c'est dans son rapport avec la modulation (espace), la variation (temps) et le rythme (temps *et* espace) que peut seulement se définir l'action de « penser-en-musique » ; en dehors de ces rapports spécifiques, penser-en-musique n'existe pas.

vii) Pour finir ce panégyrique de « penser-en-musique » il nous faut encore parler de l'une de ses qualités les plus spécifiques, bien que plus difficile à repérer. « Penser-en-musique » est une pensée *incorporante*, c'est à-dire une pensée qui ne s'incarne pas (ce qui voudrait dire qu'elle pourrait exister avant cette incarnation et donc être une pensée abstraite), mais « naît en musique », elle incorpore les instruments (au sens large) qu'elle crée et utilise. A l'inverse, mais toujours dans la même approche, c'est une pensée *incorporée* : elle est chevillée au corps, à la main, aux doigts du musicien qui *joue* (que ce soit directement sur son instrument ou bien en écrivant ou en enregistrant de la musique)[874].

En conclusion, « Penser-en-musique » consiste donc pour le musicien[875]à s'installer (et à demeurer) dans l'*instant* de l'action musicale qui est en train de (se) passer. On peut certes faire de la musique *sans* « penser-en-musique » - en n'étant pas « dedans » comme disent les musiciens. Ce qui se passe alors n'est pas, ou plus, de la musique mais un assemblage de sons, de notes, sans lien ni intérêt (ceci peut être, au passage, le lot de certains musiciens professionnels : pour une raison ou une autre, ils ne sont plus dans ce qu'ils font, quelquefois momentanément, quelquefois pour longtemps…). Il n'y a pas d'autres manières de *faire* de la musique que de *penser en musique*. Dans l'exemple que nous donnions plus haut sur les échanges préliminaires entre Menuhin et Gould nous avons insisté pour indiquer que ces échanges constituent *déjà* de la pensée en musique : « penser-en-musique » ne démarre pas dans ce cas avec les premières mesures de la sonate qu'ils interprètent, elle est déjà présente également dans la conversation qui précède : l'ensemble de cette prestation, discussion préalable comprise, est toute entière « musique » et ce dans chaque instant qui la compose…

Penser-en-musique est ainsi profondément lié à une concentration très intense sur l'instant présent, à la fois sur ce qui *se joue* à ce moment unique - et dans ces circonstances

[874] Ces points, nous le rappelons, ont fait l'objet d'une étude attentive dans le chapitre « Jouer » section I.

[875] Mais probablement également (bien que nous n'ayons absolument pas traité par choix cette dimension) pour le mélomane.

précises - mais également sur ce *à partir de quoi* le musicien pense. C'est la raison pour laquelle nous avions évoqué plus haut, en nous inspirant librement de Saint-Augustin, deux approches possibles du temps : l'une, distendue - mais qui pense à partir du présent - qui s'écartèle entre imagination, présence et mémoire (le « à partir de quoi ») et l'autre, « intensive », qui n'est plus que *pure présence*[876].(la concentration sur l'instant qui passe). Ces deux approches sont nécessaires conjointement. La première sous-tend le fonctionnement classique des pratiques musiciennes (aucune musique ne se joue sans que soit mis en œuvre parallèlement ce rapport au temps musical), la seconde porte l'excellence en musique, elle est donc plus rare. Cette pensée intensive vise à l'adéquation totale de la pensée-en-musique et de la musique, adéquation que nous avons nommée « accord parfait ». Certaines œuvres ou certains grands *moments musicaux* semblent accréditer cette thèse, mais d'autres, plus médiocres, l'infirment tout aussitôt… Il n'en reste pas moins que, selon nous du moins, aucune grande action musicale ne peut être tentée, menée et réussie, sans être au moins portée par la *volonté* de créer l' « *accord parfait* ». C'est sur cette forme si particulière de présence à l'instant que nous clôturerons ce chapitre -et cette thèse dont il forme lui-même la conclusion- en en pointant une dernière fois la spécificité musicale.

Comme les fleurs japonaises de la « Recherche du Temps Perdu », que nous avons longuement évoquées dans le chapitre précédent, cet instant musical primordial - cette matrice « mère de toutes les variations » - contient tous les autres, en suivant ainsi le principe de la présence du tout dans la partie, essentiel, selon nous du moins, au fonctionnement de l'art musical. Contenant, compliquées en lui-même, toutes les propriétés de l'action musicale en train de naître et prête à se déplier à partir de lui, il est le point de départ mais également le point d'arrivée de toute (réelle) pensée-en-musique. Forts de cette dernière réflexion, rapprochons nous donc maintenant, dans la posture concentrée qui est celle de tout musicien pensant en musique, de cet instant musical primordial et, portés par sa plénitude, posons à nouveau nos mains sur le clavier, sortons notre violon de son étui, branchons les amplis de nos guitares ; car, après ce long détour théorique, il est enfin temps de revenir à l'essentiel : *jouer*…

[876] Mais, on l'aura compris, ces formes complémentaires de présence au temps sont toutes deux liées à l'instant : la conscience qui se tend vers l'avenir et retient le passé s'exerce à partir d'un point présent et instantané, tout autant que la présence intensive qui, elle, *demeure dans l'instant*.

BIBLIOGRAPHIE

ACCAOUI, Christian. *Eléments d'esthétique musicale*. Arles, ACTES SUD, 2011

ADORNO, Theodor W. *Philosophie de la nouvelle musique*. Paris, TEL GALLIMARD, 1962

ALLIEZ, Eric. *L'œil-cerveau*. Paris, VRIN, 2007

ANDREANI, Evelyne. *L'idée musicale* (ouvrage collectif). Paris, VINCENNES, 1993

ARASSE, Daniel. *Le détail*. Paris, FLAMMARION, 1992

ARBO, Alessandro. *Entendre comme*. Paris, HERMANN, 2013

ARENDT, Hannah. *Responsabilité et jugement*. Paris, PAYOT, 1989

ARENDT, Hannah. *La vie et l'esprit*. Paris, PUF, 2003

ARISTOTE, *Politiques* Paris, PUF, 1995

ARMSTRONG, David. *Les universaux* Paris, ITHAQUE, 2010

ATTALI, Jacques. *Bruits,* Paris, PUF, 1977

BADIOU, Alain. *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, SEUIL, 1998

BAYLE, François. *Musique acousmatique*, Paris, BUCHET CHASTEL, 1993

BENJAMIN, Walter. *L'œuvre d'art à l'âge de sa reproductibilité technique,* Paris, ALLIA, 2006

BERGSON, Henri. *L'évolution créatrice,* Paris, PUF, 1969

BOBIN, Christian. *L'homme-joie*, Paris, GALLIMARD, 2008

BOSSEUR, Jean-Yves. *Du son au Signe*, Paris, ALTERNATIVES, 2005

BOUCOURECHLIEV, André. *Beethoven*, Paris, SEUIL, 1994

BOUCOURECHLIEV, André. *Le langage musical*, Paris, FAYARD, 1993

BOULEZ, Pierre. *Leçons de musique,* Paris, CHRISTIAN BOURGOIS, 2005

BOULEZ, Pierre. *Points de repère I, imaginer*, Paris, CHRISTIAN BOURGOIS, 1995

BUYDENS, Mireille. *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze,* Paris, VRIN, 1990

CARROLL, Noel. *Philosophy of Mass Art*, Oxford, Oxford University Press, 1998

CASATI, Roberto; DOKIC. Jérôme. *La philosophie du son*. Nîmes, JACQUELINE CHAMBON, 1994

CEZANNE, Paul. *Conversations avec Cezanne*, Paris, MACULA, 1995

CHOUVEL, Jean-Marc; SOLOMOS, Makis. *L'espace: Musique/Philosophie*. Paris, L'HARMATTAN, 1998

CROCE, Benedetto. *Essais d'esthétique*, Paris, TEL GALLIMARD, 1991

DARSEL, Sandrine. *De la musique aux émotions*, Presses Universitaires de Rennes, 2009

DAVIES, Stephen. *Musical Works and Performances*. Oxford, OXFORD UNIVERSITY PRESS, 2001

DEBRAY, Régis. *Manifeste Médiologique,* Paris, GALLIMARD, 1998

DEBRAY, Régis. *Introduction à la Médiologie*, Paris, PUF, 2002

DELALANDE, François. *Le son des musiques,* Paris, INA/BUCHET CHASTEL, 2001

DELEUZE, Gilles. *Deux régimes de fous*, Paris, Editions de MINUIT, 2003

DELEUZE, Gilles. *Proust et les signes* , Paris, PUF, 1998

DELEUZE, Gilles; GUATTARI Felix. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris, Editions de MINUIT, 1991

ECO, Umberto. *L'œuvre ouverte*, Paris, POINTS SEUIL, 1965

GENETTE, Gérard. *L'œuvre de l'art ; tomes I et II*, Paris, SEUIL, 1994

GILSON, Etienne. *Peinture et Réalité*, Paris, VRIN, 1998

GOEHR, Lydia. *Broken instruments*, CONFERENCE NON PUBLIEE

GOEHR, Lydia. *The imaginary museum of musical works,* Oxford, OXFORD UNIVERSITY PRESS, 1992

GOODMAN, Nelson. *L'art en théorie et en action*, Paris, L'ECLAT, 1996

GOODMAN, Nelson. *Langages de l'art,* Nîmes, JACQUELINE CHAMBON, 1990

GOULD, Glenn. *Contrepoint à la ligne Ecrits II*, Paris, FAYARD, 1985

GOULD, Glenn. *Le dernier puritain Ecrits I,* Paris, FAYARD, 1983

GRACYK, Theodore. *Rythm and Noise an Aesthetics of Rock*, Londre, DUKE UNIVERSITY PRESS, 1996

HANSLICK, Edouard. *Du beau dans la Musique*, Paris, PHENIX éditions, 2003

HEGEL. *Leçons d'esthétique,* Paris, PUF, 1970

JANKELEVITCH, Vladimir. *Litz et la rapsodhie*, Paris, Seuil, 1993

JAUSS, HR & ISER, W. *Pour une esthétique de la réception*, Paris, TEL GALLIMARD, 1992

KEROUAC, Jack. *Sur la route (le rouleau original)*, Paris, NRF GALLIMARD, 2007

KEROUAC, Jack. *On the road,* New York, PENGUIN Books, 1991

LEVAILLANT, Denis *Trois motifs pour le jazz*, REVUE D'ESTHETIQUE 29/91 "JAZZ"

LEVAILLANT, Denis. *L'improvisation musicale*, Arles, ACTES SUD, 1996

LEVINSON Jerrold. *L'art, la musique et l'histoire*, Paris, L'ECLAT, 1998

McADAMS, Stephen; DELIEGE, Irène. *La musique et les sciences cognitives*. Liège, PIERRE MARDAGA, 1989

MEDIONI, Franck. *Jimi Hendrix*, Paris, FOLIO GALLIMARD, 2012

MERIC, Renaud. *Appréhender l'espace sonore*, Paris, L'HARMATTAN, 2012

MERLEAU-PONTY, Maurice.*L'œil et l'esprit*, Paris, FOLIO GALLIMARD, 2006

MONBRUN, Philippe. *La notion de retournement Apollon et Marsyas*, CRESCAM Université de Rennes II

MORIZOT, Jacques. *Goodman, modèles de la symbolisation avant la philosophie de l'art* Paris, VRIN, 2012

MORIZOT, Jacques. *La philosophie de l'art de Nelson Goodman*. Nîmes, JACQUELINE CHAMBON, 1996

NATTIEZ, Jean-Jacques (sous le direction de), *Musiques, une Encyclopédie pour le XXIème siècle* Arles, ACTES SUD, 2003

NIETSZCHE, Friedrich. *Généalogie de la morale*, Paris, BOUQUINS LAFFONT, 1993

PLATON. *Théétete, Dialogues*, Paris, GARNIER FLAMMARION, 1967

PLATON. *Les Lois*, Paris, GARNIER FLAMMARION, 1967

POUILLAUDE, Frédéric. *Le désœuvrement chorégraphique*, Paris, VRIN, 2009

POUIVET, Roger. *Philosophie du Rock*, Paris, PUF, 2010

POUIVET, Roger. *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation,* Bruxelles, LA LETTRE VOLEE, 2002

POUIVET, Roger. *Qu'est-ce qu'un œuvre d'art?* Paris, VRIN, 2007

POUIVET, Roger. *L'ontologie de l'œuvre d'art* , Paris, VRIN, 2010

POUIVET, Roger. *Le réalisme esthétique,* Paris, PUF, 2006

RABELAIS, François. *Le quart-livre*, Paris, LIVRE DE POCHE, 1967

RAMOND, Charles. *L'interprétation des œuvres musicales: une logique de l'affectivité* dans "LA MUSIQUE, UN ART DU PENSER", Presses Universitaires de Rennes, 2006

RIBAC, François. *Les instructeurs non humains*, Non publié source INTERNET

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Essai sur l'origine des langues*, Paris, FOLIO GALLIMARD, 1990

SAINT AUGUSTIN. *Les Confessions*, Paris, GARNIER FLAMMARION, 1964

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*, Paris, SEUIL, 1966

SCHLOEZER, Boris (de). *Introduction à Jean Sébastien Bach*, Paris, GALLIMARD, 1947

SCHOENBERG, Arnold. *Le Style et l'Idée*, Paris, BUCHET CHASTEL, 2002

SEVE, Bernard. *L'altération musicale*, Paris, SEUIL, 2009

SEVE, Bernard. *L'instrument musical comme produit et vecteur de la pensée* dans "LA MUSIQUE, UN ART DU PENSER" Presses Universitaires de Rennes, 2006

SOULEZ, Antonia. *Au fil du motif,* Paris, DELATOUR, 2012

STITH-BENNET, Henry. *On becoming a rock musician*, Edition UNIVERSITY OF MASSACHUSSETS, 1995

STOCK, Kathleen. *Philosophers on music* (collectif), Oxford, Oxford university Press, 2007

STRAWINSKY, Igor. *Chroniques de ma vie*, Paris, Médiations DENOEL, 1962

TIFFON, Vincent. *Pour uns médiologie musicale*, REVUE FILIGRANE N°1 2005

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Leçons et conversation,* Paris, FOLIO GALLIMARD, 1992

ZACK, Albin III. *Poetics of Rok*, Berkeley, UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, 2001

ZEMACH, Eddy. *La beauté réelle, une définition du réalisme esthétique*, Presses Universitaires de Rennes, 2012