

« Index d'absolu » dans la musique, aujourd'hui :
L'œuvre « simple » (ou pure) en question

Antoine Bonnet

Il y a trente ans – c'était en 1989, presque une autre époque –, Alain Badiou m'adressait un exemplaire dédicacé de son *Manifeste pour la philosophie* en guise de vecteur d'échange entre philosophie et musique. Si ces journées me sont tardivement l'occasion de répondre à cette invitation, et j'en remercie les organisateurs, je n'ai cessé depuis, souvent en décalage avec l'actualité éditoriale, de suivre le déploiement de son imposant dispositif de pensée, avec lequel j'entretiens un curieux mélange de distance et de proximité, de gêne et de familiarité. J'ai cependant toujours su, ou plutôt dès l'abord reconnu, ce qui chez Badiou faisait écho à mes préoccupations essentielles, plus précisément à mon inquiétude constitutive de compositeur livré par le hasard de la naissance à une époque singulièrement incertaine quant à la possibilité même de son art. Or *L'Immanence des vérités* me paraît être l'aboutissement d'un long retournement de toute l'entreprise philosophique, retournement qui crée comme un battement et ouvre un champ de questionnement au sein duquel il m'est plus aisément loisible d'intervenir. Ce n'est pas que je prétende dans cette communication pleinement assumer un échange entre philosophie et musique au sujet de ce fort volume. Au reste, mon mode de lecture n'aura été aucun des deux préconisés par son auteur et m'est plutôt apparu, plutôt *plus* d'ailleurs que les deux autres de ce que Badiou appelle fort drôlement sa « saga métaphysique », comme un champ relativement ouvert autorisant des incursions désordonnées, tels ou telles chapitres ou suites renvoyant à d'autres au gré des vagabondages de l'esprit. Assurément ce mode de lecture est un indice de ce qui m'attache à Badiou, à savoir moins le caractère systémique de la pensée, notamment de son ontologie, que la possibilité de principe d'une dynamique argumentative quant à la question des vérités dans l'art, et plus précisément bien sûr de leur immanence. Au reste, sauf à m'imprégner des mathématiques initiées par Cantor, je ne peux que laisser à qui en a la compétence le soin d'apprécier la pertinence de ZFC pour donner une assise à l'entreprise. J'ai certes suivi en 1983, j'avais alors 25 ans, les cours de Badiou sur la théorie des ensembles ; je me souviens très bien de la clarté avec laquelle il en expliquait les enjeux, sans rien céder sur l'exigence formelle propre aux mathématiques, la rendant accessible à quiconque venait avec sa seule bonne volonté. À la même époque, ma décision de composer avait été indissociable de celle que la musique n'a pas de fondement, d'où mon attachement au paradigme sériel, qui n'est évidemment pas sans résonance ontologique avec la théorie des ensembles. Mais ma rencontre avec Badiou tient à un point d'accroche, immédiat, qui se condense dans cet énoncé : « *Le il y a des vérités* est pour moi l'évidence empirique initiale ». Ces vérités sont essentiellement pour moi musicales, et leur évidence empirique est ce dont s'est toujours nourri mon rapport à la musique, ce qui le constitue parce que ce par quoi je la subjective. C'est pourquoi je ne saurais m'en départir, en dépit de la pression qu'exerce notre époque de relativisme culturel et de l'ostracisme dont elle frappe insidieusement ceux qui n'acceptent pas de s'y soumettre. C'est donc d'une position intérieure à celle de Badiou que je me propose de parler, du moins d'une position intérieure quelque peu inquiète et tâtonnante, dusse cette locution paraître discordante avec l'intransigeance affirmative à laquelle est attachée son entreprise. Si toutefois Badiou, comme à l'accoutumée, assène sans ambages ses positions dans *L'Immanence des vérités* – le sort fait à la finitude y est particulièrement impitoyable –, il n'est pas non plus sans faire place à des *ouvertures*, titre de la collection qu'il a créée chez Fayard. C'est en tout cas sous le signe de cette ouverture que j'entends inscrire cet échange et en proposer un ordre du jour, précaution dont Badiou souligne toute l'importance, à savoir « l'index d'absolu » dans la musique, aujourd'hui : l'œuvre « simple » (ou pure) en question. Je partirai de l'exemple musical donné dans *L'Immanence des vérités*, *Le Merle noir* de Messiaen, et m'efforcerai d'en comprendre le choix, de le faire parler au moyen de divers détours dans l'œuvre philosophique depuis ses débuts ; il sera alors le point de départ d'une réflexion sur « la solitude de l'intervalle » où se trouve aujourd'hui livré le musicien, autant dire l'ébauche de quelque hypothèse sur le contemporain.

De prime abord *Le Merle noir*, morceau pour flûte et piano composé par Messiaen en 1952 pour un concours du Conservatoire, paraît être un objet bien modeste pour exemplifier ce qu'est l'absoluité d'une « œuvre-en-vérité ». Qu'y a-t-il donc derrière ce choix ? Y entrent certes l'expérience de Badiou, qui connaît de l'intérieur cette partition pour en avoir travaillé la partie de flûte, et sa vertu didactique, ou plutôt éducatrice, la partition étant relativement simple. Pointons par ailleurs qu'en une telle matière un certain flottement paraît inévitable entre la théorie et son exemplification, puisqu'y interviennent le goût individuel et le point d'où l'on parle. Ainsi le philosophe s'attache à montrer comment une œuvre se signale par la satisfaction qu'elle donne de rendre indiscernable la part du sensible et celle de la pensée, quand le musicien s'attache plutôt à analyser les moyens techniques de cette indiscernabilité. Il pourrait alors opposer à Badiou le caractère arbitraire de la partition – « Messiaen ne compose pas, il juxtapose », accusait le jeune Boulez –, et surtout le maigre écart entre la partition et les techniques de son langage musical, pour reprendre le nom qu'il a donné à ce qui est plutôt d'ailleurs le répertoire de ses matériaux et procédés compositionnels. Or, sauf à estimer que ce répertoire fait par lui-même signe vers l'universel et prédispose à l'absoluité des vérités les œuvres qui s'en nourrissent – ce qui n'est évidemment pas la perspective de Badiou mais qui dans une autre pourrait à la rigueur s'argumenter –, force est de constater que *Le Merle noir* n'est pas un morceau qui se signale particulièrement par sa libération de l'enfermement dans la constructibilité. Messiaen est peut-être, de tous les compositeurs contemporains, celui dont la musique s'analyse le plus aisément à partir du repérage sans reste des éléments préfabriqués – ses jetons, dirait Adorno – de ce qu'il appelle son langage musical. Ruse de la finitude, rétorquerait Badiou, qui y verrait justement le moyen de s'acquitter par avance de la condition structurale de la composition pour mieux s'adonner à la libre invention d'une forme inédite tournée vers l'absolu.

Quoiqu'il en soit de cette objection, elle manquerait la raison je crois première du choix de ce morceau. Car ce que me paraît reconnaître et saluer d'emblée Badiou dans *Le Merle noir* – et toute l'affaire est pour lui d'en approprier le ressort à l'immanence des vérités –, c'est une pure et éclatante affirmation, radicale et souveraine parce que délivrée de toute hésitation, de toute justification, de tout empêchement de tout ordre, autrement dit étrangère et indifférente à toute emprise d'ordre critique. Il s'agit en somme d'un choix emblématique et stratégique, philosophique et idéologique, soit, et à dessein, le plus radicalement anti-kantien qu'il pouvait trouver dans le paysage contemporain. Peu importe alors que le moteur revendiqué du compositeur soit la transcendance, car ce qui s'entend, concrètement et immédiatement, c'est bien le caractère intégralement assertif d'une musique qui ni ne discourt, ni ne communique, ni ne dialogue ni même ne s'adresse, mais dit oui en chacune de ses occurrences, en sorte que chacune est toujours disponible pour en accueillir une autre, qui dit oui à son tour et ainsi de suite. C'est pourquoi d'ailleurs, autre objection possible, le caractère d'œuvre comme découpe finie pourrait bien être problématique chez Messiaen, la fin d'un morceau n'étant tendanciellement pas chez lui une scansion commandée par quelque nécessité interne, mais plutôt une simple suspension de ce qui pourrait se poursuivre indéfiniment. Au fond, un morceau chez Messiaen ne se distingue pas vraiment de l'entreprise générale qui l'abrite, tant et si bien que si exception il y a, ce n'est pas tant *Le Merle noir* qui en fait office que le catalogue des oiseaux dans lequel il s'inscrit et plus largement l'œuvre entière à laquelle il participe. Pour user de la terminologie de Badiou, *Le Merle noir* serait moins alors le nom d'une œuvre, que Messiaen celui d'une configuration musicale à lui tout seul.

Il est frappant en outre que Badiou ait pris la peine de soigneusement distinguer des autres les arts simples ou purs, peinture et musique, au titre qu'ils ne font pas usage du langage, ou du moins n'en ont nullement besoin parce que ne devant leur force qu'à la vue ou l'ouïe, et donne aussitôt après l'exemple du *Merle noir*, qui précisément convoque par le langage un référent extérieur à la musique, tout notable virtuose du chant que soit cet oiseau. Les morceaux de musique ne renvoyant à rien d'autre qu'à leur logique constitutive sont pourtant légions, et s'opposent précisément à ceux que l'on dits communément de caractère en raison de la guise mimétique que suggère leur titre. Il y a là encore bien sûr un souci d'éducation à l'adresse de l'humanité entière, pour qui un oiseau est plus

familier qu'une sonate, mais là encore ce n'est pas à ce genre d'arguments que s'attache Badiou. Selon lui, l'œuvre de Messiaen se prémunit du risque de recouvrement mimétique en raison de ses « systèmes internes de références explicites (...) qui lui donne appui pour déployer une rivalité souterraine avec ce qu'elle affirme célébrer (...) et excéder la donne extérieure par des inventions formelles ». « L'index, poursuit-il alors, transperce la clôture imposée et fait valoir une absolutisation, qui ne relève ni de la Nature et de ses oiseaux, ni de Dieu et de son église, mais de ce dont est capable, aux lisières des infinis, la très humaine œuvre d'art comme telle ». Le retournement est habile, qui donne la mesure de cette ruse de la finitude que, anticipant parce que prévenu, je prêtai tout à l'heure à Badiou pour le faire répondre par avance à mon objection concernant cette fois la constructibilité chez Messiaen. Il est vrai que le morceau est judicieusement choisi, qui échappe à l'aplomb de Messiaen bien plus que d'autres, également titrés d'un nom d'oiseau mais guère susceptibles de s'envoler parce que cloués au sol par l'imperturbable croisement d'un chant naturel minutieusement consigné et d'une technique compositionnelle implacablement déployée. Mais là encore l'objectif me paraît être stratégique et idéologique : tout de même que le choix de Messiaen a été guidé par la volonté de faire droit à l'affirmation, mais libérée de toute transcendance, celui du *Merle noir* l'a été par celui de sauver l'imitation, mais délivrée de toute finalité imitative pour faire valoir l'absolutisation d'une vérité dont peut être malgré tout vectrice une composition du genre « chant d'oiseau ».

Mais alors, pourquoi une telle opération ? Elle est je crois la conséquence que Badiou a dû tirer de ce à quoi il appelait il y a trente ans sous le mot d'ordre de la « fin de l'âge des poètes ». Opération périlleuse, il faut le dire, pour qui était plutôt alors attentif aux ultimes et radicaux avatars du formalisme sériel, Ferneyhough par exemple, et qui n'est vraiment compréhensible que par sa mise en perspective. Les trois tomes de la « saga métaphysique » paraissent en tout cas ponctuer autant d'étapes d'un retournement. Les parcourir en quelques phrases, même dans la seule perspective qui occupe ici, est évidemment une gageure, mais enfin cela permet d'ouvrir un accès à ce à quoi je voudrais en venir.

L'Être et l'événement affirmait la possibilité pleinement renouvelée de la philosophie, alors déclarée impossible par d'aucuns en France qui dans le sillage de Heidegger la pratiquaient « suturée à la poésie ». Selon Badiou, Celan aurait ainsi rencontré le philosophe dans l'espoir que la poésie fût déchargée du poids de la métaphysique, qui pesait sur elle depuis Hölderlin, scandant ainsi la fin de l'âge des poètes et faisant symptôme d'une nécessaire relance de la philosophie sous les auspices de la métaphysique. La fonction des poèmes de cet âge aurait été d'établir que « l'accès à l'être et à la vérité supposait une destitution de la catégorie d'objet comme forme organique de la présentation », ce qui en musique correspond *grosso modo* à l'abandon du thématisme. Badiou entendait reprendre cette fonction à son compte, au nom de l'obsolescence du couple sujet-objet comme condition de la connaissance. Mais cette fonction aurait également conduit ces poèmes à destituer la catégorie de sujet : « disparition élocutoire du poète » chez Mallarmé, et tout aussi bien chez Debussy ou Webern. Or s'il entendait maintenir le retrait du sujet au nom de l'impersonnalisation nécessaire à tout accès à quelque vérité, Badiou ne pouvait admettre le renoncement à tout processus de subjectivation, ce qui était déjà sa critique du structuralisme sous les auspices de ce qu'il appelait la dialectique structurale dans *Théorie du sujet*. Il a donc maintenu ce processus de subjectivation, mais sans objet en vis-à-vis parce que seulement en rapport avec le surgissement évanouissant d'un événement, soit comme « simple fragment fini d'une vérité post-événementielle ». Badiou ne pouvait toutefois se contenter de cette détermination ontologique. *Logiques des mondes* s'employa donc à affirmer l'existence effective, phénoménologique d'un objet, mais d'un objet à son tour sans vis-à-vis, sans sujet, parce que pensé comme l'effet d'une logique agissante : « logique et consistance de l'apparaître, dit Badiou, sont une seule et même chose ». La résonance musicale de cette assertion est assez claire pour un compositeur instruit de la pensée sérielle, pour qui la composition n'est plus le développement de quelque chose, classiquement un motif qui devient un thème sous l'effet de ce développement dans un cadre prédéterminé, mais

plutôt une opération par laquelle quelque chose advient sous l'effet d'une logique à l'œuvre dans un champ ouvert. À s'en tenir là toutefois, un tel retournement n'aurait fait que perpétuer celui sur le fond duquel s'étaient déployées les opérations d'obédience structurale. Le nouage du sujet sans objet et de l'objet sans sujet est alors envisagé sous le signe d'un corps de vérité, d'un corps subjectivable, d'une incorporation, soit le « processus de déploiement des conséquences d'un événement, (...) par l'adjonction, à un corps en voie de constitution, de tout ce qui expérimente une affinité essentielle avec ce que ce corps déploie des conséquences de l'événement ». Un corps est ainsi par exemple l'ensemble des morceaux qui, fidèles à l'événement que désigne le nom de Schoenberg, s'attachent à faire exister un univers musical qui ne soit pas réglé par la tonalité. Toutefois, ce corps subjectivable ainsi considéré rend compte de ce qu'est une procédure de vérité dans une situation donnée, en l'occurrence celle qui engage le sujet *musique contemporaine* en général, non de ce qu'est l'absoluité d'une vérité, qui elle met en jeu la dialectique du fini de l'œuvre, d'une œuvre particulière, et de l'infini d'un attribut de l'absolu. C'est donc à cette dialectique matérialiste du fini et de l'infini que s'attache *L'Immanence des vérités*, d'autant que le combat de Badiou est moins alors dirigé contre l'âge des poètes et ses effets délétères sur la métaphysique, que contre le relativisme culturel et la désobjectivation induite par le positivisme contemporain, particulièrement la naturalisation de l'esprit par le cognitivisme.

C'est ici que nous retrouvons *Le Merle noir*. Mais pour remarquer aussitôt – indépendamment de son exception, accordons-le, au regard des autres oiseaux musicalisés par Messiaen – qu'il n'est tout de même pas un exemple particulièrement représentatif de la matière qui constitue la configuration musicale initiée par Schoenberg, ne serait-ce qu'en ce que cette configuration fait justement écho à la destitution du face à face sujet-objet. On pourrait certes le considérer comme participant des conséquences qui y sont attachées au titre de ce que Badiou appelle une « ouverture », soit une opération au plus près des possibilités du vieux monde avec lequel il négocierait, le vocabulaire atonal autorisant alors la perpétuation imitative comme ruse de la finitude ; mais ce ne serait pas très satisfaisant, s'il est vrai du moins que Messiaen forme bien une configuration musicale à lui tout seul. Pourquoi alors Badiou n'a-t-il pas pris un exemple plus probant d'ouverture, il n'en manque pas, et pourquoi n'a-t-il pas plutôt illustré l'autre type de conséquence d'un événement, qu'il appelle un « point », soit une modalité de décision face à l'impossibilité de l'ouvert et le « forçage obligé du possible » qu'elle impose, choix qui eut d'ailleurs paru plus en phase avec son inclinaison coutumière ? Mais ne serait-ce pas tout aussi bien l'inverse ? Le choix du *Merle noir* résulterait alors justement de l'impossibilité de l'ouvert et du forçage obligé du possible auquel serait parvenu le sujet *musique contemporaine*, sujet dont Badiou relève qu'il est désormais sans ressort, non parce qu'il aurait échoué mais bel et bien parce que, quoique infini comme toute procédure de vérité, il est « parvenu à sa finition ». Certes Badiou ne manque pas ici d'en appeler à « l'éthique du sujet », et donc à « l'éthique des vérités », qui commande de « trouver point par point un ordre des affects qui autorise la continuation du processus », en sorte que « le musicien d'aujourd'hui, livré à la solitude de l'intervalle, ne pourrait que répéter, dans ses œuvres mêmes : 'je continue, pour penser et porter à leur paradoxal éclat les raisons que j'aurais de ne pas continuer' ». Je laisserai là cette noble exhortation, teintée de stoïcisme, car c'est à cette solitude de l'intervalle, qui fait comme un écho aux *Fictions de l'interlude* de Pessoa, que je voulais en venir.

L'expression est bien ajustée tant à l'époque qu'aux positions de Badiou elles-mêmes, lesquelles paraissent également s'inscrire dans un intervalle, dans un temps suspendu gardant sous tension les pôles qui le circonscrivent. Le *Manifeste de l'affirmationnisme* est à cet égard révélateur, qui s'inscrit dans une posture emblématiquement avant-gardiste tout en en prononçant, mais ailleurs, la caducité, *Le Siècle*, vingtième du nom, ayant épuisé les ressources « destructrices » ou « soustractives » qui en avaient fait la quête d'un « perpétuel commencement ». L'activiste politique aura donc repris sa plume de philosophe, et la quête d'un perpétuel commencement se sera retournée en l'affirmation des vérités éternelles. Plus fondamentalement, « le matérialisme ontologique, qui privilégie l'évidence du *il y a* », se sera substitué au « matérialisme structural, qui

privilégie la lettre » ; soit, pour ce qui nous occupe, Messiaen se sera substitué à Ferneyhough et les oiseaux du premier aux marques d'écriture du second, qui auront ainsi pris place auprès des chevaux de la grotte Chauvet et de Picasso qui servent d'exemple dans *Logiques des mondes*. Évidemment ce renversement n'est pas un renoncement, moins encore un reniement. Comme on peut le lire en filigrane d'un commentaire d'*Arcane 17* de Breton, il s'agit d'« un changement de signe », celui de « l'excès négatif » en « excès affirmatif » convertissant une « douleur insondable » en « rébellion infinie », autant dire la douleur de l'échec révolutionnaire en « étincelle vitale » – que Badiou oppose ailleurs à la « survie animale » –, car « la création ne peut être qu'un changement de signe de l'excès, non le survenir de l'excès lui-même ». Toujours est-il que ce retournement, précisément parce qu'il est un changement de signe et en garde la trace, ouvre des interstices dans la forteresse conceptuelle, dégage un espace où résonnent les apories dont il résulte, mais aussi les forces qui y ont conduit et qui pointent autant de pôles réfléchissants et accompagnateurs dans la solitude de l'intervalle. Ces pôles sont ici ceux que désigne Badiou lorsqu'il relève que l'art au XX^e siècle « s'est inscrit, paradigmatiquement, entre la danse et le cinéma » – la danse comme « pur instant toujours effacé », le cinéma comme « impureté toujours disponible » –, et qu'entre les deux « gît la question d'un art non religieux (...) où l'infini ne se tire de rien d'autre que des effets d'acte (...) de ce qui ne s'expose d'abord que comme vacuité répétitive ». Voilà de quoi revenir encore à notre *Merle noir*, décidément moins chanteur que bavard comme une pie, parce que mis au centre de l'intervalle il fait signe vers les deux pôles comme on va le voir.

Mais tout d'abord, comment un morceau de musique pure peut-il s'arracher au statut d'archive pour accéder à celui d'œuvre ? Selon Badiou, l'erreur de Kant, dans son fameux *est beau ce qui plaît universellement sans concept*, aurait été le *sans concept* qui d'emblée manque « l'intellectualité profonde de l'œuvre d'art » et fait obstacle à l'absoluité des vérités dont elle est capable, parce que c'est justement « au niveau de la forme, du concept de forme, que se joue tout le problème ». Une œuvre tirerait ainsi son absolutisation du dépassement des consensus formels de son temps, dépassement par lequel, s'arrachant à la finitude, elle opère un déplacement entre forme et informe et « crée l'index qui transperce l'inertie académique », index qui « l'aura absolutisée » et en ce sens « inscrite pour toujours dans l'histoire des vérités artistiques ». On voit bien ce que ce point de vue peut avoir de compatible avec la musique instrumentale à l'époque tonale de sa conquête de l'autonomie par l'invention de formes ne renvoyant à rien d'autre qu'à elles-mêmes ; par exemple, la sonate chez le dernier Beethoven en regard de ce qu'elle était dans sa jeunesse, ou le déplacement qu'opère sur elle la *Fantaisie* de Schumann. Mais qu'en est-il à une époque où la musique aura justement voulu parachever ce processus d'autonomisation par l'abandon d'un système de référence et par conséquent de toute forme déterminée ? La question est bien sûr plus générale, qui est celle de l'abstraction. Que peindre si on ne représente rien, comment composer en dehors de tout cadre ? Et une fois la chose faite, quelle peut être la mesure de son arrachement à la finitude ? Dans son principe, une réponse peut être assez simple à formuler qui transpose la problématique antérieure, reposant sur le fondement qu'était la tonalité, dans la situation nouvelle, dépourvue de tout fondement ; soit : créer une règle à seule fin d'y déroger. Pratiquement, ce principe s'expose très fortement à deux écueils : soit que la règle ne tire son efficace qu'à y reconduire, elle n'est alors que le support d'un effet vain ; soit qu'elle articule une dialectique du matériau et de sa présentation, mais au risque de ne plus être perçue comme telle. On peut dire que le propre d'une œuvre, et non d'une archive, est alors d'avoir su surmonter ces deux écueils en transformant ses conditions arbitraires de départ en nécessité interne, autrement dit en accédant à sa liberté immanente, laquelle se signale par ceci que l'œuvre paraît procéder d'elle-même, soit d'une force qui se confond avec l'acte de sa propre effectuation. Cette conception dialectique de la composition, d'obéissance sérielle, a été le cœur spéculatif du sujet *musique contemporaine* en ce qu'il a eu de plus exigeant, mais se heurte à l'impossibilité pour la musique de désormais fonctionner *comme* un langage, tant en raison des ressources largement tariées de l'écriture, son principe opératoire, que de celles de l'attention auditive, très amoindrie par les conditions contemporaines de l'écoute.

Badiou, qui s'est toujours opposé au « tournant langagier » de la philosophie, et par suite à la référence au langage pour rendre compte de l'intelligence de l'art, comprend l'aventure de celui-ci au XX^e siècle comme la tentative d'en finir avec le romantisme au moyen d'une « formalisation matérialiste » où « l'infini procède directement du fini ». La poétique musicale dite de l'œuvre ouverte, pointe spéculative du paradigme sériel, participe en effet de cette tentative en ce qu'elle attache, à une partition fixe, un hasard scénique dépendant de *l'acte* idéalement instantané des musiciens. Or Badiou remarque qu'en ce point précis le XX^e siècle, pourtant largement anti hégélien, aura inconsciemment été en proximité avec la notion d'infinité quantitative développée dans *La Logique*. L'intuition en est que l'essence du fini n'est pas la limite mais la répétition, et que le dépassement de la stérilité répétitive – soit, selon Hegel, ce qui produit le mauvais infini parce que « s'outrepasse en soi-même », c'est-à-dire, « sortant de soi pour produire de l'Autre, reste dans l'élément du Même » –, est à chercher non dans le *résultat* de la répétition, mais dans son *acte* où réside ce qu'il y a de « réellement infini dans le mauvais infini ». Mettons à profit cette intuition concernant notre *Merle noir*. On dira alors que les répétitions qui comme résultat fini le constituent – tant localement (le jeu des motifs) que globalement (l'agencement des parties) – sont aussi, mais comme acte, ce par quoi il touche à l'infini ; et sa forme – comprise non comme cadre pour une matière ou un contenu, mais comme « formalisation *couplée au réel de l'acte* » – est « ce que l'acte artistique autorise de pensée nouvelle », et permet donc d'accéder à l'absolutisation de la vérité qu'elle est, au titre de cette pensée nouvelle. Autrement dit le résultat – soit la dialectique compositionnelle telle qu'elle s'exerce *stricto sensu* dans la partition – pointerait le fini du morceau – dont l'agencement répétitif du même et de l'autre n'organise que le mauvais infini –, mais manquerait ce par quoi *Le Merle noir* accède au statut d'œuvre, soit « l'index latent » qu'il *crée* par la formalisation dont il procède dans son acte et par lequel il accède au véritable infini. Ou encore, l'index du *Merle noir* est ce qui l'arrache au mauvais infini de son résultat, pour le propulser dans l'infini de son acte et le faire accéder à l'absoluité d'une œuvre.

S'éclaire alors pourquoi l'approche de Badiou ne relève pas d'une analyse musicale au sens usuel et technique du terme, même si elle en tient compte au titre du résultat qu'est la partition, mais de la formalisation, au futur antérieur, de l'acte de la composition, à quoi tient l'index d'absolu du *Merle noir*, formalisation qu'il décline en quatre points sous les auspices de l'excès et du retournement, à savoir : la virtuosité de la flûte, comme retournement excessif de l'imitation du merle ; la différence qualitative du piano et de la flûte, comme retournement artificiel du rapport de l'oiseau à son environnement ; l'intervention ultime de la flûte, comme affirmation de la clôture du morceau en lieu et place du retour escompté de la stabilité naturelle qu'est le murmure de l'environnement ; enfin l'improvisation et l'anarchie, comme retournement en excès de la construction rigoureuse. Ainsi pensé le *Merle noir* prend en effet son envol et devient des plus convaincant, au prix d'un déplacement par rapport aux opérations scripturales au regard desquelles s'évaluent habituellement les œuvres dites de musique pure, opérations, il faut le reconnaître, souvent déconnectées non seulement de toute réalité sensible, ce qu'on leur reproche communément, mais aussi intelligible, ce qui est bien plutôt le cœur de la question.

Attachons-nous donc à d'autres morceaux du point d'un indice qui pourrait signaler un index d'absolu. Un titre constitue possiblement un tel indice, c'est le cas du *Merle noir*, pour autant qu'il soit compris non comme référent pour des opérations imitatives, descriptives, narratives, etc., ce qui détournerait du réel de la musique, mais comme un concept formel, une formalisation constituant en quelque sorte le programme générique de son invention, mais au futur antérieur, et donc de la pensée que possiblement cette invention aura créée. *Le Duo pour piano et violon* d'Elliott Carter paraît ici exemplaire en ce que, si certes la dialectique compositionnelle par laquelle il se constitue permet de rendre compte de la cohérence dont il procède en tant que résultat, c'est son acte qui frappe immédiatement et importe, en ce qu'il parvient, par toute sorte de moyens inventifs exploitant le rapport des deux instruments, à transpercer l'inertie du genre et créer l'index d'absolu de ce qu'est un duo pour piano et violon, mais tout aussi bien un duo de musique en général et

pourquoi pas finalement une forme de pensée-musique du Deux ; dans la langue de Badiou, on dirait que Carter « avère musicalement le Deux comme ce qui existe éternellement pour la pensée ». (Signalons au passage, anecdote qui en reste une mais n'en fait pas moins un clin d'œil à une autre « procédure générique », que Carter confit avoir composé cette œuvre en référence au couple qu'il aura formé sa très longue vie durant avec sa femme.)

On ne s'étonnera pas que viennent ici à l'esprit, comme signe d'index, des titres utilisant des termes génériques, souvent prélevés dans des périodes anciennes parce que vierges des significations particulières que leur aura données leur usage à travers l'histoire ; le rapport de Boulez au Moyen-Âge en témoigne, qui culmine avec *Répons*. Notre temps dépourvu d'horizon est en tout cas celui de la déshistoricisation, le processus historique de progrès du matériau étant parvenu à son terme, laissant un monde musical saturé parce qu'ayant atteint son objectif d'élargissement de l'univers sonore et d'exploration systématique des possibilités afférentes. Il en résulte une richesse sonore intégralement disponible, dont la profusion, qui participe de la pornographie de notre époque, est un facteur de recouvrement musical comme l'était la rhétorique tonale à la fin du XIX^e siècle. Kurtág est ici particulièrement exemplaire, dont la musique, en des opérations que Badiou dirait soustractives, se fraye un passage dans la vaine luxuriance sonore au profit d'éclaircies d'autant plus lumineuses que totalement neutralisées, autant dire génériques, à l'instar de ces lents balayages scalaires du piano dans *Quasi una fantasia* qui paraissent faire écho aux intervalles sertis de silence de Webern. Mais la déshistoricisation a également pour effet d'adjoindre au matériau les productions historiques elles-mêmes, non pas en tant que modèles compositionnels susceptibles d'être actualisés, ce qui n'aurait aucun sens, mais en tant que programmes génériques ouvrant à des changements de perspective. Ma composition *Fugues échos fragments* n'est évidemment pas une fugue, mais sa visée était de rendre sensible, par de tout autres moyens que ceux de la fugue historique, ce qu'est l'Idée de la fugue à travers une formalisation que rétrospectivement je caractériserais par la jubilation du principe combinatoire qui la soutient, la fantaisie ludique qu'elle autorise, et la rigueur articulant l'une à l'autre. Il s'agissait en somme de la faire parler, en la débarrassant des sédiments qu'y a déposés l'histoire, et de l'associer aux notions d'échos et de fragments par lesquelles je me suis littéralement efforcé, fugue oblige, de la faire fuir. *Allegro sostenuto* de Lachenmann, pour piano, clarinette et violoncelle, est un autre exemple, en référence à deux agogiques antinomiques pointant le mouvement et la résonance animant les trois instruments ; le titre paraît alors avoir nommé l'insistante tension déployée par le trio, comme s'il était l'instrument composite qui s'entendait lui-même, soit moins une pièce écrite *pour* ces trois instruments, ce qu'elle est bien sûr au fil du dépliement de sa logique constitutive, que l'œuvre qui aura créé par son acte l'index d'absolu des deux agogiques en leur antinomie.

Venons-en maintenant à nos deux pôles. En quoi d'abord l'œuvre musicale pure d'aujourd'hui ferait-elle signe du côté de la danse, pôle de la pureté évanouissante ? Badiou dit que le choix du *Merle noir* lui a été dicté par son expérience de flûtiste dans sa jeunesse, et indique surtout que cette expérience a été loin d'être neutre dans son « trajet conceptuel ». Je crois en effet que l'évolution de la musique au XX^e siècle a profondément transformé l'économie de la triade compositeur-interprète-auditeur héritée de la division du travail à la fin du XVIII^e siècle – l'œuvre ouverte en aura fait symptôme –, et ce au profit de l'interprète, souvent dénommé *performeur* de ce fait. La partition a en effet perdu de son autorité au profit de l'acte qui la réalise en raison de l'abandon d'un langage commun qui permettait d'en moduler le discours, c'est-à-dire d'interpréter. C'est pourquoi elle n'a jamais eu plus d'autorité qu'à l'époque classique où a été optimum l'adéquation entre les ressources d'un système et les nécessités expressives d'une époque, ce qui a justement permis la constitution de la triade. Une sonate de Beethoven, même besogneusement jouée par un élève médiocre de conservatoire, reste une sonate de Beethoven parce que malgré tout fonctionne la logique qui la supporte, alors qu'à qualité et conditions équivalentes un morceau contemporain n'est qu'un déchet. Corolairement une œuvre tonale supporte un certain nombre d'interprétations différentes, alors qu'une œuvre atonale tendanciellement aucune parce qu'en raison de la

formalisation dont elle procède, elle tend à l'univocité. Badiou a tout à fait raison d'opposer infini romantique et infini contemporain sous le signe de l'opposition entre interprétation et formalisation, car la formalisation ne se soucie aucunement de la particularité : elle veut une « universalité sans reste », ce qu'illustre exemplairement une partition de Messiaen. Le musicien doit certes investir l'œuvre, la subjectiver, s'y « incorporer », mais tout autrement que ne le fait l'interprète classique ; ce qu'il doit viser n'est pas non plus l'exactitude, comme le voulait Stravinsky, car la fidélité au texte, par ailleurs indispensable, n'est que la fidélité au résultat déposé dans la partition, c'est-à-dire à son mauvais infini ; il doit donc s'attacher à son acte, c'est-à-dire trouver le *point de contact* entre la formalisation de l'Idée et le geste de son effectuation, raison pour laquelle Boulez aura inventé une autre gestuelle de direction d'orchestre. La performance suppose certes une certaine distanciation d'avec la partition, mais n'occasionne pas d'inflexions comparables à celles qu'on peut observer dans le répertoire tonal. Comparer différentes versions du *Merle noir* permet immédiatement de le constater : ce qui importe n'est pas de faire valoir un point de vue sur l'œuvre, de moduler son discours – quel discours d'ailleurs ? –, mais d'être au plus près du réel de la musique, d'être pleinement engagé dans son acte, à tout instant présent dans l'éclat de sa surface (ce que, au passage, fait exactement Gould, pour cette raison le plus résolument contemporain des pianistes du répertoire classique). Le terme de *performeur* voudrait faire entendre tout cela sans doute, mieux que ne le peut en tout cas celui d'interprète ; mais j'avoue l'utiliser avec réticence tant il est susceptible de malentendus en raison de l'inanité de ce à quoi il est souvent associé ; actualisateur, opérateur, réalisateur ou plutôt « réalisateur » permettraient de l'éviter, mais gommeraient la dimension subjective en tant qu'elle est « incorporation ». Alors danseur, justement ! Car Boulez dirigeant, plus précisément dirigeant une œuvre ouverte telle *Éclat*, correspond très bien à ce qu'était une danseuse pour Mallarmé : un « poème dégagé de tout appareil du scribe », autant dire un acte délivré de tout résultat, une pensée quitte de toute trace. Quant à Boulez dirigeant *Répons*, j'y verrais volontiers Loïe Fuller !

En quoi maintenant l'œuvre musicale pure d'aujourd'hui ferait-elle signe du côté du cinéma, pôle de l'impureté disponible ? Quand Badiou reproche à « l'esthétique en général, y compris celle de Kant, de manquer l'intellectualité profonde de l'œuvre d'art », il conteste aussi l'impératif du plaire en ce que derrière cet impératif se tient « l'idée qu'il existe des lois formelles du Beau tirées de l'accord entre nos récepteurs sensoriels et l'expression intellectuelle ». Si ledit accord cristallise toute la contestation en ce qu'il prétend accorder, il semble bien tout de même que l'index table aussi sur quelque chose de l'ordre d'un accord, à ceci près qu'il ne s'autorise pas de l'humain mais de l'art en ce qu'il a d'inhumain. C'est là tout l'enjeu du retournement, du changement de signe dont il a été question, sur fond de constat d'épuisement des avant-gardes et de saturation de la modernité, mais surtout de critique radicale du romantisme qui conduit finalement Badiou à reprendre la question en amont, non avec Kant bien sûr mais Hegel, dont il dit symptomatiquement que « l'esthétique était nullement romantique, peut-être même pas moderne, [autrement dit] classique », caractérisation qui paraît bien ultimement éclairer son orientation, autant dire le retournement de sa propre entreprise. C'est en tout cas à partir de Hegel qu'il instruit son enquête sur le cinéma comme art, un art qui ne s'ajoute pas aux six de l'*Esthétique* mais les « implique, opère sur eux, à partir d'eux, par un mouvement qui les soustrait à eux-mêmes ». Or, de l'impureté du cinéma qui en résulte, Badiou relève qu'elle le voue, justement, à la purification de cette impureté, et cela constitutivement parce que son opération première de cadrage est une découpe dans la multiplicité de ce qu'il y a. On voit immédiatement en quoi cela concerne notre *Merle noir* : si d'un côté il pointe dans sa performance la pureté évanouissante de son acte, de l'autre ledit acte procède bien d'une purification de ce qu'il y a : un merle chantant en ses entours, dont il se sera agi de purifier le cadrage, c'est-à-dire d'en produire musicalement l'index d'absolu.

Enfin, ce jeu du pur et de l'impur règle également les rapports de la musique avec ce qu'elle n'est pas, particulièrement la danse et la poésie auxquelles elle a toujours été associée. Le réel de ces arts suggère de les accorder non plus à partir de ce qu'ils ont de supposément commun, ce qui toujours

conduit à les disposer autour d'un affect ou d'une structure, mais à partir de ce qui les sépare. Partant, les opérations ne sont plus tautologiques, l'élan du danseur redoublant celui de la musique, assimilatrices, la musique assignant le poème à sa loi, fusionnelles, le poème et la musique enfantant une mélodie, homologues, le poème et la musique partageant une structure – mais disjonctives, les arts se rapportant les uns aux autres en vertu de ce que leur non-rapport crée justement un rapport. Il s'agit alors de purifier l'impureté de leur coprésence jusqu'au point où ne reste plus que l'écart incompressible qui les sépare, écart qui du même coup dévoile l'éclat de leur pureté respective. *Zeitung*, d'Alain Franco et Anne Teresa de Keersmaeker, est ici exemplaire, qui met en scène l'improbable rencontre de neuf danseurs, improvisant librement à partir d'une sélection d'impulsions gestuelles, et d'un pianiste, jouant ce qu'il y a de plus écrit dans le répertoire : Bach, Schoenberg, Webern. L'œuvre offre l'expérience d'une singulière beauté, faite de moments paraissant évider la scène, en célébrer la vacance parce que donnant à sentir l'écart irréductible de la musique et de la danse, renvoyant les sons à leur inaccessibilité et les corps à leur solitude. La théorie de Badiou des trois négations trouve ici matière à résonance, qui permet de manier souplement la dialectique du même et de l'autre. S'il s'agit bien en effet de souligner l'irréductible différence des deux arts (logique classique), c'est aussi pour en affirmer la compossibilité (logique paraconsistante), ce qui suppose des négociations intermédiaires (logique intuitionniste). Le relâchement des identités est alors requis, qui est la mesure de l'opération, et appelle une réflexion renouvelée sur l'écriture, en tant qu'elle est garante de l'identité.

Quant au cadre d'accueil, d'un côté le concert doit se muer en un *rituel* célébrant immersivement la pureté évanouissante de la musique, de l'autre l'opéra doit se muer en un *dispositif* articulant disjonctivement l'impureté foisonnante de ce qu'il convoque. Ces mutations sont en cours, anarchiques, débridées, tous azimuts, et constituent la part la plus visible et encouragée de l'activité musicale, *Manifeste* en témoigne. D'un côté comme de l'autre, acte oblige, elles semblent converger vers ce qu'il faut bien appeler la *performance*, même si le terme est aussi peu satisfaisant que celui de performeur en raison du flou et de l'intérêt pour le moins très inégal de ce à quoi il sert d'abri. Le brainstorming totalement décomplexé qui en résulte, souvent désespérant mais parfois étincelant, est sans doute le prix à payer pour que peut-être advienne ce qui aveuglément s'y cherche, et tire sa vérité de ce que son manque, et peut-être son impossibilité, est le miroir de notre aujourd'hui dépourvu de tout présent. La question sous-jacente, anticipée par Mallarmé et qui je crois hantait secrètement Boulez, est celle de la cérémonie. Elle n'a pas échappé à Badiou qui en fait tout l'enjeu de sa lecture de Wagner, particulièrement de *Parsifal* dont la grande question est de savoir « où et comment une nouvelle *cérémonie* va trouver le lieu où la collectivité va se représenter elle-même à elle-même sans recours à la transcendance ». C'est sur cette question, laissée ouverte parce qu'indécidable, qu'il me sied de suspendre, aujourd'hui, l'échange auquel m'invitait Badiou.

Références :

- Théorie du sujet*, Seuil, 1982
- L'Être et l'événement*, Seuil, 1988
- Manifeste pour la philosophie*, Seuil, 1989
- Petit manuel d'inesthétique*, Seuil, 1998
- Circonstances*, 2, Léo Scheer, 2004
- Le Siècle*, Paris, Seuil, 2005
- Logiques des mondes*, Seuil, 2006
- Le Concept de modèle* (1968), Fayard, 2007
- Cinéma*, Nova éditions, 2010
- Cinq Leçons sur le 'cas' Wagner*, Nous, 2010
- L'Immanence des vérités*, Fayard, 2018