

EN QUOI LA PHILOSOPHIE DE *LOGIQUES DES MONDES* (ALAIN BADIOU) PEUT SERVIR AU MUSICIEN
(OU LA QUESTION D'UN MATÉRIALISME DE TYPE NOUVEAU)
Séminaire *mamuphi* (Ens, 12 mai 2007)

François Nicolas

(version pdf : [intervention](#) — [annexes](#))
(vidéo : www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=1642)

Cette lecture de *Logiques des mondes* (Seuil, 2006) aura un double enjeu :

A) Un enjeu proprement musical : dégager ce qui, de cette philosophie, peut orienter l'intellectualité musicale contemporaine à l'entame du nouveau siècle.

Ce nouveau livre d'Alain Badiou en effet intéresse tout spécialement le musicien, non parce que la musique y occupe, pour la première fois, une place considérable (cette nouvelle place ne signifie pas que la musique est devenue une *condition* de la philosophie de Badiou mais simplement qu'elle opère ici, avec bien d'autres, comme *exemple* de ce qu'*apparaître* veut dire) mais parce que Badiou y traite pour la première fois des phénomènes et de la logique — selon ce qu'on pourrait appeler une *phénoméno-logique* — ce qui est naturellement plus proche des références spontanées du *working musician* (ou musicien *artisan*) que l'ontologie mathématique de *L'être et l'évènement*...

On tentera donc d'indiquer comment il est possible d'investir les principaux concepts de ce livre d'une part en les rattachant aux notions mathématiques de la théorie des topos (récemment thématifiée par Y. André dans l'école de mathématiques pour musiciens et autres non-mathématiciens) et, d'autre part, en les faisant librement résonner en musique.

B) Un enjeu plus philosophique : rehausser la proposition dans *Logiques des mondes* de ce qu'on appellera ici un *matérialisme de type nouveau*.

La question d'une « dialectique matérialiste », opposée au « matérialisme démocratique », constitue en effet le cœur de l'ouvrage (ce qui, au demeurant, incite l'intellectualité musicale à clarifier ce qu'il en est de son propre rapport au matérialisme en sorte de soutenir un matérialisme de l'œuvre plutôt que des musiciens et de leurs sociétés, un matérialisme de l'écoute plutôt que de la perception et de la réception, un matérialisme de l'*intension* à l'œuvre plutôt que de la genèse et de la communication des intentions du compositeur, etc.).

Pour en prendre mesure, on examinera différentes dimensions du matérialisme dans *Logiques des mondes* en examinant cas par cas ses enjeux à la lumière de sa constitution dialectique contre un matérialisme relativiste et post-moderne :

1. un matérialisme du *transcendantal*, contre l'idéalisme d'un sujet constituant (Kant) ;
2. un matérialisme de l'*objet* (via le caractère réel de tout *atome*), contre l'empirisme du « virtuel » (Deleuze) ;
3. un matérialisme de l'*infini*, contre le matérialisme exploré de la finitude et de la mort ;
4. un matérialisme de la *relation* (via la *clôture* ontologique des mondes), contre l'empirisme d'une actualisation (Deleuze) et contre cet idéalisme gageant la cohésion des mondes sur une matière hors-monde et une transcendance en surplomb ;
5. un matérialisme de l'*évènement*, contre le matérialisme journalistique des faits et l'empirisme deleuzien ;
6. un matérialisme du *monde* tel que radiographié par l'évènement (via l'ensemble des *points* qui viennent l'espace), contre le matérialisme historiciste ;
7. un matérialisme du *sujet* (via un *corps* de type nouveau), contre le matérialisme anthropomorphique des corps-langages ;

On rehaussera ce faisant la portée d'ensemble des deux thèses matérialistes (ici n°2 et 4) au principe de « la logique atomique » : d'un côté une thèse (locale) sur l'atome et l'objet (ou « postulat du matérialisme »), de l'autre une thèse (globale) sur la relation et la complétude (ou « deuxième thèse fondamentale du matérialisme »). Ces thèses parachèvent en effet la synthèse matérialiste de l'être et de l'apparaître puisqu'avec elles, la détermination (principale) de l'apparaître *par* l'être fait retour (secondaire) de l'apparaître *sur* l'être en sorte que la diversité phénoménale affecte désormais la structuration même de l'être.

Au total, cette séance de *mamuphi* se présentera comme un exposé de philosophie pour musiciens et autres non-philosophes...

I. En quoi ce livre de philosophie peut-il être utile au musicien ?

I.1. *Un matérialisme de type nouveau*

I.1.a Lutte sur deux fronts

- I.1.b En musique
 - *Un vieil idéalisme*
 - *mais un récent matérialisme positiviste ou scientiste*
 - *Remarque terminologique*

I.2. « Dialectique matérialiste »

- I.2.a Des déliaisons, de nouvelles liaisons et trois identifications...
 - *Dé liaisons*
 - *Nouvelles liaisons*
 - *Trois identités constitutives*
- I.2.b Projection musicale ?
 - *Remarque sur le danger du philosophème*
- I.2.c Un matérialisme de la contingence et de l'accident

I.3. Un contrepoint philosophique heureux

- I.3.a à distance du langage

I.4. Remarque : un livre qui parle beaucoup de musique

- *La place de la musique dans Logiques des mondes*
- I.4.b Ce livre intéresse le musicien bien au-delà de ce qu'il dit de la musique.
 - *Quelques remarques musicales, malgré tout...*
- I.4.c La musique : un exemple, pas une condition
 - *Deux précisions*
- I.4.d L'intérêt essentiel : une phénoméno-logique

II. Le matérialisme dans Logiques des mondes

II.1. Un matérialisme du transcendantal

- II.1.a Substrat mathématique : algèbre de Heyting et classifieur de sous-objets Ω
- II.1.b Concept philosophique, dialectiquement dégagé
 - *Deux caractéristiques*
 - *Un matérialisme... des goûts et des couleurs !*
- II.1.c Projection musicale : un monde-Musique
 - *Le solfège comme transcendantal...*
 - *Projection musicale des trois opérations du transcendantal*
 - *Rythme (conjonction)*
 - *Timbre (enveloppe)*
 - *Silence (minimum)*
 - *Remarque : dépendance et envers*

II.2. Un matérialisme de l'objet

- II.2.a Adversaire idéaliste
 - *Substrat mathématique ?*
 - *Projection musicale*
 - *Remarque sur le thématisme*
- II.2.b Autre adversaire
 - *Substrat mathématique : les Ω -ensembles...*
 - *L'objet comme site...*
 - *Méprise à éviter !*
 - *Projection musicale : qu'est-ce qu'un « objet » dans le monde-Musique ?*
 - *... pour des atomes*
 - *Une décision stratégique, et non pas locale*
 - *Dialectique*
 - *Enjeu global du postulat du matérialisme*
 - *Substrat mathématique : le faisceau*
 - *Projection musicale : l'ancrage du musical dans le sonore*
 - *Remarque sur le moment-faveur dans l'écoute*

II.3. Un matérialisme de l'infini

- II.3.a Substrat mathématique : l'inaccessibilité
- II.3.b Dialectique
- II.3.c Projection musicale : l'infinité du monde-Musique et des phénomènes musicaux

II.4. Un matérialisme de la relation

- II.4.a Substrat mathématique : limites et colimites
- II.4.b Dialectique
- II.4.c Projection musicale : les relations entre choses musicales sont musicales !
 - *L'exemple du concert*

II.5. Un matérialisme de l'évènement

II.5.a Pas de substrat mathématique !

II.5.b Dialectique

Remarque sur l'existence en mathématique

- *Deux adversaires*
- *dont Deleuze...*

II.5.c Projection musicale : un matérialisme du « ce qui arrive » en musique...

II.6. Un matérialisme du monde

II.6.a Matérialisme des points

- *Pas d'effet-Matrix !*

II.6.b Substrat mathématique : un théorème

II.6.c Dialectique

II.6.d Projection musicale : un matérialisme des différentes situations musicales

II.7. Un matérialisme du sujet

II.7.a Dialectique

II.7.b Projection musicale : l'œuvre comme sujet de la musique

- *Sujet...*
- *Corps et organes...*

III. Conclusion**III.1. Récapitulations**

III.1.a Concepts philosophiques et notions mathématiques

III.1.b Les sept dimensions matérialistes

III.2. Un matérialisme de l'écoute musicale**III.3. Assurer une compatibilité avec la philosophie****III.4. Météorologie, cartographie, géologie****III.5. La logique, au cœur du triangle de pensées mamuphi**

Remarque d'onto-logique

III.5.b *mamuphi*, ou la question logique *en partage* !**Question-réponse****Tableau récapitulatif de la compatibilité musicale avec la « dialectique matérialiste »***Notes de référence***I. EN QUOI CE LIVRE DE PHILOSOPHIE PEUT-IL ÊTRE UTILE AU MUSICIEN ?**

« Le musicien d'aujourd'hui, livré à la solitude de l'intervalle où se dispersent, dans des corps inorganisés et de vaines cérémonies, le vieux monde cohérent de la tonalité ainsi que le dur monde dodécaphonique qui prodigua la vérité du premier, ne peut que répéter héroïquement, dans ses œuvres mêmes : « Je continue, pour penser et porter à leur paradoxal éclat les raisons que j'aurais de ne pas continuer. » »

Alain Badiou^a

En quoi ce livre de philosophie peut-il être utile au musicien, s'entend au musicien pensif¹, celui de l'intellectualité musicale, celui donc qui entreprend de verbaliser la pensée musicale, de la dire ?

I.1. Un matérialisme de type nouveau

La thèse que je voudrais soutenir est que ce livre très singulier peut aider le musicien à inscrire son propos dans une orientation matérialiste renouvelée de la pensée, plus précisément dans ce que je proposerai ici d'appeler *un matérialisme de type nouveau*.

I.1.a Lutte sur deux fronts

Comme on va le voir, ce matérialisme philosophique de type nouveau se constitue et se déploie dans une lutte sur deux fronts : en opposition certes au vieil idéalisme (moribond, en vérité, si ce n'est déjà mort²) mais surtout à un matérialisme (que Badiou appelle « démocratique ») qui est hégémonique et obscurcit

¹ Il va de soi qu'en tant que simple artisan, le musicien n'a nul besoin de la philosophie pour faire de la musique, de la bonne musique.

² Badiou soutient cette thèse, dans ses interventions plus récentes. Il faut alors entendre son énoncé « L'idéalisme est mort » au sens de l'énoncé nietzschéen « Dieu est mort » ou de l'énoncé hégélien « l'art est mort » : même s'il en existe toujours des survivances, celles-ci ne sont plus à même d'orienter la pensée de manière créatrice.

aujourd'hui la pensée.

Soit la conviction suivante : les Lumières d'aujourd'hui, celles du XXI^e siècle, n'ont plus tant pour adversaire déterminé le vieil idéalisme religieux qu'un obscurantisme de type désormais matérialiste interdisant toute Idée véritable au nom du règne sans partage des corps et des langages.

I.1.b En musique

- Un vieil idéalisme

Pourquoi proposer d'inscrire le propos du musicien dans une telle nouvelle orientation matérialiste ?

Parce que l'intellectualité musicale, de longue date (très exactement depuis sa constitution avec Rameau, précisément à l'époque des Lumières) lutte contre son propre obscurantisme, celui du vieil idéalisme qui focalise et oriente le discours traditionnel sur la musique. Cet idéalisme le réalise d'une part en présentant la musique comme esprit immatériel et ineffable, venant transir d'infini notre sol étrié et notre cœur fermé, et d'autre part en thématissant le discours possible sur une telle musique comme commentaire dévot et prêche célébrant le médiateur musicien, au total en exaltant la puissance religieuse de la musique³... Contre cet obscurantisme, venant interdire de parler de musique autrement que comme émotion pieuse et communication ineffable, l'intellectualité musicale a constitué ses propres opérations : théoriques (voir Rameau), critiques (voir Schumann) et esthétiques (voir Wagner).

- mais un récent matérialisme positiviste ou scientiste

Sans établir une histoire détaillée de cette intellectualité musicale, on fera alors remarquer que depuis quelques décennies l'intellectualité musicale a surtout maille à partir avec un matérialisme plus récent se parant cette fois des vertus des « sciences humaines » pour déployer un nouveau type de discours sur la musique qu'on rassemblera ici sous le terme générique de « musicologie positiviste » pour indiquer que la musique y est constituée en position d'objet dans un discours extrinsèque de type scientiste⁴.

La confrontation de l'intellectualité musicale contemporaine avec cette « musicologie positiviste » est très vive : ainsi toutes les tentatives de penser l'œuvre musicale et non le musicien, de réfléchir l'écoute et non l'audition, de thématiser la pensée musicale et non le langage musical, de rehausser la généalogie des œuvres et non « L'Histoire de la musique », d'exhausser la portée proprement musicale des concerts et non leur logique socio-économique, etc., doivent affronter un cortège de disciplines universitaires composant un lourd filet de déterminations objectives qui tendent à déqualifier *comme idéaliste* toute tentative de relever une figure subjective à l'œuvre en musique. Ainsi s'assemblent et s'allient :

- une sociologie de la genèse et de la réception (ou, avec plus de pédanterie : de la poétique et de l'esthétique...),
- une psychologie de l'auditeur,
- un historicisme des contextes sociaux et étatiques,
- une physique des corps (sonores et instrumentaux),
- une politologie des institutions,
- une anthropologie des consommateurs et amateurs de musique,
- une « linguistique » (Lacan) des formes de pensée,
- un économisme des pratiques musicales,
- une ethnologie des cultures...

toutes disciplines qui se rejoignent pour couler l'œuvre musicale dans une épaisse chape matérielle, la réduire ainsi à un statut de pur objet, et rejeter dans un idéalisme archaïque tout traitement ouvertement subjectif de ces questions.

Certes, en matière de discours sur la musique, le vieil idéalisme se maintient aujourd'hui, mieux sans doute en musique que dans d'autres domaines. Mais depuis disons les années 70, la nouveauté tient à des discours musicologiques se parant des vertus matérialistes du savant plutôt qu'à une refonte du vieux discours idéaliste. Disons que la revue *Musique en jeu* (années 70) a représenté en France le moment de basculement vers ce nouveau matérialisme, une sorte de bord à deux faces puisque cette revue intensifiait

³ On remarquera au passage que la scission opérée par le xx^e siècle théologique (Karl Barth...) entre foi et religion sera ignorée du matérialisme vulgaire ce qui l'autorisera à « déconstruire » la religion de la musique au profit d'un matérialisme positiviste des seuls rapports psycho-sociologiques et ethno-anthropologiques en musique : où l'on retrouve qu'ignorer la foi, c'est, en la matière, barrer le sujet...

⁴ En cette acception, « musicologie » s'entendra comme discours spécifique sur la musique, la spécificité de ce discours tenant alors au fait de vouloir se normer sur les règles du discours savant, par les figures instituées du savoir.

Sur cette base, la musicologie « positiviste » sera celle qui associe la vertu des savoirs à l'« objectivité » de qui les rassemble, et à son aptitude à récuser toute subjectivité (autre que la subjectivité de neutralité, d'indifférence et d'extériorité).

aussi bien les positions ouvertement subjectives (militantes) qui y dépensent leur dernière énergie que le prestige montant du nouveau positivisme langagier...

- Remarque terminologique

Pour fixer ma terminologie, j'appellerai ici « intellectualité musicale » le discours instruit et subjectivé *du musicien*⁵ quant à la musique (en ce sens c'est un discours endogène), et « musicologie positiviste » le discours savant⁶ et objectivé *sur* la musique (en extériorité donc, puisque la musique y est revendiquée comme occupant une position d'objet) en sorte que ma question devient celle-ci : comment *Logiques des mondes* peut aider l'intellectualité musicale en ce début de XXI^e siècle à assumer un matérialisme de type nouveau apte à lutter contre le matérialisme de cette « musicologie positiviste » ?

I.2. « Dialectique matérialiste »

Le matérialisme de type nouveau que constitue *Logiques des mondes* s'y nomme « dialectique matérialiste », non « matérialisme dialectique »⁷, car il se constitue en dialectisant la polarité sur laquelle s'édifie le « matérialisme démocratique » : celui des corps et des langages.

Je rappelle que l'énoncé princeps du « matérialisme démocratique » est : « *Il n'y a que des corps et des langages* ».

Face à cela, la « dialectique matérialiste »⁸ va ajouter un troisième terme (« les vérités ») qui viendra non pas synthétiser les deux précédents, ni non plus les nier mais plutôt inscrire une position en exception et en écart, position qui va rétroactivement révéler la nature exacte de ce qui relie corps et langages. Badiou inscrit cela sous le nouvel énoncé suivant : « *Il n'y a que des corps et des langages, sinon qu'il y a des vérités.* »^b

Autant dire qu'il ne s'agit pas ici de réfuter la détermination matérialiste des corps et des langages (pas plus qu'il ne s'agit pour l'intellectualité musicale de réfuter l'existence des savoirs récoltés par la musicologie positiviste) mais bien plutôt de déplacer cette dualité au moyen d'un nouveau terme qui s'avérera être celui d'où une nouvelle intelligence d'ensemble peut s'établir.

I.2.a Des déliaisons, de nouvelles liaisons et trois identifications...

La constitution de ce matérialisme singulier va se faire par un produit singulier de déliaisons, de nouvelles liaisons et de pures et simples identifications qui qualifient cette dimension matérialiste comme effet et attribut d'une dialectique (plutôt que l'inverse).

- Dé liaisons

Deux déliaisons, essentiellement :

- celle du phénomène et du sujet (ce sera mon premier point),
- celle de l'objet et du sujet (ce sera mon second point).

- Nouvelles liaisons

La nouvelle liaison essentielle est celle de l'apparaître et de l'être (ou de l'être-là et de l'être).

Mais il y a aussi la nouvelle liaison du monde et du sujet (on verra ainsi l'importance pour le sujet du réseau de points du monde).

- Trois identités constitutives

Il y a enfin « trois identités constitutives de cette philosophie »^c :

- 1) Être = mathématiques : « « *mathématiques* » et « *être* » sont une seule et même chose. » (cette identité date de *L'être et l'évènement*) ;
- 2) Apparaître = logique : « « *logique* » et « *apparaître* » sont une seule et même chose. » (nouvelle identité) ;
- 3) Sujet = vérité_{localement} : « « *sujet* » est une simple détermination locale de « *vérité* ». » (identité déjà présente dans *L'être et l'évènement*).

⁵ Précisons : le musicien est pris ici en un sens subjectif (celui qui parle de musique du point d'une pratique et d'une intériorité à la musique qu'il assume comme telle), non comme une catégorie socio-professionnelle...

⁶ Précisons, encore : la qualification « savant » est ici une catégorie subjective ; en ce sens, un discours « savant » n'est pas un discours qui sait (de quoi il parle), mais un discours dont la consistance revendiquée relève de celle, supposée, des savoirs. Un discours savant est celui qui s'enorgueillit d'être normé par les seuls savoirs, d'économiser ainsi décisions et partis pris (subjectifs donc) et donc de récuser toute immixtion d'une quelconque subjectivité...

⁷ La dimension matérialiste intervient pour qualifier une dialectique, non l'inverse.

⁸ « Admettons que par « dialectique », dans le droit fil de Hegel, on comprenne que l'essence de toute différence est le tiers terme qui marque l'écart de deux autres. » (12)

I.2.b Projection musicale ?

Commençons d'indiquer comment tout ceci peut intéresser le musicien. Je le ferai en associant, autant que possible, des énoncés proprement musiciens à certains des énoncés philosophiques de ce livre, non pas en misant ici sur un transfert de cohérence (ce serait là tomber dans le piège du *philosophème*) mais en exemplifiant musicalement ces thèses philosophiques et indiquant leurs projections musicales possibles.

Je mettrai ainsi en vis-à-vis de l'énoncé princeps de *Logiques des mondes* celui-ci, qui appartient en propre à l'intellectualité musicale : « Il n'y a en musique que des corps musiciens et des pièces musicales, sinon qu'il y a des œuvres de musique. ». Plus précisément : « Il n'y a en musique que des corps qui jouent et perçoivent des morceaux, si ce n'est qu'il y a des œuvres qui composent une écoute. »

Remarque sur le danger du philosophème

Il y a danger à tenir qu'on puisse transporter un même énoncé du champ philosophique au champ musical en conservant la consistance (comme si la consistance de pensée pouvait se transférer d'un domaine à l'autre, par un principe de vases communicants...).

Ceci peut s'illustrer par l'exemple suivant : soit l'énoncé élémentaire « *la musique est un art* »⁹.

On pourrait penser que cet énoncé, étant formulable identiquement en philosophie et en intellectualité musicale, pourrait suturer ces deux domaines. Or il est patent qu'il n'aura pas du tout le même sens dans une énonciation philosophique et dans une énonciation musicienne, ne serait-ce que parce que chacun des cinq mots qui le composent n'a pas du tout le même sens dans ces deux énonciations :

- « art » ne veut pas dire la même chose pour l'intellectualité musicale (il y s'agit alors de différencier l'art de la musique des simples cultures musicales, et non pas de penser ce qu'est l'art en général) et pour la philosophie (qui a toujours à construire son propre concept de l'art, subsumant la diversité empirique des sens et des arts) ;
- « musique » veut encore moins dire la même « chose » dans ces deux énonciations, ne serait-ce que parce qu'il n'y a pas – il ne saurait y avoir — de définition de la musique pour le musicien, quand l'orientation pour la philosophie est ici toute différente (tout philosophe s'occupant de musique tend à dégager son propre concept de la musique) ;
- sans compter le mot « la » : « *la musique* » ne signifie pas « la même chose » pour un philosophe et pour un musicien (pour le musicien, il s'agit là d'un article à la simple fonction empirique quand le philosophe y attachera la délimitation d'une singularité – par exemple pour Badiou d'une possible condition pour la philosophie) ;
- et le mot « un » : « *un art* » dit des choses sensiblement différentes pour un philosophe, toujours au la-beur d'une classification générale des arts (combien d'arts ?, distingués et séparés selon quels principes ?, hiérarchisés comment ?, etc.), et pour un musicien (qui n'y voit là à nouveau qu'un article empirique) ;
- sans parler a fortiori du mot « est » puisqu'il va de soi que le verbe *être* sera abordé bien différemment par l'un et par l'autre (on sait la charge ontologique de ce verbe pour la philosophie, quand le musicien l'emploiera comme opérateur empirique de connexion des deux termes « musique » et « art », en quelque sorte « sans le réfléchir »...)

J'espère éviter, dans cette intervention, ces dangers du philosophème, en n'usant pas de concepts philosophiques (« sujet »...) dans les énoncés propres de l'intellectualité musicale et en étant attentif aux sens différents des mêmes mots (« objet »...) et aux méprises qui peuvent alors s'y attacher.

I.2.c Un matérialisme de la contingence et de l'accident

L'intellectualité musicale oppose au « matérialisme positiviste » qu'il y a certes en musique des déterminations de tous ordres (sociologique, psychologique, mythologique, physico-acoustique, historique, économique, anthropologique, ethnologique...) mais que s'il y a quelque chose comme un art musical (position au demeurant controversée par le matérialisme relativiste qui soutient que le supposé « art musical » n'est qu'une culture parmi d'autres : la culture *occidentale*¹⁰), c'est bien parce qu'il y a des œuvres, et que ces œuvres ne procèdent nullement transitivement des déterminations précédentes mais adviennent précisément en exception à ces déterminations, par une logique d'écart et d'interruptions *dans* ces déterminations...

Autant dire que le matérialisme de type nouveau sera aussi un matérialisme de la contingence, du hasard

⁹ qu'on trouve, par exemple, page 92 de ce livre.

¹⁰ On sait que ce relativisme touche autant la mathématique, ou la philosophie : les Grecs n'auraient en vérité rien inventé (ni la confiance mathématique désormais mise en la démonstration, ni la distance philosophique prise par rapport à une consistance qui ne serait que d'ordre mythologique), car toute invention serait (devrait être !) un virage continu plutôt qu'un bond, une extension plutôt qu'une bifurcation, une prolongation plutôt qu'une césure...

et de l'accident tout autant que de la singularité, un matérialisme qui ne rejettera donc pas ces notions dans l'obscurantisme d'un idéalisme mais tout au contraire leur donnera droit *au cœur même* du matérialisme ¹¹.

I.3. Un contrepoint philosophique heureux

La philosophie de Badiou contrepointe ainsi les philosophies auxquelles les musiciens ont pris jusqu'à présent l'habitude de s'adosser, philosophies qui peuvent se rassembler selon trois orientations principales :

- 1) avant tout *la phénoménologie* (au sens husserlien du terme) qui constitue ce qu'on pourrait appeler la philosophie spontanée des musiciens ¹² (on la retrouve au principe de nombreux écrits de l'après-guerre, par exemple ceux de Boris de Schloezer, de Gisèle Brelet, de Pierre Schaeffer, d'André Boucourechliev... ¹³);
- 2) ensuite *l'herméneutique*, du côté des musiciens dont l'intellectualité est d'ordre plus littéraire ¹⁴;
- 3) enfin, pour les théoriciens de la musique dont la conception de la théorie prend la science pour modèle, *le néopositivisme logique* (comme on sait grâce à Stephan Schaub, c'est par exemple la référence centrale de Milton Balbitt...).

I.3.a à distance du langage

Ces trois courants philosophiques (phénoménologie d'origine husserlienne, herméneutique et positivisme logique) partagent une propriété : celle d'inscrire la pensée sous la norme (implicite ou explicite) du langage et donc d'épouser ce qu'on a pu appeler « le tournant langagier du xx^e siècle ».

À ce titre, un mérite essentiel du matérialisme de type nouveau sera de donner droit à une pensée qui s'émancipe de la tutelle langagière, et ipso facto, de l'emprise de la différence des sexes.

Cette réfutation d'une « dimension constituante du langage pour la pensée » se réalise dans la philosophie de Badiou d'une triple manière :

- au niveau de la pensée de l'être (dans *L'être et l'évènement*) : l'ontologie, étant mathématique, est une pensée qui n'est pas langage, un « dire l'être » qui ne se dispose nullement sous la norme langagière mais tout au contraire entreprend d'arracher la pensée et le dire de l'être aux limitations et ambivalences propres au langage ;
- au niveau de la logique (dans *Logiques des mondes*) : la Grande logique se subordonne la petite logique langagière ;
- et au niveau du sujet : la pensée du sujet se déploie en exception des langages propres aux individus sexués et aux communautés humaines.

Le fait de déqualifier le langage de sa position paradigmatique pour la pensée ¹⁵ ouvre alors à une nou-

¹¹ À ce titre, le récent livre de Quentin Meillassoux *Après la finitude* (Seuil, 2005) est particulièrement intéressant.

¹² au sens où Althusser pouvait relever l'aristotélisme comme constituant la philosophie spontanée des scientifiques...

Il est pourtant frappant que ce que Husserl appelle « mélodie » dans ses *Leçons sur la conscience intime du temps* n'a rien de musical et constitue un acception pré-musicale de la mélodie.

Ainsi pour Husserl le modèle répété de la mélodie est celui... d'un sifflement de vapeur ! (voir p. 47 et p. 150 de l'édition des PUF...) Il y aurait donc plus encore de méprise à considérer que Husserl traite ici de musique qu'il n'y en a à considérer que Kant traite vraiment de mathématiques en examinant « $7+5=12$ »... La réalité est que Husserl travaille sur des objets sonores qui n'ont rien de musicaux, et des « objets temporels » qui sont infra-musicaux.

¹³ Pour un musicien l'idée qu'un phénomène est constitué par qui le perçoit tout autant que constituant d'une position de réception est une idée séduisante, un peu trop séduisante puisqu'elle lui fournit à bon compte – trop bon compte... - le sentiment que sa perception est ainsi philosophiquement légitimée.

Cette séduction incite ainsi le musicien à centrer l'intellectualité musicale sur le vis-à-vis des catégories de perception et d'objet : pour un musicien, l'objet musical tend spontanément à être ce qu'une perception musicienne constitue comme tel, à charge alors pour cette perception musicienne d'être elle-même instruite et éduquée par les œuvres musicales que d'autres perceptions musicales inventent et dégagent.

J'entreprends pour ma part depuis longtemps de désengluier la catégorie d'écoute musicale de cette catégorie de perception et de son corrélat naturel que constitue la catégorie d'audition, non bien sûr pour récuser l'importance en musique de la perception et de l'audition mais pour les cantonner à des opérations de base qui ne sont nullement à même d'exhausser le travail singulier de l'écoute musicale (base matérialiste pour discerner l'existence musicale d'une œuvre).

Dit schématiquement, on perçoit un objet musical, on auditionne une pièce ou un morceau de musique mais on écoute une œuvre musicale (car cette œuvre est elle-même toujours déjà dynamisée par sa propre écoute du fil musical qu'elle trace...).

¹⁴ Pour n'en donner qu'un exemple, la revue *Entretemps* dont je me suis occupée dans les années 80 aimait à inscrire ce mot d'herméneutique dans son orientation générale. Méprise sans doute, cette fois sur les notions de « sens » et d'« interprétation », mais cependant méprise motivée.

¹⁵ Le matérialisme démocratique tient qu'un des fondements du matérialisme est de mesurer toute pensée à la matérialité des langages (on pourrait presque soutenir, dans le langage de *Logiques des mondes*, que pour le matérialisme démocratique, le trans-

velle conception matérialiste de la pensée musicale délivrée de tout modèle langagier et émancipée de toute problématique de communication...

Le matérialisme de type nouveau opère ainsi comme contrefort pour une intellectualité musicale soucieuse de distinguer la pensée musicale (à l'œuvre) du langage des musiciens...

I.4. **Remarque : un livre qui parle beaucoup de musique**

Avant d'aborder le feuilletage détaillé de ce matérialisme de type nouveau dans *Logiques des mondes*, remarquons cette concordance frappante : ce livre, particulièrement utile au musicien, parle beaucoup de musique.

C'est d'ailleurs le premier livre philosophique de Badiou à parler réellement de musique. La musique était la grande absente des livres de Badiou, singulièrement de ces deux précédents piliers que sont *Théorie du Sujet* (Seuil, 1982) et *L'être et l'évènement* (Seuil, 1988).

Absence plus notable : elle manquait également à deux « petits » livres où sa présence était plus naturellement attendue : *Petit manuel d'inesthétique* (Seuil, 1998) et *Le Siècle* (Seuil, 2005)¹⁶.

On trouve certes dans ces ouvrages, ça et là, des remarques et incidentes sur la musique mais rien qui dispose pour autant la musique en égale de la poésie ou de la littérature, ou même du cinéma.

S'agirait-il donc de s'intéresser à *Logiques des mondes* aussi parce qu'il parle de musique ? Somme toute cette philosophie serait-elle pour un musicien d'autant plus attrayante qu'elle se met à parler de musique ?

La place de la musique dans Logiques des mondes

Dès son livre I, *Logiques des mondes* accorde une grande importance à la musique au point de lui consacrer toute une scolie intitulée « Une variante musicale de la métaphysique du sujet »^d et consacrée à la musique dodécaphonique et sérielle. La musique du XX^e siècle¹⁷ se trouve ainsi disposée en exemple-type de la nouvelle conceptualisation philosophique du sujet, le pas nouveau de *Logiques des mondes* consistant ici à diversifier les processus-sujets (*fidèle 1, réactif, obscur, fidèle 2*) là où *L'être et l'évènement* ne théorisait qu'un sujet, fidèle au nom de l'évènement¹⁸...

Bref, la musique dans ce livre exemplifie la nouvelle figure philosophique du/des sujet(s) : le contraste, avec son absence dans les ouvrages antérieurs, est d'importance, et ce d'autant plus que la musique continue d'intervenir tout au long des autres pages de *Logiques des mondes*, par exemple sous la forme d'un long développement sur l'opéra *Ariane et Barbe-bleue* de Paul Dukas^e venant exemplifier cette fois le nouveau concept de *transcendantal*.

I.4.b **Ce livre intéresse le musicien bien au-delà de ce qu'il dit de la musique.**

- « En quoi la philosophie peut servir à des mathématiciens ou même des musiciens — même et surtout quand elle ne parle pas de musique ou de mathématiques »¹⁹
- « Personne n'a besoin de philosophie pour réfléchir sur quoi que ce soit : on croit donner beaucoup à la philosophie en en faisant l'art de la réflexion, mais on lui retire tout, car les mathématiciens comme tels n'ont jamais attendu les philosophes pour réfléchir sur les mathématiques, ni les artistes sur la peinture ou la musique ; dire qu'ils deviennent alors philosophes est une mauvaise plaisanterie, tant leur réflexion appartient à leur création respective. »²⁰

Gilles Deleuze

Je soutiendrai cependant la thèse suivante : la philosophie de *Logiques des mondes* servira au musicien non parce qu'elle aborde le rivage de la musique mais essentiellement pour la part qui n'en parle pas !

Ce n'est pas que ce que ce livre dit de la musique soit sans intérêt : tout au contraire ! La sensibilité musicienne d'Alain Badiou est particulièrement vive et rafraîchissante : elle rehausse des œuvres inattendues

pendant de la pensée est le langage...).

¹⁶ Alain Badiou, fidèle ami depuis « les années rouges », m'adressera ironiquement son livre ainsi dédié : « ce Siècle sans musique... »...

¹⁷ « La "musique contemporaine", c'est-à-dire cela seul qui, au xx^e siècle, a mérité le nom de "musique" – si du moins la musique est un art, et non ce qu'un ministre a cru devoir subordonner à une éprouvante fête - » (pp. 91-92)

¹⁸ Badiou insiste sur l'importance de combler la brèche laissée ouverte par cette problématique de la nomination dans *L'être et l'évènement* : le nom, seule trace dans la situation historique (non naturelle) de l'évènement évanoui, y était constituant d'un sujet qui semblait pourtant être le seul apte à constituer cette même nomination (d'où une circularité entre constituant et constitué...).

¹⁹ *Deux régimes de fous* (Minuit ; 2003 ; p. 152). Texte de 1979, défendant le projet universitaire de Vincennes.

²⁰ *Qu'est-ce que la philosophie ?* (p. 11)

(*Ariane et Barbe-Bleue* de Paul Dukas, par exemple), elle offre des rapprochements et des éclairages surprenants, procédant de biais (du biais de la philosophie) plutôt qu'en lumière frontale (comme un musicien se sentirait obligé de le faire).

Mais le musicien s'arrêtant à ce volet du livre se trouverait encombré des jugements musicaux portés par Badiou alors même que ces jugements relèvent moins d'une motivation spécifiquement philosophique que proprement musicale : les choix musicaux de ce livre sont en effet afférents à la sensibilité musicale propre du philosophe Alain Badiou plutôt qu'à des raisons intrinsèques à sa philosophie.

Aussi le musicien se méprendrait à trop nuancer ou discuter tel ou tel de ces jugements musicaux du philosophe, ceci risquant alors de désorienter sa lecture et de le faire passer à côté de la philosophie très singulière ici à l'œuvre.

Quelques remarques musicales, malgré tout...

Indiquons, cependant, quelques-unes de ces interrogations possibles, pour malgré tout ne pas feindre l'indifférence musicienne complète !

La conjonction des œuvres ²¹ de Berlioz, Schoenberg, Berg, Dukas, Webern, Messiaen, Dutilleux, Boulez ²² interroge le musicien :

- Comment par exemple registrer l'opéra de Dukas, longuement détaillé au livre II, à l'une des quatre figures subjectives distinguées dans le livre I ? Quel rôle cet opéra a-t-il ou non joué, selon Badiou, dans l'aventure musicale du xx^e siècle telle qu'elle se trouve conceptualisée dans la scolie du livre I ?
- Comment les places successivement accordées aux œuvres respectives de Messiaen et de Boulez sont-elles globalement compatibles, celle de Boulez occupant le premier plan dans la scolie du livre I, celle de Messiaen étant explicitement mise en avant dans une digression disposée en annexes ^f ?
- Comment, plus globalement, est-il ou non possible d'« envelopper » musicalement toutes les œuvres ainsi philosophiquement rehaussées ? L'enveloppe ²³ philosophique constituée par ce livre ne valant évidemment pas enveloppe proprement musicale, comment résonnent (raisonnent) ici enveloppes *philosophique* et *musicale* ?

D'autres questions spécifiquement musicales s'imposent également au lecteur attentif :

- La relative « promotion » de la musique de Dutilleux, sous le chef somme toute d'un certain néoclassicisme ^g, donc d'une figure subjective entreprenant de ressusciter une vérité saturée et enfouie ²⁴, vaut-elle jugement philosophique plus global sur l'étape en cours de la « musique contemporaine » ?
- Qu'en est-il *musicalemment* de l'œuvre de Berlioz, dans l'intervalle entre Gluck et Wagner ?
- À quel titre exact périodiser d'un seul tenant le dodécaphonisme de Schoenberg et le sérialisme de Boulez ? Badiou pointe lui-même la spécificité de son parti pris mais indique à juste titre que l'examen de ses raisons « nous entraînerait trop loin » ^h.

I.4.c La musique : un exemple, pas une condition

Le point essentiel me semble de comprendre que la musique fonctionne ici comme *exemple* de la démarche philosophique (et qui dit « exemple » dit relatif arbitraire, tenant à la sensibilité propre de l'auteur du livre ²⁵) et nullement comme *condition* ²⁶ pour cette philosophie.

Si la philosophie de Badiou aborde ici le rivage musical, ce n'est donc pas parce que la musique serait (enfin ? ²⁷) devenue condition pour la philosophie mais parce qu'elle est convoquée ici comme exemple de premier ordre ²⁸ des thèmes philosophiques ici abordés.

²¹ sans compter d'autres noms de musiciens, occupant ici une place plus latérale (de Haydn à Stockhausen en passant par Wagner...)

²² sans compter mon œuvre *Duelle* (2001) que Badiou a l'amitié de déclarer « prophétique » (p. 551)

²³ Comme l'on sait, le concept d'*enveloppe* est central dans *Logiques des mondes*...

²⁴ Laquelle, exactement, dans *Métaboles* (p. 97) ? Et à quel titre le « sillage de Berg » relève-t-il d'un sujet « fidèle 2 » (résurrection) plutôt que d'un sujet « fidèle 1 » ?

²⁵ Il me semble clair que très peu des exemples pris dans *Logiques des mondes* ont un statut qu'on pourrait dire « canonique » (si on appelle « canonique » un exemple dont l'exemplarité ne serait pas contingente).

²⁶ au sens précis que Badiou donne à ce terme...

²⁷ Pour un musicien, est-ce vraiment un cadeau que telle ou telle séquence musicale soit prise comme condition par une philosophie donnée ? Il y a toute raison de penser le contraire ! Songeons par exemple à l'atterrement de Schoenberg devant la décision d'Adorno de conditionner sa philosophie par l'événement « École de Vienne » ! Certes, l'embarras était pour Schoenberg redoublé du fait qu'il était le musicien au principe de la musique promue par le philosophe en condition pour la philosophie. Mais enfin, le musicien a-t-il vraiment parti musical à tirer des hiérarchies et conceptions philosophiques des arts ? Rien n'est moins sûr et tout laisse au contraire à penser qu'un tel conditionnement (d'une philosophie par la musique) intensifiera le réflexe anti-philosophique naturel du musicien plutôt que son intérêt spécifique pour cette philosophie (par « nature », le musicien retrouve difficilement « ses » œuvres, « ses » passages préférés, « ses » intuitions dans un discours philosophique...).

²⁸ Plus quantitativement, on peut relever dans *Logiques des mondes* 48 occurrences du mot « musique » contre seulement 10 du mot « architecture », 9 du mot « cinéma » et 5 du mot « peinture »...

Deux précisions

- 1) Il est vrai que Badiou, depuis, a commencé d'intervenir oralement sur la musique : via d'abord l'examen de la philosophie d'Adorno²⁹, puis, plus à bras-le-corps, à propos de Wagner³⁰ et, singulièrement, de *Parsifal*³¹. Ceci, cependant, ne suffit pas à infirmer le diagnostic d'une philosophie qui n'est pas véritablement conditionnée par la musique.
- 2) Il faut incidemment rappeler que tout évènement de toute procédure générique n'est pas ipso facto de nature à conditionner n'importe quelle philosophie ! Une condition véritable est toujours philosophiquement décidée plutôt qu'elle ne s'impose « objectivement ». Une philosophie se constitue comme « une » philosophie singulière à mesure précisément du réseau des événements et procédures de vérité qu'elle décide comme siens.

Ainsi la philosophie de Badiou est-elle plus conditionnée par la mathématique que par la physique, par la poésie que par la peinture (ce qui n'est pas le cas de celle de Deleuze) ou que par la musique (à la différence de celle d'Adorno). Badiou déclare ainsi très explicitement où sont ses quatre sources vives : la mathématique depuis Cantor, la poésie depuis Mallarmé, la politique émancipatrice depuis Marx, l'amour rééclairé par Lacan.

I.4.d L'intérêt essentiel : une phénoméno-logique

Au total, les mêmes raisons qui ont fait que le philosophe a été amené à privilégier dans ce livre l'exemple de la musique vont faire que le musicien va privilégier la lecture de ce livre parmi les nombreux autres ouvrages de Badiou.

Quelles sont ces raisons ?

Ces raisons, d'ordre philosophique, sont que *Logiques des mondes* aborde le rivage des phénomènes. *Logiques des mondes* déploie en effet une logique des phénomènes, proprement ce que je proposerai d'appeler une *phénoméno-logique* qui, comme on va le voir, s'avère être à la fois une logique des phénomènes et une phénoménologisation de la logique (c'est-à-dire une explicitation phénoménale de ce qu'est cette même logique)³².

Cette attention à la dimension phénoménologique de l'être est nouvelle par rapport à *L'être et l'évènement* lequel se concentrait sur l'être multiple de toute chose, sur ce qu'il était possible d'en dire³³ et sur la manière dont *vérité* et *sujet* procédaient d'un évènement surgissant sur un tel fond d'être.

Rien à l'époque sur l'être en situation (les situations étaient certes différenciées – situations *historique* ou *naturelle*, etc. – mais elles l'étaient essentiellement du point de l'évènement qui pouvait y advenir selon des principes ontologiques ignorant toute figure d'être-là), rien sur l'apparaître proprement dit, rien donc sur la dimension phénoménale des étants, des choses.

Il est clair que le déploiement d'une logique des phénomènes est susceptible d'intéresser le musicien au premier chef, lui qui entreprend de verbaliser d'une part ce qu'est la *logique* musicale, d'autre part en quoi un *phénomène* est spécifiquement musical et pas seulement sonore³⁴.

C'est à ce titre, proprement philosophique, que *Logiques des mondes* me semble solliciter la lecture du musicien en sorte que le matérialisme de type nouveau puisse être pour le musicien un matérialisme des phénomènes musicaux s'écartant de cette phénoménologie husserlienne qui a enveloppé une bonne part de l'intellectualité musicale depuis l'après-guerre.

II. LE MATÉRIALISME DANS *LOGIQUES DES MONDES*

Pour explorer le nouveau matérialisme de *Logiques des mondes*, celui de la dialectique matérialiste, je propose de le thématiser selon sept dimensions :

- 1) un matérialisme du *transcendantal* ;
- 2) un matérialisme de l'*objet* (et de l'*atome*) ;
- 3) un matérialisme de l'*infini* ;
- 4) un matérialisme de la *relation* (et de la *clôture* des mondes) ;

²⁹ Voir www.entretemps.asso.fr/Adorno/Badiou

³⁰ Voir www.entretemps.asso.fr/philo/Wagner.htm

³¹ Voir www.entretemps.asso.fr/Wagner/Parsifal/Badiou.htm

³² Comme on va y revenir, la logique des phénomènes y prend la forme d'un phénomène singulier, d'une apparition spécifique en sorte que cette logique réglemant l'apparaître va elle-même apparaître dans les mêmes conditions générales qu'elle prescrit (ce sera le propre de ce que Badiou appellera le transcendantal d'un monde qui est à la fois ce qui réglemente l'intensité des différences et identités dans un monde et ce qui y apparaît en tant qu'objet comme les autres).

³³ soit l'ontologie, donc les mathématiques – voir sa thèse fameuse : « l'ontologie, c'est la mathématique »

³⁴ Précisément, le prestige de la phénoménologie husserlienne pour le musicien tenait au fait d'avoir abordé ces questions.

- 5) un matérialisme de l'événement ;
- 6) un matérialisme du monde (et de ses points) tel que radiographié par l'événement ;
- 7) un matérialisme du sujet (et de son corps de type nouveau).

Je vais examiner ces dimensions une à une en dégagant pour chacune d'entre elles sa constitution dialectique (l'unité contradictoire dont elle relève, le point de scission dont elle procède), son substrat mathématique, et sa projection possible pour l'intellectualité musicale.

Pour chacune ces dimensions, je rappellerai :

- l'articulation constituée par Badiou entre *concept* philosophique (ici celui de *transcendantal*) et *notion* mathématique³⁵,
- les enjeux dialectiques du nouveau *concept* philosophique ainsi dégagé,
- ses possibles projections en termes de *catégorie* musicale.

Je proposerai ainsi au total une lecture diagonale de ce livre, orientée par la question d'un matérialisme de type nouveau et visant à montrer que la question du matérialisme ne saurait dans ce livre se limiter à quelque disposition locale (singulièrement à ce qui s'y appelle « le postulat du matérialisme » et qui s'énonce « tout atome est réel »).

Des premières lectures disponibles de *Logiques des mondes*³⁶ suggèrent en effet que sa problématique du matérialisme peut être sous-estimée et cantonnée à une simple détermination locale qu'on pourrait alors contourner et économiser, sans véritables dommages d'ensemble.

Un des enjeux (cette fois philosophiques) de cette lecture sera de rehausser *a contrario* comment cette question du matérialisme se monnaie tout au long du livre, en particulier comment le postulat « tout atome est réel », articulé à la « deuxième thèse fondamentale du matérialisme » (« toute relation est universellement exposée ») occupe dans ce dispositif une fonction stratégique plutôt que simplement tactique.

II.1. Un matérialisme du transcendantal

La première dimension de ce que j'appelle ici « matérialisme de type nouveau » concerne la question suivante : s'il est vrai qu'il y a des phénomènes, donc des étants (entendus comme découpages dans l'être multiple) qui « apparaissent » ici ou là en y prenant donc l'apparence de « choses » — ceci constitue bien sûr un pur et simple « il y a » -, alors comment cet « il y a » singulier (très différent en particulier du « il y a l'être et les étants ») est-il ou non réglé ?, comment le monde des choses (et non plus le chaos des étants) est-il « visiblement », « apparemment » stable et, si ce n'est cohérent, du moins doté d'une cohésion phénoménale ?

La réponse classique à cette question, à laquelle Badiou va s'opposer, est celle du sujet transcendantal kantien, considéré comme constitutif de cette stabilité phénoménale, soit une conception idéaliste du sujet si « depuis Descartes, la marque essentielle d'une philosophie *idéaliste* est que le sujet y soit requis, non comme problème, mais comme solution de l'aporie de l'Un (le monde n'est que multiplicité informe, or il en existe un *Dasein* unifié) »ⁱ.

Logiques des mondes va y opposer le matérialisme d'une « constitution transcendantale sans sujet »^j. Voyons comment.

II.1.a Substrat mathématique : algèbre de Heyting et classifieur de sous-objets Ω

Logiques des mondes propose un nouveau concept du transcendantal qui se trouve mathématiquement adossé à la notion de classifieur de sous-objets Ω (de la théorie des topos) et à la structure d'algèbre de Heyting.

En gros, une algèbre de Heyting³⁷ formalise la combinatoire entre ouverts d'une topologie (de la même manière qu'une algèbre de Boole formalise la combinatoire entre parties d'un ensemble). Cette algèbre a une propriété déterminante : la double négation, en général, n'y sera pas assurée (comme elle l'est, par contre dans une algèbre de Boole : le complémentaire du complémentaire d'une partie est égal à cette partie) puisque l'intérieur de l'adhérence d'un ouvert, en général, n'est pas égal à cet ouvert.

Cet aspect est très important car une algèbre de Heyting ouvre à une logique (intuitionniste) des intensités quand une algèbre de Boole se restreint à une logique (classique, binaire) des appartenances.

³⁵ Ma référence sera ici constituée par le livre de R. Goldblatt : *Topoi. The Categorical Analysis of Logic* (North-Holland, 1984)

³⁶ Celle, par exemple, de Quentin Meillassoux lors de la journée consacrée en novembre 2006 à *Logiques des mondes (La décision et l'indécidable dans l'Être et l'événement I et II)* : www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=1566 ou celle présentée par Patrice Maniglier et David Rabouin dans le récent numéro de *Critique* (avril 2007) : *À quoi bon l'ontologie ? Les mondes selon Badiou*

³⁷ La notion date des années 1930.

Mathématiquement, il faut compléter le dispositif avec la notion d'algèbre de Heyting complète³⁸ puis d'ensemble Ω -évalué (ou Ω -ensemble)³⁹.

Le point qui pour nous va être essentiel est que ce classifieur de sous-objets Ω , relié à tous les « objets » du topos selon un principe singulier, est lui-même un objet de ce topos, qui, comme tout objet du topos, se trouve relié à lui-même par une flèche particulière. Ainsi le classifieur prend la forme endogène d'un objet spécifique (fonction classifiante), unique, et de même « nature » que les autres objets du topos.

II.1.b Concept philosophique, dialectiquement dégagé

Philosophiquement, le point important est qu'une logique des phénomènes ne saurait être une logique classique comme celle de l'être (celle que Parménide a inscrite au fronton de la philosophie et qu'Hamlet a ensuite dramatisée : « être ou ne pas être ») mais une logique des intensités, des apparitions plus ou moins fortes, et c'est à cela que sert l'algèbre de Heyting.

Il faut ensuite que si logique (intuitionniste) il y a, cette logique assure une consistance phénoménale : que deux phénomènes puissent apparaître ou non ensemble, et selon un « ensemble » lui-même plus ou moins intensifié (plus ou moins fort) et non pas binairement constitué...

C'est à cette cause philosophique que vont servir les notions mathématiques précédentes en sorte qu'un monde, tel que philosophiquement conçu dans ce livre, va voir sa logique phénoménale gagée par l'existence, à l'intérieur même de ce monde, et nullement en dehors, d'une « chose »⁴⁰ spécifique que Badiou appelle le *transcendental* du monde en question.

- Deux caractéristiques

Le matérialisme de ce transcendental peut être alors attaché à une double caractéristique :

- 1) il ne relève pas d'un sujet (préexistant et exogène) ; il ne dispose donc nullement l'existence phénoménale à l'ombre d'un « 2 » premier du type esprit/matière mais au contraire en homogénéité de plan ;
- 2) il est immanent au monde (ou à la situation) considéré : le « il y a des phénomènes stables et compatibles entre eux » inclut un « il y a parmi ces phénomènes, et au même titre qu'eux, un phénomène singulier qui précisément ordonne leur ensemble ».

Ainsi qu'il y a des phénomènes, et logique spécifique de ces phénomènes, ne présuppose nulle pensée, nul sujet constituant, nulle position d'exception et d'extériorité ; tout au contraire cette phénoméno-logique, si différente de l'onto-logique, prend elle-même une forme phénoménale ordinaire, celle d'un phénomène particulier (d'une « chose » répondant aux mêmes caractéristiques immanentes de « chose » que les autres).

Soit deux traits de ce matérialisme de type nouveau :

- 1) l'existence et la logique des phénomènes, pas plus que celles des étants, ne requièrent l'existence d'un sujet, d'une position subjective ;
- 2) l'existence et la logique des phénomènes relèvent d'une objectivité matérialiste, aussi ferme et précise (quoique de « nature » différente) que celle de l'être et des étants.

- Un matérialisme... des goûts et des couleurs !

Ceci nous met sur la piste du matérialisme scientiste auquel l'intellectualité musicale s'affronte : un matérialisme positiviste des goûts et des couleurs (emblématiquement celui de Bourdieu et de sa *distinction*) qui corréle l'intensité des phénomènes culturels à l'intensité des dispositions sociales.

Soyons clair : il va de soi qu'il y a différentes classes sociales ; il va de soi qu'il y a différentes cultures (nourries d'images, de musiques, de lectures, de pratiques des corps, etc.) ; il va aussi de soi qu'il y a rapport (logique) entre ces classes et ces cultures, de même qu'il y a rapport (logique) entre telle ou telle espèce animale et tel ou tel type de parade amoureuse. Il va aussi de soi que connaître et comprendre ces rapports est un travail qui a en soi sa légitimité et qui participe de l'accumulation (à dire vrai le plus souvent désordonnée) des savoirs. Le problème n'est donc pas de dénigrer ces travaux, d'en raturer la pertinence.

Mon point – qui me semble précisément être celui d'un matérialisme de type nouveau – est simplement de poser que ce n'est pas de cela que pourra procéder quelque disposition subjective que ce soit, laquelle

³⁸ grâce aux notions de p.g.i. (plus grand inférieur) ou de g.l.b. (greatest lower bound) et de p.p.s. (plus petit supérieur) ou de l.u.b. (least upper bound)

³⁹ c'est-à-dire un ensemble A doté d'une fonction $A \times A \rightarrow \Omega$ telle qu'elle constitue une relation d'équivalence (symétrique et transitive) entre éléments de A . Voir Goldblatt ch. 11, § 11.9 (p. 274...)

⁴⁰ Je préfère parler ici de chose pour ne pas compromettre en ce point le mot d'objet qui, dans Logiques des mondes, va être conceptualisé de manière très précise.

ne pourra advenir que d'un pas de côté, relevant pour le coup d'une tout autre logique que cette phéno-méno-logique, non pas d'ailleurs que cette autre logique du sujet ouvre du fait même à un autre monde (à un monde idéaliste des idées ou des sujets) mais qu'elle inscrive plutôt, au cœur du même monde, des trajets, des parcours, des séries de marques (phénoménologiquement attestables selon la loi générale des phénomènes) dont le tracé relève, lui, d'une logique d'un type singulier : une logique subjective.

Soit, dans les termes de *Logiques des mondes* : « il n'y a bien que la phéno-méno-logique des corps et des langages, si ce n'est qu'il y a la problématique des vérités ».

II.1.c Projection musicale : un monde-*Musique*

Je propose l'espace de projection suivant vers la musique – on verra ses limites, et ses dangers, mais lequel n'en aurait pas ? - : il s'agit de concevoir la musique comme formant un monde, le monde de la musique, mieux le monde-*Musique*.

On dira alors qu'une chose est musicale si elle apparaît dans ce monde-*Musique*. On y discernera en particulier des choses singulières qu'on appellera « pièces » ou « morceaux » de musique (des airs par exemple), mais aussi des « objets musicaux » (au sens ici banal du mot *objet*)... Empiriquement, le monde-*Musique* inclut tout ce qu'on appelle usuellement musiques, aussi bien Aznavour que Schoenberg, la musique des Pygmées que celle de la jeunesse occidentale, les essais d'un enfant sifflant que les résultats d'un virtuose indien...

On dira alors que le sonore constitue l'étant susceptible d'apparaître en musique, c'est-à-dire d'apparaître comme phénomène spécifiquement musical. Posons, pour simplifier à outrance notre dispositif de projection musicale, que l'étant est *sonore* et l'étant-là (ou l'apparaissant) *musical*.

- Première démarcation matérialiste : la constitution du musical ainsi conçue ne relève pas d'une détermination subjective : l'émergence du musical comme tel est ici un phénomène qui relève de l'animal humain, tant individuellement que socialement constitué. Il convient alors de réserver la figure du sujet en musique à un type d'existence tout à fait spécifique qui sera celui de l'œuvre musicale (ce qui impliquera, bien sûr, de la distinguer soigneusement de la simple pièce de musique, de la *Musikstück*).
- Deuxième démarcation matérialiste : la constitution du sonore en phénomène musical est objective, matériellement inscrite comme apparition dans le monde-*Musique*, ce qui nous impose alors de caractériser ce qui donne consistance phéno-méno-logique à ce monde-*Musique* (ce monde où apparaissent les phénomènes spécifiquement musicaux).

Le solfège comme transcendantal...

À cette fin, je poserai que la musique forme un monde à mesure du fait qu'elle s'est dotée d'un transcendantal propre, qui s'appelle le solfège.

Remarquons plusieurs choses :

- Le solfège est le transcendantal du monde-*Musique* car il est son opérateur propre pour mesurer les intensités proprement musicales : ceci ne veut pas dire que tout phénomène pour être musical devrait être écrit, mais simplement que tout phénomène n'est musical que pour autant qu'il *peut* musicalement s'écrire. Ceci implique une conception dynamique du solfège, donc du transcendantal du monde-*Musique*, c'est-à-dire une évolution constante de ce qu'écrire veut musicalement dire – voir la grande question de l'écriture musicale, que nous aborderons ici même l'année prochaine (octobre 2007) lors d'un colloque transdisciplinaire (*Mutations de l'écriture*) -. En deux mots, le solfège se compose d'une écriture proprement dite (centrée sur la note, qui est la lettre spécifique de musique) et de notations plus disparates. Ce dispositif est en constante évolution depuis qu'il est apparu (au début du second millénaire).
- Le solfège est en effet apparu à un moment très précis de l'histoire humaine : au début du second millénaire. S'il est un constituant essentiel pour que la musique prenne forme d'un monde, il faut alors soutenir que la musique grecque, qui ne connaissait pas de véritable solfège (de lettre de musique proprement dite) ne constituait pas un monde – cette remarque nous incite alors à considérer que le mot « musique » n'avait pas pour les Grecs le sens qu'il a depuis qu'un monde-*Musique* s'est constitué -.
- Je laisse ici ouverte la difficile question de savoir si la naissance du solfège a constitué un évènement proprement dit (au sens précis du concept philosophique chez Badiou) ou s'il s'agit plutôt de « singularité faible », de « fait » ou même d'une simple « modification ».

Projection musicale des trois opérations du transcendantal

Pour donner une idée de ce que musicaliser le sonore peut vouloir dire, et de la place que joue le solfège

en cette affaire, évoquons trois manières musicales de procéder qui renvoient très directement aux types d'opérations philosophiques que Badiou met au cœur de la logique transcendantale : celle de *conjonction*, celle d'*enveloppe* (renvoyant respectivement, du point de vue du substrat mathématique, aux notions rappelées en note précédente de p.g.i. et de p.p.s.), et celle de minimalisation de l'apparaissant. Pour musicaliser des objets sonores trouvés, c'est-à-dire des choses sonores fournies au musicien par son époque, il lui suffira soit de les rythmer (conjonction finie), soit de les timbrer (enveloppe infinie), soit de les neutraliser (minimalité).

Rythme (conjonction)

Les rythmer voudra dire organiser séquentiellement leurs durées (selon le principe musical d'écriture en croches, noires et blanches), sans se soucier alors de la composition sonore interne de ces durées : on peut faire de la musique en instanciant le motif rythmique au principe de la V° de Beethoven selon n'importe quelles sonorités (voir Pierre Henry...). On travaille ici dans la discrétisation (finie) qui retient d'un phénomène sonore sa seule dimension temporelle ; on mesure ainsi avec les durées ce qu'il y a de commun (de co-apparaissant) entre deux étants musicaux.

Timbre (enveloppe)

Timbrer ces objets sonores trouvés voudra dire non plus algébriser extérieurement leurs durées (en sorte de les combiner rythmiquement, selon les principes propres à l'écriture musicale, en particulier en matière de dialectique durées-tempo) mais topologiser intérieurement leur profil (en sorte de rendre malléable leur profil tant horizontal – le cortège des transitoires – que vertical – le spectre des harmoniques – pour mieux l'incorporer aux objets musicaux traditionnels). Plus généralement englober différents étants musicaux en un vaste Timbre, c'est les « coordonner » (au sens où Boulez, dans *Penser la musique aujourd'hui*, parlait du timbre d'un instrument comme opérateur de coordination).

Silence (minimum)

On peut enfin « musicaliser » telle ou telle réalité sonore en la traitant comme un silence musical. Pour ce faire, il convient d'être attentif à deux choses :

- d'abord au fait que le silence musical n'est nullement le silence sonore (un instrument de musique, par exemple, fait silence musical, même si tel ou tel grincement, telle ou telle respiration continuent cependant de se faire entendre...) ; le silence musical est une manière de compter musicalement pour rien tel ou tel bruit, le point important étant alors que compter pour rien n'est pas rien compter ;
- ensuite au fait que ce minimum d'apparition musicale n'est pas pour autant une apparition musicale : il ne s'agit pas à proprement parler en musique de faire écouter le silence, en une orientation qu'on dirait alors *mystique* (si l'on entend par *mystique* la volonté de faire apparaître l'action d'une absence sous forme d'une présence sensible) ; ici ne-pas-rien-compter-mais-compter-pour-rien n'implique nullement de faire apparaître ce compte-pour-rien comme tel (comme l'écrit Badiou, « le non-apparaissant n'est pas négation apparaissante de l'apparaissant »^k).

De même que l'apparition d'un envers n'est pas l'apparition de la négation comme telle, de même l'apparition du silence musical n'est pas l'apparition de la minimalisation, n'est pas un faire apparaître (un rendre-sensible) cette minimalisation.

Je ne m'étends pas plus sur tous ces points⁴¹, pourtant d'un intérêt musical considérable.

Remarque : dépendance et envers

On pourrait également projeter en musique

- le concept de *dépendance* (ou mesure de l'intensité du « être avec ») : ceci aurait pour vertu de mettre au jour d'autres figures de *développement* musical que celle, algébrique, de *déduction* (beethoveno-boulézienne) ou que celle, topologique, d'*étalement/contraction* (debussyste) ;
- mais aussi celui d'*envers* (ou ce qui n'apparaît pas avec) : ceci aurait pour vertu de clarifier la notion, centrale en musique, d'*altération* (*Veränderung*, dénomination allemande pour la *variation*).

Je m'en tiendrai, pour le moment, aux deux énoncés suivants :

- 1) une détermination matérialiste du musical tient à sa nature solfégisable (selon un solfège entendu comme mode spécifiquement musical d'écriture, non figé dans le marbre) ;
- 2) cette logique, objectivée en un solfège musical, pièce constitutive *immanente* au monde-*Musique*, est indifférente à la polarité pièces ou œuvres de musique : elle se situe en deçà de cette polarité, non en son cœur.

Soit : l'art musical, affaire singulière d'êtres musicaux singuliers (les œuvres), suppose bien l'existence

⁴¹ Voir, sur *Rythme* et *Timbre* entendus comme « synthèses » mon ancien article dans *Entretiens*. Sur le silence, voir mon étude récente disponible sur le web.

d'un monde-*Musique* et d'une écriture musicale spécifique mais il n'est pas ce qui aurait en propre un rapport au solfège. Le propre de l'œuvre devra donc tenir à autre « chose » — je proposerai de le caractériser comme tenant à l'écoute, à ce qu'en musique *écouter* veut spécifiquement dire... -. Ainsi l'œuvre musicale n'est pas ce qui a en propre d'être écrite (on écrit bien les chansons de Johnny, et on transcrit bien les solos de Coltrane) mais d'être écoutable car (et seulement car) elle-même écoute toujours déjà la musique qu'elle porte au jour.

II.2. Un matérialisme de l'objet

Deuxième dimension du matérialisme de type nouveau de *Logiques des mondes* : un matérialisme de l'objet.

Cette fois l'adversaire dialectique de Badiou est plus complexe.

II.2.a Adversaire idéaliste

En première instance, il est toujours constitué par l'idéalisme : cette fois l'idéalisme kantien du couple objet/sujet. Je cite *Logiques des mondes* :

« En gros Kant appelle « objet » ce qui représente, dans l'expérience, une unité de la représentation. [...] Pour Kant, l'objet est le résultat de l'opération synthétique de la conscience. [...] Dans ma propre conception, il n'y a ni réception, ni constitution, puisque le transcendantal est une détermination intrinsèque de l'être. [...] Le concept d'objet n'implique aucun sujet. »¹

Badiou accorde à Kant de définir l'objet comme « ce qui est compté pour un dans l'apparaître »^m mais s'en écarte en ce que l'opérateur de compte-pour-un dans l'apparaître sera pour Badiou le transcendantal quand il est pour Kant le sujet.

- Substrat mathématique ?

La mathématique n'intervient guère dans cette démarcation sujet/objet puisque, pour Badiou, la mathématique ne saurait traiter du sujet comme tel, écartant l'évènement de son espace propre de pensée.

Comme l'on sait, ceci ne veut nullement dire pour Badiou qu'il n'y aurait pas d'évènement mathématique, ni non plus de sujets mathématiques (ce sont, pour lui, les théories mathématiques qui en tiennent lieu). Ceci veut seulement dire que la mathématique pense l'être (comme la logique pense l'apparaître) mais qu'elle ne pense pas pour autant l'évènement et le sujet. Qu'une pensée de l'être, refusant de thématiquer l'évènement et donc le sujet, puisse être elle-même affaire d'évènements spécifiques et de sujets particuliers ne doit pas plus surprendre que de tenir que l'art musical, pensée sensible de l'écoute (et non de l'évènement musical), est elle-même affaire d'évènements spécifiques...

- Projection musicale

La projection musicale de la scission philosophique objet/sujet est immédiate, facilitée qu'elle est par l'habitude des musiciens de précisément nommer *objet* (sonore, ou musical) ce qui compte-pour-un dans l'apparaître c'est-à-dire pour eux dans la perception : un objet musical est ce qu'une perception compte pour un motif, pour un rythme, pour un timbre, pour un geste, pour une chose délimitable, fut-ce une figure sur un fond.

La conséquence matérialiste est de considérer qu'il n'y a donc nul besoin d'un quelconque sujet musical pour identifier un objet musical mais qu'il y suffit d'un monde-*Musique* constitué autour de son solfège : une telle constitution d'un objet musical relève en effet des déterminations musicales ordinaires (dans lesquelles sont naturellement incluses les caractéristiques physiologiques des corps musiciens, avec leurs perceptions et cognitions respectives).

Il n'y a donc pas besoin d'œuvres musicales pour caractériser ce qu'est un rythme, une mélodie, un geste car cette formation relève du travail musical ordinaire (comme on le sait, on trouve tout autant de rythmes, d'harmonies et de motifs dans la musique d'un Michel Sardou que dans celle d'un Boulez...).

Réciproquement, la constitution spécifique d'une œuvre ne procédera pas d'un rapport spécifique aux objets musicaux (même si la nouveauté de l'œuvre peut avoir pour effet un nouveau rapport à ces objets). Comme l'écrit Badiou, il y a bien « une objectivité du sujet »ⁿ (via son corps) qu'il ne faut bien sûr pas confondre avec l'idée d'un objet « pour le sujet », ou d'un sujet se constituant par un rapport à un objet propre...

Remarque sur le thématisme

J'ai tenté d'inscrire la musique thématique comme une manière musicale d'inscrire le travail d'une conscience. Cela passait par la distinction entre un pur objet thème (égal à ce titre à un simple motif) et des opérations réflexives (portant sur le développement de ces motifs) inscrivant alors, au cœur du développement mu-

sical d'une œuvre, une nouvelle capacité, plus subjectivement thématique (celle d'autodiriger son parcours). En retour cette capacité de certains objets-thèmes d'infléchir (localement) leur propre développement (structuralement réglé par la tonalité) s'inscrivait « objectivement » en des propriétés spécifiques de ces objets-thèmes.

Le principe de cette étude était cependant de dégager de quelle manière telle ou telle œuvre thématique pouvait « représenter », « figurer » une conscience musicale à l'œuvre au moyen d'un objet-thème : il ne s'agissait donc pas de soutenir que l'œuvre musicale se constituait en sujet grâce à un rapport singulier à l'objet motivique.

II.2.b Autre adversaire

L'autre adversaire de Badiou, en ce matérialisme de l'objet, va être plus intéressant : scinder le vieux couple idéaliste de l'objet et du sujet implique en effet de dégager « une nouvelle pensée de l'objet » et pas seulement du sujet.

Ceci va conduire Badiou à un nouvel approfondissement de ce que matérialisme veut dire : certes, dans un premier temps, cela veut dire que l'apparaître est ancré dans l'être (il n'y a d'être-là que d'être) mais ensuite cela veut surtout dire qu'il y a un effet en retour de l'être là sur l'être.

- Substrat mathématique : les Ω -ensembles...

Le substrat mathématique de tout ceci mobilise les *Ω -ensembles complets*⁴² (ou *ensembles Heyting-évalués*⁴³), puis les *Ω -sous-ensembles* (que Badiou renomme « composante phénoménale » ou « composante d'objet ») et enfin les *singletons* (que Badiou renomme « composante atomique » ou « atome »). La décision « matérialiste » prise par Badiou revient alors à réduire les Ω -ensembles aux Ω -ensembles complets (ou $C\Omega$ -ensembles).

Quels sont les enjeux de ces considérations ?

- L'objet comme site...

Il est d'abord, sous le nom d'objet, de découper des sites dans le monde considéré.

Méprise à éviter !

Attention en ce point à une méprise sur le nouveau concept d'*objet* dans *Logiques des mondes* : si l'objet est ici repensé, c'est bien parce que le nouveau concept va désigner moins une chose appréhendable de l'extérieur comme une, qu'un site comptable pour un par le fait d'être intérieurement caractérisé par des opérations particulières. Ou encore : un objet est ici moins la silhouette d'une boîte noire (une forme attachée à une fonction exogène, à une fonctionnalité d'outil) que la délimitation d'un champ intérieurement structuré de manière singulière. Ou encore : un objet n'est pas tant dans *Logiques des mondes* une chose délimitée et manipulable (un « objet d'expérience » avec lequel on entrerait en relation exogène) qu'une figure régionale (plutôt que locale) de stabilité pour l'expérience du monde, qu'un site pour une expérience stable du monde.

Projection musicale : qu'est-ce qu'un « objet » dans le monde-Musique ?

La projection musicale de ce point me semble la suivante : il faut concevoir l'objet dans *Logiques des mondes* non comme un objet sonore ou musical au sens habituel du terme mais plutôt comme un site musical, c'est-à-dire comme un morceau particulier du monde-*Musique*, soit par exemple comme peut l'être un instrument de musique qu'on explorera en son riche détail, soit – autre exemple – comme peut l'être une pièce de musique articulant une variété de constituants (mélodiques, harmoniques, rythmiques, timbraux, etc.).

- ... pour des atomes

Philosophiquement, l'objet (entendu ainsi comme site interne plutôt que comme outil manipulable de l'extérieur) va offrir le cadre adéquat à l'apparition (en lui) de composantes d'objet puis d'atomes, c'est-à-dire d'une instance de l'un atomique (non sécable) dans l'apparaître.

Il y a donc là le jeu emboîté de deux uns :

- l'un de l'objet, qui est l'un d'un compte-pour-un, *un* multiple, différencié, fragmentable ;
- et l'un de l'atome qui est lui *un* insécable.

Bien sûr, ces deux uns relèvent de l'apparaître, ce sont des figures d'*un* pour les phénomènes, non pour l'être multiple. Il n'y a pas en effet d'atome d'être, d'atome ontologique (pas plus, on le verra, qu'il n'y a

⁴² Voir note 39...

⁴³ *Heyting-valued sets* (cf. Goldblatt, p. 274...)

d'être de la relation) et atome reste donc une catégorie de l'apparaître.

L'idée est alors la suivante : dans tout phénomène structuré en objet (en *un* objet intérieurement diversifié), un atome peut apparaître comme tel, c'est-à-dire comme une entité phénoménalement insécable. Ce n'est pas dire que, pour autant, l'être de cet atome n'est pas multiple : « *un atome d'apparaître peut être une composante phénoménale ontologiquement multiple* »^o. C'est seulement dire que cet atome inscrit « *un seuil minimal d'apparaître* », « *une atomicité perceptive* »^p.

L'enjeu matérialiste de ce point va alors se donner dans ce que Badiou appelle « *le postulat du matérialisme* » est qu'il inscrit ainsi : « *tout atome d'apparaître est réel.* »^q.

L'idée est que le capitonnage de l'être-là sur l'être, marquant ce dernier de nouveaux points de suture, s'opère selon la logique propre des phénomènes, selon un principe de découpage (une fibration) qui n'appartient qu'à l'apparaître, principe qui se condense en un atome lequel vient marquer l'être de manière inattendue.

- Une décision stratégique, et non pas locale

En ce postulat du matérialisme se joue, non pas une simple assurance locale du développement philosophique mais bien une décision stratégique, donc globale, portant sur la nature matérialiste tout entière de la dialectique philosophique ici déployée.

C'est en cela que « *la logique atomique est le cœur de la Grande Logique* »^r

- Dialectique

Ce postulat a désormais pour adversaire explicite non plus l'idéalisme (kantien) mais la philosophie empirique⁴⁴ de Deleuze en sa conception spécifique du virtuel.

Badiou thématise en effet sa décision matérialiste comme une manière d'exclure « *que l'apparaître puisse s'enraciner dans du virtuel* » : « *là où l'un apparaît, l'Un est.* »^s Il s'agit, écrit-il encore, de s'opposer « *directement au présupposé bergsonien, ou deleuzien, d'un primat du virtuel* » en stipulant « *que c'est toujours dans la composition ontologique actuelle d'un apparaissant que s'enracine la virtualité de son apparaître dans tel ou tel monde.* »^t

Je dirai que l'enjeu matérialiste de ce geste de pensée est de capitonner l'apparaître et l'être-là sur l'être : non seulement il n'y a d'être-là que d'être, mais plus encore il n'y a d'un de l'être-là que d'un de l'être (« *de l'Un-dans-le-monde croise toujours de l'Un-dans-l'être.* »^u). Il n'y a donc pas ici d'espace pour une virtualité appelée à éventuellement s'actualiser, pour un jeu entre l'un du virtuel et l'un de l'actuel. Il y a maintien d'une législation ontologique sur tout atome phénoménologique.

Le contenu même de ce postulat indique ainsi non seulement que l'apparaître est ancré dans l'être mais qu'il y a un effet en retour sur l'être du fait d'être-là, que l'être se trouve donc affecté par la structure de l'être-là : « *d'avoir à exister (ou à apparaître) affecte rétroactivement l'être d'une consistance nouvelle distincte de sa propre dissémination multiple* »^v.

Ou encore : le monde des phénomènes n'est pas seulement bâti sur un socle d'être en sorte de pouvoir profiler, au-dessus de cette terre ferme, des nuages évanescents et mobiles — il n'y a pas la terre ferme de l'être actuel et le ciel enchanteur des phénomènes virtuels — mais le monde des phénomènes reste atomiquement greffé sur le *chaosmos* de l'être, lequel ainsi le fibre ou l'ossature en tout point.

Dit autrement : ce n'est pas parce qu'il y a des phénomènes qu'il y a pour autant des fantômes ; et si l'on croit un moment pouvoir discerner des fantômes parmi les phénomènes, c'est simplement qu'on a mal regardé et qu'on n'a pas discerné les innombrables attaches ponctuelles de ces phénomènes dans l'être.

- Enjeu global du postulat du matérialisme

Cet aspect des choses est d'une grande importance : il permet de comprendre comment ce postulat du matérialisme constitue non pas une simple assurance locale prise dans un développement un peu technique ou une scansion momentanée mais bien une décision philosophique d'ampleur globale, dont la portée enveloppe tout le livre.

Il m'avait semblé déceler une mécompréhension sur ce point dans l'exposé — par ailleurs fort intéressant — de Quentin Meillassoux lors de la journée consacrée à l'Ens en novembre dernier à *Logiques des mondes*.

Ce point est par contre explicitement discuté dans l'article de Patrice Maniglier et David Rabouin dans le numéro d'avril 2007 de *Critique*...⁴⁵

⁴⁴ « Deleuze est empiriste (ce qu'il a toujours revendiqué). » (410)

⁴⁵ Sur ces deux lectures de *Logiques des mondes*, voir les références en note 36.

- Substrat mathématique : le faisceau

Ceci mobilise la notion mathématique de faisceau⁴⁶ sur les Ω -ensembles, que Badiou renomme « foncteur transcendantal ». La manière dont « l'Un-dans-le-monde » va croiser « l'Un-dans-l'être » passera en particulier par un découpage de l'objet en strates phénoménalement homogènes (de même intensité), chacune de ces strates étant alors synthétisable par un élément représentatif.

- Projection musicale : l'ancrage du musical dans le sonore

La projection musicale d'un tel développement philosophique, à la fois précis et tendu, ne va guère de soi. S'il me fallait assumer au plus loin mon parti pris de *projection* (quitte, ce faisant, à tordre sans doute trop avant ma logique exemplifiante), je proposerai ceci : tout phénomène proprement musical insécable a un ancrage dans le sonore. Disons toute nuance musicale, toute subtilité si fine qu'on ne saurait musicalement la décomposer, soutient une inscription sonore, qui gage sa matérialité.

D'un côté, en effet, la musique doit être tenue comme un lieu pour d'innombrables nuances (l'interprétation en est tressée), pour tout ce qui fait le charme de ce qu'on appelle l'expression musicale (et le discernement de ce qui compose une telle expressivité musicale est souvent très laborieux, ne serait-ce que parce que bien vite les mots y manquent). Or en ce point, il est requis de soutenir, en musicien matérialiste, que si les mots peuvent manquer au point où inscrire une nuance, le matériau sonore, par contre, n'y manque pas car cette infime nuance musicale reste de droit inscrite dans le matériau sonore, y reste donc identifiable si bien que le travail musical sur le cortège des nuances (cortège aussi vaste et diversifié que celui des innombrables anges, archanges, séraphins et chérubins) reste ancré dans cette matérialité sonore qui constitue non seulement son socle mais sa référence en tout point.

À ce titre, un matérialisme de type nouveau est donc un matérialisme de l'ancrage *en tout point* du musical dans le sonore.

Remarque sur le moment-faveur dans l'écoute

Ce point a toute son importance dans la théorie du moment-faveur, propre à l'écoute musicale : par principe, ce moment singulier, aussi fugace et dépendant d'une interprétation soit-il, reste objectivable, tant dans l'écriture (dans la partition) que dans la matérialité sonore

II.3. Un matérialisme de l'infini

Avec cette nouvelle dimension, on quitte le terrain de l'objet pour aborder celui de la relation dans l'apparaître.

L'enjeu matérialiste est le suivant : si le monde des phénomènes est exemplairement un monde de relations – et bien sûr « *une relation dans l'apparaître conserve toute la logique atomique des objets* »^w -, la composition des relations va-t-elle ou non rester dans ce monde ou peut-elle générer un débord du monde, une sortie cette fois par le haut, une sorte d'ascension hors du monde en question ?

II.3.a Substrat mathématique : l'inaccessibilité

Le substrat mathématique ici convoqué va mobiliser la théorie des grands cardinaux⁴⁷, en l'occurrence la notion de cardinalité inaccessible c'est-à-dire une cardinalité telle qu'on ne peut l'atteindre par union des parties de cardinalités inférieures, l'idée étant ici qu'un monde dont on ne peut sortir par libre combinaison des relations internes doit être aussi grand qu'un cardinal inaccessible.

On va ainsi associer une propriété *logique* des topos (il contient ses limites et colimites) à une propriété *ontologique* de cardinalité (donc de taille du topos).

II.3.b Dialectique

Badiou va pour cela poser de nouvelles thèses matérialistes :

- d'abord « *tout monde est infini* »^x, ne peut être qu'infini ;
- ensuite que « *son type d'infinité est l'inaccessible* » : cette infinité doit être de type inaccessible si l'on veut qu'elle soit close, c'est-à-dire si l'on veut que la clôture opératoire de ce monde (on n'en sort pas des opérations immanentes, fussent-elles celles combinant toutes les parties du monde) soit garantie par sa taille ontologique.

La première thèse s'oppose au matérialisme vulgaire de la finitude et de la mort, à ce présumé que tout véritable matérialisme devrait être celui qui non seulement prend en compte notre nature mortelle mais la

⁴⁶ *sheaf*

⁴⁷ La référence canonique est ici le livre de Frank R. Drake : *Set Theory. An Introduction to Large Cardinals* (North-Holland, 1974)

situé au cœur de la pensée (l'« être-pour-la-mort », comme socle du matérialisme...), que tout véritable matérialisme devrait être celui qui récuse les mirages trompeurs de l'infini et attache la pensée à la maîtrise précautionneuse et vérifiable d'une succession finie de pas.

Ainsi l'infini n'est plus réduit à être une catégorie de l'idéalisme (« l'index d'un unique Tout »^y) mais devient au contraire le site naturel du matérialisme de type nouveau.

Ce faisant, Badiou oppose au matérialisme de la vie et de la mort un matérialisme de l'existence et de l'inexistence qui donne droit à l'inexistence localisée en tout objet (« *l'inexistant propre d'un objet* »^z).

II.3.c Projection musicale : l'infinité du monde-*Musique* et des phénomènes musicaux

Y a-t-il une projection musicale de ce point ?

Pour ma part, je n'en vois guère que de très générale : la pensée matérialiste moderne est celle qui part de l'infinité de (presque) toute chose et pense le fini comme non-infini. Comme on sait, c'est Dedekind qui, avant même Cantor, a introduit ce point en dégageant un concept mathématique immédiat de l'infini (l'infini est tel qu'une partie puisse y évaluer le tout), ce qui a très vite fait émerger une variété d'infinis bien plus vaste que celle du fini.

À ce titre, il faut concevoir le monde-*Musique* comme étant infini (à l'égal de tout autre monde), et plus encore tenir l'infini comme l'ordinaire des phénomènes musicaux, non comme un statut exceptionnel en figure d'horizon.

II.4. Un matérialisme de la relation

Mais Badiou tire philosophiquement du dispositif précédent une seconde conclusion : « la mesure ontologique d'un monde quelconque est un infini de type inaccessible »^{aa} car « un monde est transitif »^{bb}, sans matière en dessous qui le soutiendrait, ni principe au-dessus qui en gagerait la cohésion. Comme écrit Badiou, « le principe « *ni sub-sistance, ni transcendance* » aboutit à la nécessité que tout monde soit ontologiquement infini de type inaccessible »^{cc} c'est-à-dire « *clos pour les opérations qui déploient l'être-en-tant-qu'être de ce qui apparaît.* »^{dd}

D'où ce qu'il appelle « *la seconde thèse constitutive du matérialisme* », thèse globale là où la première (le postulat : tout atome est réel) était locale, et qui se dit de deux manières couplées :

- comme « *subordination de la complétude logique à la clôture ontologique* »^{ee} ;
- ou ainsi : « *toute relation est universellement exposée* »^{ff}.

Cette thèse part de l'idée que la relation n'est pas dans l'être (point déjà souligné dans *L'être et l'évènement*) mais une donnée particulière (constitutive) de l'apparaître pour montrer que cette relation n'est pas pour autant purement « virtuelle » (une sorte de fantasme phénoménal sans conséquence ontologique dans l'être). D'une part cette relation n'est pas liaison « imaginaire » plaquée sur une matière hors-monde. D'autre part le jeu des relations (relation de relations, etc.) ne génère pas une ascension hors-monde, symétrique de la descente hors-monde par la matière. On ne sort donc pas du monde, soit vers le bas par dissémination, soit vers le haut par relation de relations.

II.4.a Substrat mathématique : limites et colimites

Le substrat mathématique clarifie la corrélation des deux formulations : toute relation sera universellement exposée si le monde considéré contient bien (par définition d'un topos) les limites et colimites de tout cône et co-cône, ce qui impose que la taille de ce monde soit de type inaccessible (donc ontologiquement clos).

II.4.b Dialectique

L'adversaire dialectique de la seconde thèse constitutive du matérialisme est l'idéalisme, comme on l'a vu en une double figure,

- soit par en bas : celle d'une « *cosmologie idéaliste* »^{gg} où l'être du monde, sa matière, serait hors-monde⁴⁸,
- soit par en haut : celle d'une transcendance venant gager la structuration du monde par un surplomb...

II.4.c Projection musicale : les relations entre choses musicales sont musicales !

Comment projeter ces considérations en musique ?

Je propose de le faire en soutenant que les relations entre choses musicales sont elles-mêmes musicales plutôt que sociologiques, économiques, psychologiques ou que sais-je encore.

⁴⁸ Ma métaphore d'un matériau sonore servant de base à une matière proprement musicale flirte avec cette critique...

- L'exemple du concert

Pour ce faire, un exemple, à mes yeux essentiel : les rapports entre œuvres musicales tels qu'ils peuvent se matérialiser lors d'un concert relèvent de la musique elle-même et non pas des seules nécessités économiques, sociales ou institutionnelles. Un concert est musicalement intéressant au chef principal que les rapports sensibles qui s'y élaborent entre les différentes œuvres présentées relèvent de la musique et que ces rapports, étant musicaux, sont explicitables comme tout autre rapport (par exemple comme les rapports intérieurs à une même œuvre) – j'ai commencé pour ce faire de préciser ce qu'une analyse *musicale* du concert de musique contemporaine pourrait être - ⁴⁹.

Soit, finalement, une autre modalité de cet adage, je crois baudelairien, que ce qui parle le mieux d'une œuvre, c'est une autre œuvre, que ce qui critique le mieux une œuvre, c'est une autre œuvre, et que finalement si une œuvre a bien une adresse, c'est qu'elle s'adresse à d'autres œuvres (d'où une constitution par les œuvres de leur généalogie).

Une conception matérialiste du concert de musique n'est donc nullement pour le musicien une conception mettant au poste de commandement son financement, son statut social, son prestige institutionnel, ses fonctions sociologiques de distinction, etc. mais au contraire une conception qui rehausse la nature exacte des relations musicales qui s'y tressent entre œuvres, conception qui expose donc ces relations comme étant endogènes au monde-*Musique*.

II.5. Un matérialisme de l'évènement

Venons-en plus rapidement aux dernières dimensions de ce matérialisme de type nouveau, et d'abord à celle de l'évènement.

II.5.a Pas de substrat mathématique !

Ici, pas de substrat mathématique, bien sûr, puisque la mathématique exclut de son espace ontologique l'évènement tel que Badiou le conceptualise.

Comme l'écrit Badiou, « *la pensée du changement, ou de la singularité, n'est ni ontologique ni transcendante.* » ^{hh}

II.5.b Dialectique

L'évènement prend dans *Logiques des mondes* une figure philosophique sensiblement nouvelle par rapport à celle qu'il avait dans *L'être et l'évènement*. On peut le préciser de plusieurs traits :

1) L'évènement n'est plus attaché à un site particulier d'où il émergeait (ce que Badiou appelait un site *historique*, situé au bord du vide car rendu instable par sa non-transitivité ⁵⁰) mais à un monde dans lequel il apparaît lui-même comme site. Si les mondes sont diversifiés dans *Logiques des mondes*, ils vont l'être non pas tant en fonction des événements qui peuvent ou non s'y produire qu'en fonction des points qu'il s'agira de traiter dans la procédure post-événementielle, moins qui serviront ensuite de terrain d'épreuve pour le sujet.

L'évènement, comme site singulier, est marqué par trois propriétés ontologiques ⁱⁱ qui viennent nuancer plutôt qu'infléchir la problématique de *L'être et l'évènement* : l'évènement est une multiplicité réflexive (autoappartenance), une révélation du vide, une figure évanouissante.

2) La véritable nouveauté de *Logiques des mondes* est que l'évènement n'est plus attaché essentiellement à un nom qui établit la garde d'un être s'autoappartenant une fois celui-ci évanoui mais à un changement de logique en matière d'existence, changement indexé à une inversion du minimum et du maximum, l'inexistant devenant porteur de l'intensité maximale d'existence. L'évènement a donc dans *Logiques des mondes* un statut désormais logique et plus seulement ontologique.

Remarque sur l'existence en mathématique

Ce basculement me semble à l'œuvre dans de nombreuses découvertes mathématiques où l'on s'acharne dans un premier temps à dégager la figure possible d'une existence pathologique (par exemple une courbe continue mais nulle part différentiable) pour, une fois cette découverte faite, se rendre bien vite compte qu'en vérité cette existence prolifère en sorte qu'on constate au terme de la recherche un retournement complet de la norme et de l'exception : il s'avère que ce que l'on tenait d'abord pour pathologique est devenu quantitativement la norme et ce que l'on tenait initialement pour l'ordinaire s'avère en bout de course n'être qu'une exception. Il en est allé ainsi des nombres transcendants dans les nombres réels, mais aussi des cardinalités infinies par rapport aux cardinalités finies. À chaque fois une existence tenue pour pathologique et

⁴⁹ Voir mes deux livres sur le concert (Éd. Cmdc et chez L'Harmattan).

⁵⁰ S'entend : les éléments des éléments d'un site historique ne sont pas des éléments du site.

rarissime s'avère finalement représenter la majorité écrasante des cas alors que ce qui était initialement tenu pour la norme s'avère finalement ne représenter qu'un cas très particulier et fort rare !

3) L'évènement se voit dans *Logiques des mondes* intégré à une typologie du changement en quatre types : la simple *modification*, le *fait*, la *singularité faible*, et l'évènement lui-même (ou singularité forte).

- Deux adversaires

Le matérialisme de l'évènement a deux adversaires :

- l'un, le plus vulgaire, qu'on pourrait appeler un matérialisme journalistique des faits qui a pour propriété distinctive de promouvoir comme évènement le fait soit ce qui précisément ne requiert nulle décision quant à son existence (l'existence du fait n'est pas évanouissante mais tout au contraire stable, incontestable et substantielle) et ne tire donc à nulle conséquence ;
- l'autre, plus intéressant, constituée à nouveau par la conception deleuzienne de l'évènement.
- dont Deleuze...

En ce point précis de l'évènement, il s'agit en effet pour Badiou de « rompre avec l'empirisme »^{jj} en conceptualisant un évènement « comme advenue de ce qui est soustrait à toute expérience », ce qui peut s'inscrire dans l'axiomatique suivante, envers^{kk} ou négatif de celle de Deleuze :

1. L'évènement comme coupure et supplémentation, conjonction d'un manque et d'un excès au regard de la continuité vitale ;^{ll}
2. L'évènement comme évanouissant séparateur, extrayant d'un temps la possibilité d'un autre temps et nous faisant présent d'un autre présent ;^{mmm}
3. L'évènement comme principe immanent des exceptions ;ⁿⁿ
4. L'évènement comme décomposition des mondes par de multiples sites événementiels^{oo}.

II.5.c Projection musicale : un matérialisme du « ce qui arrive » en musique...

La projection de ceci en musique est relativement claire : on peut y retrouver, au même titre à dire vrai que dans toute autre procédure de vérité, des exemples d'évènement (et ceux que Badiou indique sont suffisamment convaincants : Haydn, Schoenberg par exemple).

On retiendra alors l'idée de diversifier les formes du changement intervenant dans le monde-*Musique* :

- les simples *modifications* de ce monde (par exemple la chromatisation de l'harmonie au cours du XIX^e siècle) ;
- les *faits* intervenant dans ce monde (par exemple la transformation-Schubert du développement musical) ;
- les *singularités faibles* (par exemple la singularité-Mozart, dont les conséquences ne sont pas maximales, même pour Beethoven) ;
- et les *évènements* proprement dits (sans doute Wagner, sûrement Haydn et Schoenberg).

Le point le plus important est ici de soutenir un matérialisme de l'évanouissant, lequel tend à être rejeté dans l'idéalisme par un matérialisme vulgaire et scientiste, restant attaché à la stabilité substantielle des modifications et des faits.

On sait combien le débat sur Schoenberg reste ainsi traversé par ces différentes orientations de pensée :

- le courant positiviste tenant coûte que coûte à asseoir la grandeur de son œuvre sur l'existence de nouvelles lois combinatoires, positivement attestables (le dodécaphonisme) – on reconnaîtra là la filiation américaine du Schoenberg dodécaphonique, mais aussi celle prônée par Leibowitz... - ;
- le courant idéaliste et le courant empiriste promouvant de concert plutôt le Schoenberg expressionniste, celui dont la singularité musicale est la plus évanescente, la plus fluide ;
- enfin la voie que j'ai détaillée dans mon livre sur Schoenberg s'attachant plutôt à discerner en lui une singularité forte faite ni de recettes ou de nouvelles lois, ni d'intentions mais de nouveaux soucis tirant à de nouvelles conséquences (d'une nouvelle *intension*, génératrice de nouveaux *inspects*...).

II.6. Un matérialisme du monde

Avant-dernière dimension du matérialisme de type nouveau : un matérialisme des mondes tels qu'espacés par les points servant d'épreuve à l'apparaître d'une vérité. Il ne s'agit donc plus seulement du matérialisme du monde en tant que centré sur son transcendantal propre, en tant que clos logiquement (du point de la relation) et complet ontologiquement, mais du matérialisme de ce même monde en tant qu'il opère comme terrain d'épreuve pour une vérité et donc pour un sujet, et qu'il en sort marqué, n'étant donc pas indifférent à ce qui s'y joue...

En quelque sorte, on retrouve ici un mouvement analogue à celui qu'on a plus haut décrit entre être et

être-là : de même que l'être-là s'enracine en l'être tout en étant apte à le marquer en retour, de même l'ensemble événement-sujets-vérité s'enracine-t-il dans un monde tout en étant capable de l'affecter en retour, non seulement logiquement (c'est l'effet de l'évènement) mais aussi topologiquement (c'est cette fois l'effet des points qui vont topologiquement espacer le monde où ils opèrent).

II.6.a Matérialisme des points

Le matérialisme des points tient alors à ceci : les points du monde, sur lesquels les sujets se prononcent, à la fois constituent un plan d'épreuve matériel pour le processus de vérité en même temps que leur ensemble est doté d'une consistance d'espace topologique. Ainsi, même si les points simplifient, par projection, la structure phénoménale du monde, ils ne brutalisent cependant pas sa richesse phénoménale.

• Pas d'effet-*Matrix* !

Au total, ce dispositif philosophique récusé à de nombreux titres ce que j'appellerai un « effet-*Matrix* » puisqu'il récusé le principe d'une cohésion phénoménale (celle du monde) et d'une consistance subjective (celle du réseau de points) fantomatiquement descellées de tout réel : non seulement la cohésion phénoménale du monde fait retour sur la structure de l'être (cf. la logique atomique), mais l'ensemble des points subjectivables espace topologiquement ce monde : le sujet n'est donc pas le fantôme d'un monde lui-même fantomatique !

II.6.b Substrat mathématique : un théorème

Le substrat mathématique essentiel de ce développement réside dans la démonstration du théorème « les points de Ω [d'un transcendantal] forment un espace topologique »^{pp}.

II.6.c Dialectique

Le matérialisme ici en jeu insiste sur le fait que le monde, marqué de l'évènement, du processus-sujet et d'une vérité au travail, n'est pas un autre monde, un monde des idées par exemple – adversaire idéaliste – ni non plus un monde en évolution objective – adversaire matérialiste vulgaire, prenant ici la figure du matérialisme historiciste – mais bien le même monde que celui qui était, jusqu'à l'évènement, tranquillement centré sur son transcendantal.

Le matérialisme de *Logiques des mondes* conduit sur cette base à une typologie singulière des mondes (mondes *atonnes*, *tendus*, *intermédiaires*⁹⁹ mais aussi mondes *stables*, *inconséquents*, *inactifs*, *inorganiques*...¹⁰⁰), typologie d'autant plus frappante qu'elle différencie les mondes du point même de leur aptitude à servir d'espace de travail pour des vérités.

II.6.d Projection musicale : un matérialisme des différentes situations musicales

La projection musicale de cette dimension est plus délicate, à mesure du parti ici pris de tenir que la musique pourrait constituer un monde-*Musique*.

Il est en effet clair que cette analogie ne saurait tenir longtemps et que l'usage fait du mot *monde* dans l'expression monde-*Musique* est en torsion notable par rapport au concept philosophique homonyme dégagé par Badiou dans *Logiques des mondes*. Stricto sensu, un monde en musique (au sens précis de Badiou) représenterait une situation musicale donnée plutôt que, comme je l'ai fait jusqu'ici, la généralité d'un monde-*Musique* : par exemple un état du jazz, ou le monde de la musique baroque (en ce sens un monde en musique serait à la fois plus épais et moins étendu que mon monde-*Musique*).

Il faudrait, en ce sens, explorer les projections musicales possibles des différents types de monde : quelles situations musicales sont plus atones, lesquelles sont plus tendues ?, etc.

À ce titre, il s'agirait donc de déployer un matérialisme des situations musicales du point non plus de leur pérennité ou de leur progressive modification mais de leur disposition plus ou moins favorable à l'émergence d'une nouvelle détermination artistique.

II.7. Un matérialisme du sujet

Tout ceci culmine en un matérialisme du sujet, qui me paraît constituer la détermination originelle de toute la philosophie d'Alain Badiou, celle qu'on trouve déjà au principe de son *Théorie du sujet* mais même, déjà en germe, dans ses écrits philosophiques des années 70 chez Maspero.

L'enjeu est de dégager en quoi *Sujet* n'est pas un concept idéaliste ni non plus ce qui nommerait adéquatement, dans le matérialisme démocratique, l'animal humain individuel (les « sujets » d'expérience ou les « sujets » de l'État...).

Dans *Logiques des mondes*, le matérialisme de type nouveau du sujet va prendre deux tours singuliers :

1) une typologie et donc une diversification des sujets (là où *L'être et l'évènement* n'en retenait qu'une

forme) : il s'agit de la diversification des quatre types de sujets intervenant dès l'orée du livre : le sujet *fidèle*, le sujet *réactif*, le sujet *obscur* et le sujet *fidèle 2* (dans la mouture d'une résurrection) ;

- 2) l'arrimage du sujet à une objectivité singulière : celle de corps de type nouveau appelés « corps subjectivables » et dotés d'organes diversifiés selon les points qu'il s'agira de traiter. Ainsi la matérialité du sujet va être arrimée au fait qu'il est bien un corps (de type singulier ⁵¹).

Je rappelle que dans ce dispositif philosophique, le sujet n'est pas constituant (du monde des phénomènes) mais constitué par l'évènement et son régime propre de conséquences. Le sujet est conséquence et non pas origine, il est résultat plutôt que « donation » ⁵².

II.7.a Dialectique

La constitution d'un groupe de sujets rivaux, attachés à l'objectivité de corps de type nouveau (différents des corps dont il est question dans l'énoncé princeps du matérialisme démocratique : « il n'y a que de corps et des langages ») ⁵² se constitue explicitement contre ce matérialisme des seuls corps et des langages.

Il faut bien sûr entendre ici que, de même que le corps subjectivable est d'un type nouveau par rapport aux corps du matérialisme démocratique, de même la pensée subjectivée est d'un autre type que la parole langagière de ce même matérialisme démocratique. Soit l'idée importante qu'un matérialisme de type nouveau conçoit la pensée à distance du langage et non plus, comme le matérialisme démocratique, sous son emprise. Ou encore que pour ce matérialisme de type nouveau, le langage n'est plus la dimension constituante de la pensée. ⁵³

II.7.b Projection musicale : l'œuvre comme sujet de la musique

- Sujet...

La projection musicale de ce matérialisme du sujet est très directe : ce qui en musique tient lieu de sujet, c'est l'œuvre musicale, en tant qu'elle diffère précisément d'une simple pièce de musique, d'un banal morceau de musique.

Ce sujet musical – ou œuvre de musique – est une pensée en acte, une pensée à l'œuvre qui n'a nullement le langage pour paradigme, ce qui veut tout simplement dire que pour une œuvre musicale, la pensée n'est nullement structurée comme un langage – on n'exclura pas par principe la possibilité que telle ou telle pièce de musique puisse par ailleurs « penser comme un langage », c'est-à-dire être structurée comme un langage (n'est-ce pas, peu ou prou, le cas de bien des chansons ?).

- Corps et organes...

Reste la question du corps subjectivable et de ses organes en musique.

La projection me semble ici plus délicate : faut-il concevoir qu'un corps subjectivable est par exemple composé des différents opus d'un même grand Œuvre ? Faut-il plutôt convoquer ici le rôle singulier joué par la partition dans le cas d'une œuvre musicale, l'écriture n'y opérant plus comme simple transcription, comme médiation neutre et indifférente (comme carte pour un territoire comme elle le fait pour une pièce) mais précisément comme opérateur permettant de traiter de nouveaux points, à ce titre comme opérateur ouvert (car ouvert aux interprétations à venir) ?

Je ne trancherai pas ici la question. Encore une fois, l'intérêt de ces « projections musicales » n'est pas de déduire mécaniquement des conséquences de cette philosophie pour la musique – il ne saurait y avoir, à proprement parler, de *conséquences* philosophiques pour le musicien – mais plutôt d'examiner de quelle manière cette dialectique matérialiste peut encourager un matérialisme de type nouveau pour l'intellectualité musicale, sachant que celle-ci opère sur un réseau de catégories qui n'est nullement isomorphe au réseau philosophique des concepts.

⁵¹ Il va de soi que ce corps subjectivable du sujet n'est pas un objet, moins encore « son » objet !

⁵² Remarquons au passage que la nature sans doute particulière des corps des sujets réactif et obscur n'est pas identifiée : pourtant s'agit-il exactement des mêmes corps subjectivables que ceux des sujets fidèles ? Cela ne semble pas assuré : leur espacement du monde, à l'évidence, n'est pas isomorphe à celui que réalisent les points pour les sujets fidèles ; la structure de leurs organes n'est donc sans doute pas non plus parallèle, etc.

⁵³ On peut à ce titre remarquer que lorsque le « matérialisme démocratique » le plus vulgaire s'en prend à cette philosophie, c'est alors bien – insultes et ignorance crasse mises de côté – sous le drapeau de « la dimension constituante du langage pour la pensée » (voir le grossier pamphlet d'Eric Marty « *Une querelle avec Alain Badiou, philosophe* », Gallimard, 2007 ; p. 26 et 27).

III. CONCLUSION

III.1. Récapitulations

III.1.a Concepts philosophiques et notions mathématiques

Récapitulons l'articulation des concepts philosophiques aux notions mathématiques selon le petit tableau suivant :

Concepts philosophiques	Notions mathématiques
<i>Monde</i>	Topos de Grothendieck
<i>Minimum</i>	0
<i>Conjonction</i> (finie)	Plus grand inférieur \sqcap
<i>Enveloppe</i> (infinie)	Plus petit supérieur \sqcup
<i>Transcendental</i>	Classifieur de sous-objets Ω
<i>Objet</i>	Ω -ensemble
<i>Exposition</i> (d'une relation)	(co-) Cône
<i>Exposition universelle</i>	(co-) Limite
<i>Foncteur transcendantal</i>	Faisceau (sur les Ω -ensembles)
<i>Postulat du matérialisme</i>	Restriction des Ω -ensembles aux Ω -ensembles complets
<i>Composante phénoménale</i> (d'objet)	Ω -sous-ensembles
<i>Atome</i> (ou composante atomique)	Singleton
<i>Théorie générale de l'apparaître</i>	Théorie des Ω -ensembles complets

III.1.b Les sept dimensions matérialistes

Je résumerai ensuite les sept dimensions distinguées au moyen du tableau présenté en annexe.

J'espère ainsi avoir ainsi montré deux choses :

- 1) que la question du matérialisme, dans *Logiques des mondes*, ne relève pas de telle ou telle détermination essentiellement locale mais charpente l'ensemble des concepts déployés par ce livre. C'est précisément cette cohésion d'ensemble qui, à mes yeux, donne intérêt à ce matérialisme et autorise de le déclarer matérialisme de type nouveau.
- 2) que ce matérialisme peut servir le musicien pensif d'aujourd'hui, aux prises moins avec le vieil idéalisme de la religion musicale qu'avec le récent matérialiste, positiviste et scientiste, de la musique comme jeu de langage ajustés à la diversité des corps humains livrés au règne de la marchandise.

III.2. Un matérialisme de l'écoute musicale

Ce matérialisme de type nouveau doit soutenir et orienter une théorie musicienne de l'écoute musicale s'il est vrai, comme je l'ai déjà indiqué, que l'écoute constitue la matière même de la musique, une matière à l'œuvre qu'il s'agit, pour l'intellectualité musicale, de mieux comprendre.

Ainsi, pour le musicien, son matérialisme de type nouveau aura pour enjeu central un matérialisme des œuvres et de l'écoute, contre le matérialisme scientiste des morceaux de musique (rapprochant par exemple la structure tonale d'une sonate et celle d'un morceau de rock ou d'une chanson de Gainsbourg), de la perception (voir la psychoacoustique...) et de l'audition (voir la sociologie des auditeurs...) ⁵⁴.

III.3. Assurer une compatibilité avec la philosophie

Au total, ma conception de l'intellectualité musicale implique finalement qu'elle se soucie de sa compatibilité avec ce matérialisme de type nouveau et avec cette philosophie. Pourquoi cela ?

Usons pour cela d'une comparaison : Badiou soutient que la philosophie est conditionnée par l'ontologie (c'est-à-dire la mathématique) car ce que la philosophie peut dire du sujet et des vérités ne peut qu'être sous condition de ce que la pensée est en état de dire de l'être : il ne saurait y avoir de théorie du sujet vive et inventive qui ne soit contemporaine de l'état de la pensée en matière d'être (et aussi, depuis *Logiques des mondes*, en matière d'apparaître). Comment en effet édifier une conception contemporaine de ce que serait un sujet et qu'une vérité si cela devait se faire sur la base d'une vision archaïque et obscuran-

⁵⁴ Faut-il encore rappeler qu'il ne s'agit pas ici de dénier la dimension de savoirs de ces disciplines (attachées à la compréhension des corps et des langages). Le point en jeu touche ici à l'existence ou non d'un terme surnuméraire : en musique, l'œuvre et l'écoute.

tiste de l'être ?

Il en va somme toute de même pour l'intellectualité musicale : celle-ci ne saurait verbaliser et catégoriser la pensée musicale de manière vive et inventive si son cadre de réflexion n'est pas contemporain, si l'intellectualité musicale ne se soucie pas de ce qui, en philosophie, se pense aujourd'hui du sujet et des vérités.

Ainsi de même que la philosophie travaille à se mettre sous condition de la mathématique, l'intellectualité musicale doit travailler à se rendre compatible avec la philosophie de son temps : pour l'intellectualité musicale, la *compossibilité* avec la philosophie (plus exactement avec telle ou telle philosophie de son époque⁵⁵) remplace le *conditionnement* (pour la philosophie) par la mathématique.

III.4. Météorologie, cartographie, géologie

J'ai proposé, en d'autres circonstances, de thématiser cette compossibilité selon trois volets :

- 1) une *météorologie*, où la philosophie dégage pour le musicien ce que *contemporain* veut aujourd'hui dire pour la pensée ;
- 2) une *cartographie*, où la philosophie dégage pour le musicien les grandes *orientations de pensée* dans lesquelles il lui revient de circuler ;
- 3) une *géologie*, où la philosophie dégage pour le musicien les *conditions de possibilité* pour certains de ses énoncés ou de ses catégories.

C'est à ces trois titres que la philosophie de Badiou peut aujourd'hui servir le musicien, peut aider l'intellectualité musicale à s'inscrire sous le signe d'un matérialisme de type nouveau puisque la « dialectique matérialiste », dans *Logiques des mondes*, constitue une orientation contemporaine de la pensée rendant possible les catégories et énoncés d'un matérialisme musicien renouvelé.

III.5. La logique, au cœur du triangle de pensées mamuphi

Je voudrais terminer cette lecture transversale de *Logiques des mondes* en relevant un dernier point, à la fois évident et crucial : ce livre refond entièrement le concept philosophique de *logique*, en particulier en le déprenant de sa petite acception langagière : il « arrache la logique à la contrainte du langage, de la proposition, de la prédication »^u pour lui conférer le statut de ce qui touche à « la cohésion de l'apparaître »^{uu}.

Point très frappant : pour ce faire, ce livre se réapproprie le concept de logique (la « Grande logique » occupe plus de la moitié de l'ouvrage) et lui rétablit, au total un statut proprement *philosophique*. La différence en ce point avec la question de l'être est accusée : autant *L'être et l'évènement* rejetait l'ontologie en dehors de la philosophie puisque la mathématique était considérée comme *étant* purement et simplement cette ontologie, autant *Logiques des mondes* réintroduit le travail de constitution d'une (Grande) Logique à l'intérieur même du travail proprement philosophique, comme tâche proprement phénoménologique.

Remarque d'onto-logique

L'être et l'évènement distinguait trois orientations de pensée selon la décision prise face à l'excès ontologique du continu : constructiviste, transcendantale et générique.

Cette ligne de partage *subjectif* ne semble plus jouer un rôle crucial dans *Logiques des mondes*. Ne peut-on pourtant imaginer que la dialectique être-apparaître puisse rester affectée par ce choix d'orientation ontologique ? Selon l'orientation ontologique sous-jacente, la rétroaction de l'être-là sur l'être restera-t-elle identique ? Somme toute les trois configurations logiques (classique, intuitionniste, para-consistante^{vv}) peuvent-elles rester indifférentes aux trois orientations ontologiques ?

Il y a peut-être là, une rétroaction envisageable de *Logiques des mondes* sur *L'être et l'évènement* (analogue à celle de l'être-là sur l'être !), et donc une matière possible pour un troisième tome, pour un *L'être et l'évènement 3* !

Comme, bien sûr, Badiou ne rature pas pour autant l'existence d'un travail proprement mathématique sur la logique, *logique* devient ainsi un mot en partage entre mathématiques et philosophie.

Or, il se trouve qu'il l'est également avec la musique : je soutiens même que le souci logique comme le souci d'écriture est ce qui « sororise » musique et mathématiques.

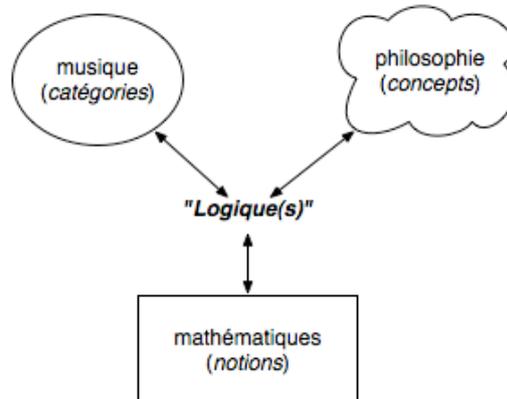
Que les questions logiques sont au cœur de *mamuphi* est une conviction originaire puisque – je le rappelle

⁵⁵ On connaît la loi : on n'investit la philosophie en sa diversité qu'en épousant le point de vue d'une grande philosophie pour examiner, à partir de là, les grandes philosophies alternatives. Bref, il faut se déclarer platonicien, ou cartésien, ou hégélien, ou husserlien, ou deleuzien, ou badiouien et, à partir de là, explorer la pluralité des orientations philosophiques.

– notre Forum initial (Forum Diderot de 1999) était déjà centré sur les liens entre logique mathématique et logique musicale.

III.5.b *mamuphi*, ou la question logique *en partage* !

Finalement, *Logiques des mondes* nous aide ainsi à clarifier ce qu'il en est du triangle de pensées mathématiques-musique-philosophie (voir la figure suivante) :



mathématiques, musique et philosophie peuvent renouer (au début du XXI^e siècle ap. J.-C.) un triangle de pensées (qui s'était tout autrement noué une première fois au VI^e siècle av. J.-C.⁵⁶) autour de soucis logiques *en partage* (en entendant bien sûr ici le mot *partage* comme synthèse disjonctive d'un commun – ce qui est en partage – et d'une séparation – ce qui partage -).

Soit la proposition suivante, nourrie de la lecture de ce maître ouvrage de philosophie, et qui constituera mon dernier mot :

mamuphi ou la question logique *en partage*

QUESTION-RÉPONSE

Yves André : *Badiou parle de mondes (au pluriel) quand tu parles d'un seul monde de la musique. Comment thématises-tu cette différence ?*

La question touche juste !

Il est vrai que ma catégorie de « monde », dans le cadre de ce que j'appelle « monde-Musique », n'est que partiellement accordée au concept de « monde » de Badiou. Le propre de ce travail en effet ne consiste pas dans une sorte d'« application » d'une philosophie (ici celle de Badiou) à une intellectualité musicale (ici la mienne) mais d'être plutôt une libre résonance (*raisonance*) en sorte que cette philosophie aide le musicien à penser, ce qui veut dire, comme le rappelait Kant, à penser « par soi-même ». D'où une libre appropriation des concepts philosophiques aux catégories musicales.

Le point est que, comme musicien, j'ai besoin d'une catégorie de *monde* (alors que je n'ai nul besoin d'une catégorie de *sujet* ou de *vérité* puisque les catégories d'*œuvre* et de *beauté/sublime* y pourvoient). La catégorie de *monde* est donc interne au discours musicien (à preuve qu'il existe un magazine qui s'appelle « Le Monde de la musique »...). Pour édifier cette catégorie de monde-Musique, je me « sers » du concept de Badiou (et de la notion mathématique afférente de *topos*).

À proprement parler, si l'on voulait trouver en musique un équivalent plus strict du concept badiouien de *monde* (en assumant alors la pluralité des mondes), il faudrait parler de *situations* musicales : par exemple celle du style classique (disons Vienne au tournant des 18^e et 19^e siècles), ou celle de la musique d'avant-garde autour de 1913, ou, dans un tout autre registre, celle de l'improvisation free-jazz au tournant des années 1960-1970, etc.

Cependant, du point de la musique, du point subjectif d'un musicien d'aujourd'hui, il ne suffit pas de

⁵⁶ Voir les études d'Arpad Szabo (publiées chez Vrin).

décrire froidement les différentes situations musicales : intervenir passe plutôt par l'affirmation qu'« il n'y a qu'un seul monde de la musique ». C'est à soutenir une telle thèse – une telle « déclaration » – qu'on intervient réellement ici et maintenant, et non pas seulement qu'on commente.

Il est très frappant, à ce titre, que Badiou recourt au même forçage en matière cette fois de politique puisqu'il soutient explicitement, dans son séminaire du mercredi soir, qu'*il n'y a aujourd'hui qu'un seul monde* (politique) et non pas deux ou plusieurs mondes (le monde des riches face au monde des pauvres, ou le monde occidental séparé du monde de l'Afrique, de celui de l'Amérique du Sud, etc.). C'est aujourd'hui la thèse politique qu'il n'y a qu'un monde qui est pour lui la thèse active quand la thèse de la pluralité des mondes politiques est au contraire une thèse obscurantiste, destinée à préserver les privilèges des riches barricadés dans leur propre périmètre.

Où, exemplairement, l'énoncé politique se distingue formellement de l'énoncé philosophique.

On peut dire que ce point constitue l'envers de ce j'ai appelé « philosophème » : dans le philosophème, l'énoncé (« la musique est un art ») est formellement identique mais les énonciations ne s'accordent pas.

Ici, les énoncés sont formellement dissemblables mais les positions d'énonciation s'accordent car elles relèvent d'une même logique intervenante et subjective dans deux domaines différents (la philosophie et la musique ou la politique).
