

Musica quae auditur - musica qua auditur **/ densités - intensités,** **— ...(.)**

(Sur le « monde-Musique » de François Nicolas¹
— intervention à l'IRCAM, le 8 avril 2016²)

1

Je ne saurais parler ici de ma lecture (je devrais dire : de mes essais de lecture, car soyez assurés que je n'ai pas tout lu, à la différence d'Antoine Bonnet — et d'ailleurs je ne peux pas tout lire !) sans prendre quelques précautions liminaires, qui ne seront pas seulement de politesse ou de bienséance oratoire.

On m'annonce comme anthropologue, ce qui ne va pas de soi et d'abord à mes propres yeux. Cette qualité souffre du reste de grandes vicissitudes et pour de multiples raisons que je n'évoquerai pas toutes ici. Il y en a au moins une qui est essentielle au sujet que nous traitons, c'est qu'au tout début de son entreprise, François Nicolas déclare qu'il « entend déployer une conception non anthropologique du monde-*Musique* et non anthropomorphique de l'œuvre musicale » (L. I, Ouverture, p. 11). On pourrait discuter de cette superposition des deux termes — car depuis longtemps, fort heureusement, l'anthropologie n'a plus rien à voir avec l'anthropomorphisme.³ Mais enfin, cette prise de distance est à prendre au sérieux, quand bien même la discipline anthropologie est nommée plusieurs fois et donne lieu à certains traitements, principalement dans une référence à Lévi-Strauss.⁴ Il n'y a rien donc qui « raisonne », et qui me donnerait quelque autorité pour lire François Nicolas, du côté de l'anthropologie ou d'une quelconque « science sociale » — à moins de vouloir ramener la musique, le « phénomène » musical ou le « fait » musical, comme les sociologues en parleraient, à un objet de ce qui est désigné sous la plume de l'auteur pour être un « matérialisme vulgaire » qui énoncerait « qu'il n'y a que des corps et des langages » : alors que François

1 *Le monde-Musique*, Paris, Editions Aedam Musicae, juin 2014-janvier 2016 (4 volumes). Désormais noté : Livre, Chapitre, Paragraphe, Page.

2 Journées d'étude critique sur « Le monde-*Musique* » de François Nicolas, 8-9 avril 2016.

3 Depuis Kant. Auparavant, la synonymie de l'anthropologie et de l'anthropomorphisme au XVIIIe touche essentiellement au débat sur les attributs de Dieu. Elle est encore en usage dans l'Encyclopédie, qui utilise aussi le terme d'« anthropopathie ».

4 D'ailleurs pour rejeter tout « mytho-logique » d'une réduction du monde-*Musique* sur celui de la mathématique, la question étant traitée à partir de la « formule canonique du mythe » telle que proposée dans Anthropologie structurale (m-M., L. II, Ch. XI, § 13-14, pp. 269 et suiv.).

Nicolas ajoute, en écho à une thèse de *Logiques des mondes* d'Alain Badiou, qu'« il y a des œuvres » (L. I, Ouverture, p. 14). Ainsi, j'aurais non seulement du mal à discourir comme anthropologue, mais ce serait de mauvais aloi que de prétendre le faire. Et si l'on m'annonce comme tel dans la convocation, c'est donc seulement par convenance d'affiche.

Il faut tout de même noter qu'il y a un statut des discours non « musiciens » dans le monde-*Musique* et autres textes de François Nicolas, des discours qui, quant à eux, sont susceptibles de nouages conceptuels très importants :

- La mathématique, « à la lumière de » ;
- La philosophie, « à l'ombre de », ou : à l'ombre portée ... ;
- Il y a la psychanalyse, au clair-obscur de ...

Ces trois-là ont quelque chose de canonique, mais d'autres discours jouent un rôle d'importance variable, et certains prolifèrent : politique, architecture, histoire (au sens sans doute non universitaire d'historialité ou d'historicité), cinéma (j'y reviendrai), musicologie, et enfin : théologie — la référence est évidente et même souvent très forte dans les cas où elle reste sous-jacente, je traiterai ce nouage puisque c'est dans mon titre. Au milieu de tout cela, donc, l'anthropologie n'en peut mais, et c'est peut-être la raison pour laquelle elle vous parle aujourd'hui.

Mais je dois prendre encore d'autres précautions, celles qui s'imposent à un simple public, eu égard à mon ignorance et à la dimension massive des savoirs mobilisés le monde-*Musique*, la chose comme l'œuvre qui porte ce nom—car ça n'est pas une petite île ! Sa dimension est au moins continentale. Je me trouve un peu comme un bourgeois espagnol des années 1490, disons un bourgeois de Séville, un peu sceptique et inquiet à l'annonce qu'un nouveau monde a été découvert. Et l'affaire est grave, car ce nouveau monde, s'il a son histoire, est au moins aussi ancien que celui dans lequel nous avons nos habitudes, et, plus grave encore — c'est un point sur lequel il faudra revenir — c'est un monde en nous, un monde intérieur qui était inaperçu, au sens technique même de l'aperception. Entendre cette nouvelle qu'un nouveau monde a été découvert, mais qu'il a toujours existé, qu'il existe en nous et dont on ne s'est pas aperçu, cela comporte quelque chose d'à la fois *heimlich* et *unheimlich*, ce dernier terme ayant été traduit en français d'un texte de Freud, comme vous le savez, par « inquiétante étrangeté ».

Il faut donc que je me lance avec le double sentiment, d'une part, d'être sans qualité à parler, puisque le faire comme anthropologue serait profondément ridicule, et celui, d'autre part, d'avoir à rendre compte d'un continent dont il est difficile de lire la carte et qui requiert sans doute une vie à le parcourir — et c'est le moins qu'on puisse penser d'une œuvre, dont on a beau nous dire qu'elle a été écrite rapidement : elle a sans doute demandé une part de vie à l'auteur afin de reconnaître cette terre dont il nous donne la carte.

Pour en finir avec ces précautions, je prendrai cette excuse à Jankélévitch, tel que cité d'ailleurs au début du livre I qui traite du problème central de l'écoute : « il faut pardonner, dit-il, s'il ne sait comment s'égaliser à ce qu'il éprouve » [m-M., L. I, Ch. II, § 1, p. 53]. J'annonce, à ma décharge, qu'il faut pardonner au lecteur s'il ne sait comment s'égaliser à ce qu'il perçoit de ce qu'il lit.

2

Enfin, le malheur est bon à quelque chose, et on trouvera cette chose dans une annonce du monde-*Musique* (la chose et l'œuvre) qui consiste en ce que, même si le musicien est la « cible »⁵ (L. IV, Finale, p. 309), la musique s'adresse à tous et à chacun, et que tous et chacun sommes en quelque sorte, de manière sans doute différenciée, selon les individus ou les « individus⁶ », à de certains degrés et selon une certaine amplitude, des *musiciens*. On nous annonce en effet, qu'il y a trois dimensions de l'activité du musicien (L. I, Ch. I, § 3, p. 43) :

- « - *écrire-lire* (de) la musique,
- *jouer* (de) la musique,
- *entendre* (de) la musique. »

On nous annonce ensuite que le monde-*Musique* s'établit d'abord dans la troisième dimension, car « entendre constitue bien le rapport le plus immédiat et le plus indispensable de tout un chacun à la musique » [*Ibid.*, p. 44] : c'est donc le premier point à éclairer, le commencement, c'est, comme annoncé ailleurs "la pointe de la pyramide". Ce qui pourrait d'ailleurs susciter une certaine méfiance car, comme l'on sait, les pyramides et les cônes, chez François Nicolas, se tiennent sur leur pointe et s'écrasent en leur milieu.

Personne à ma connaissance n'a tenu cette annonce aussi loin et dans cette perspective : établir la musique dans l'ordre d'une théorie initiale de l'*entendre* (ce terme sera transformé, comme vous savez), comme l'on pourrait dire *entendre* les mathématiques, ce qui est pour moi d'une grande difficulté. Ce projet n'aboutit qu'au prix d'une division, plusieurs fois évoquée dans cette journée, de l'activité d'*entendre*, entre, d'une part, une activité exogène : percevoir, auditionner, appréhender (L I, I, 4, pp. 45 et suiv.) ; et, d'autre part, une dimension endogène, que François Nicolas appelle : *écoute*. Ici tout commence : et nous entrons d'emblée dans le centre de la question. C'est bien par ce biais que le monde-

⁵ « Le musicien est le terme de notre parcours mais il en constitue également la cible. »

⁶ « On appelle *dividu* l'individu humain, parlant et sexué, tel que divisé par la subjectivation de son incorporation temporaire (par va-et-vient) au monde-*Musique*.

Musique s'adresse à nous. Car s'il avait commencé par le second volume sur le solfège, je n'aurais peut-être pas « commencé » moi-même.

Il faut reconnaître là chez l'auteur une tactique et une stratégie de l'ambition démesurée, à entendre comme une ambition sans limite, qui instruit le discours ou le dire musicien au même régime que le dire du philosophe et du mathématicien, qui supposent que tout le monde, fût-ce de manière virtuelle, partage en soi quelque chose de l'idée philosophique et mathématique. Là est bien tout le sens de l'entreprise : le fait de commencer par une théorie de l'écoute est certainement le biais par lequel le lecteur est requis, quelles que soient les difficultés qu'il rencontre, par une adresse à tous, à chacun, à n'importe qui.

Jamais sans doute le monde ordinaire ne s'égalera au monde-*Musique*, aux mondes philosophique ou mathématique (au monde « mamuphi »⁷), mais le fait que cela soit impossible ne dispense pas d'essayer. Kant, qui n'est peut-être pas le philosophe favori de l'auteur, le dit aussi, à propos de l'éducation : nous ne devons pas reculer devant des questions qui paraissent impossibles à penser, nous devons pas reculer devant ce qui se présente comme impensable. Ce qui donne à l'entreprise, outre un caractère de grandeur, une dimension sans doute dramatique : car pour s'adresser à tous il faut sans doute devoir endurer une certaine solitude. On s'offre à des malentendus possibles, on s'expose à des débats qui pourraient tourner à notre désavantage. Il faut être seul pour reconnaître les raisons de tous, ce qui pourrait procurer aussi de l'angoisse corrélativement à un certain orgueil : l'angoisse d'être solitaire au milieu de la foule ou de traverser Jérusalem populeuse, comme disent les prophètes, et de ne pas rencontrer un homme à qui parler (Isaïe 63, 5 ; Jérémie 5, 1).

Il faut donc s'établir au point le plus partageable parce que le plus endogène, mais aussi le plus impensé. Ce premier cap à franchir du monde-*Musique* consiste à penser à la limite de l'impensé, et en quelque sorte de le regarder en face. Cela prend ici le chemin en apparence détourné d'un commentaire de l'Épître aux Romains au chapitre 10, versets 13 à 18, passage fameux dit de la foi « par l'écoute » (*fides ex auditu*), dans lequel saint Paul, posant que la prière est nécessaire pour accéder au salut, décrit un système de conditions emboîtées : il n'y a pas de prière sans foi, pas d'écoute sans prédication, pas de prédication sans envoyés de Dieu ou sans mission. Sans reprendre la discussion de cet enchaînement (L. I, III, pp. 65-86), on voit que dans cette suite ordonnée des effets vers les causes (salut, prière, foi, écoute, prédication, mission), la foi a un double statut : elle est, d'une part, un maillon local de la chaîne des conditions (elle est nécessaire à la prière et résulte de l'écoute), mais, d'autre part, elle est la condition

⁷ Acronyme d'une séminaire « Mathématiques, Musique, Philosophie » organisé depuis 1999 à l'IRCAM et à l'ENS.

globale de l'enchaînement :: c'est un point théologique d'une grande importance et d'une grande précision dans le commentaire paulinien traditionnel. Il faut remarquer que la tradition protestante y met sans doute plus d'accent que dans la tradition catholique⁸. Elle le développe par une distinction quasi canonique, attribuée à Saint Augustin, de manière à peine forcée⁹, entre deux termes de la foi :

- *Fides quae creditur* : la foi que l'on croit, *quae* étant un relatif au nominatif, le credo étant au passif, la foi devient donc objet et désigne les articles de la croyance, mettons le symbole des Apôtres : je crois en un seul Dieu, etc. ;
- *Fides qua creditur* : la foi par laquelle l'on croit. Ce qui renvoie très exactement à ce second aspect de la foi qui fait le liant de la chaîne, elle est le vecteur qui permet qu'une écoute soit effectivement une écoute fidèle et qu'elle procure l'énergie¹⁰ de prier.

Ainsi donc, on pourrait distinguer la *foi-objet* qui qualifie des articles de foi, de la *foi-sujet* véritable sujet de la croyance : celle-là procède de celle-ci. Or voici mon parallèle : de la même manière, il n'y aurait pas de musique à *entendre* qui se donnerait comme œuvre musicale si l'œuvre n'était pas le sujet de notre *écoute*. Tel est le premier argument du livre de François Nicolas, argument qui pour renvoyer à des développements complexes, peut être ainsi énoncé le plus simplement. Je peux ainsi transposer la distinction *fides quae / fides qua* en celle-ci : « *musica quae auditur* », la musique que l'on entend, et « *musica qua auditur* », la musique par laquelle on écoute. Cette seconde acception de la musique peut bien être la plus difficile à saisir ou à comprendre, mais c'est bien elle qui fonde ce qu'on pourrait appeler une adresse universelle du « monde-Musique ». Dit autrement encore : la musique que l'on entend n'est susceptible d'être un art que pour autant que l'œuvre musicale organise ou rencontre une écoute, et donc, en un certain sens, que l'écoute soit déjà musicale (corrélât de l'écoute fidèle de Paul), ou, plus directement encore, il faut que la musique puisse être le sujet du « bien entendre » de celui qui a, comme dit l'Évangile, des oreilles pour entendre (*qui habet aures audiendi*), qu'elle soit donc le sujet de l'écoute comme musique « en nous ».

Ce point ne va pas de soi, il n'a pas de garantie intrinsèque : il y faut des œuvres, des musiciens, il y faut un public — un public qui soit, comme dans la rêverie de

⁸ Et pour cause s'y engage depuis Luther tout le discours de la justification par la foi — Romains 1, 17 et justement tout le chapitre 10 qui pourrait être considéré comme son développement : c'est ainsi que Luther entend que la justice du juste est passive, puisqu'elle dépend de la foi, et non active, c'est-à-dire dérivée des œuvres. Le juste fait les œuvres, et non les œuvres, le juste.

⁹ On dispute sur le sujet. Le passage auquel on se réfère le plus souvent est dans le *De Trinitate* XIII, II, 5 : « Mais autre chose sont les objets de la foi, autre chose la foi elle-même (*sed aliud sunt ea quae creduntur, aliud fides qua creduntur*). »

¹⁰ *energeia*, de *ergon*, *opus*, œuvre : la justice de l'œuvre est donc passive au regard de la foi

Mallarmé, bien plus qu'une simple foule, mais une foule qui sache entendre le cérémonial.¹¹ Toutes ces conditions, des œuvres, des musiciens, un public, sont des conditions multiples et fragiles, et même des conjonctions rares de conditions nécessaires et non forcément suffisantes. Le monde-*Musique* est sans doute massif mais il est, en ce sens et dans cette dimension, plié à la loi de la rareté.

Il y a aussi une autre condition nécessaire et fragile à l'existence de l'œuvre et au procès de l'écoute musicale, que François Nicolas distingue pour être, dans une œuvre, le « moment-faveur » qui pourrait renvoyer, si l'on suit le parallèle théologique, à la distribution mystérieuse et ponctuelle de la Grâce. « Mystérieuse » est un terme que j'emprunte à la tradition, et son emploi n'est pas sans inconvénients. Mais à considérer ce que l'auteur nous propose à partir de ce que je puis bien connaître et lire — car, en effet, quelque chose se renforce de l'écoute musicale de pouvoir lire la musique — des œuvres de Bach proposées (la Passion selon Saint Matthieu et l'adagio de la sonate BWV 1034 en mi mineur pour flûte et continuo), il y a là quelque chose d'évident : le moment-faveur est bien là, dans l'irruption du double chœur au beau milieu du discours de Pilate, où le peuple demande la libération de Barrabas, ou à la mesure 21 de la sonate pour flûte, où l'instrument dévie totalement de la ligne musicale « normale » tenue par la basse continue. On peut disputer, argumenter, mais il y a là quelque chose d'à la fois évident et mystérieux, qui ne dépend pas du goût de chacun, des façons de percevoir, ou des « morceaux de bravoure » : mais si mystérieuse que pourrait paraître la donation du moment-faveur, ou de ce point de grâce, il reste que sa description est, dans les deux cas, très rigoureuse¹².

Tout cela ne va pas sans difficultés considérables et donne lieu pour moi à des exercices invraisemblables : je ne m'attendais pas à jouer au taquin avec Saint Paul sur les trois places foi, prière, écoute (L I, II, pp. 79-83) ; à jouer au taquin sur une bande de Möbius sur : musique, musicien, œuvre (L I, VII, pp. 183-189), etc.

Enfin, quel que soit son caractère éclairant et ses difficultés propres, ce rapport avec la théologie appelle certaines précautions. Sans doute la dimension théologique joue-t-elle un rôle chez le « dividu » François Nicolas, mais cela reste encore anecdotique et cela ne nous éclaire pas tant sur le propos. Ce pourrait être,

¹¹ Ainsi dans *Divagations (Offices — Plaisir sacré)* : « La foule qui commence à tant nous surprendre comme élément vierge, ou nous-mêmes, remplit envers les sons, sa fonction par excellence de gardienne du mystère ! Le sien ! elle confronte son riche mutisme à l'orchestre, où gît la collective grandeur. »

¹² Dans la première partie de la *Critique de la faculté de juger*, Kant parle du « beau » comme de la production d'un *universel sans concept*. Mais l'idée d'une adresse propositionnelle sans concept ne veut pas dire qu'elle soit étrangère à la raison, puisque que le beau se présente chez Kant comme le libre jeu de l'*entendement* et de l'imagination, sans toutefois que ce jeu se laisse résoudre par un concept.

disons, un décor de la pièce, mais la pièce elle-même ne saurait être réduite à son décor ou à ses objets scéniques : ce sont au plus des personnages, ou des didascalies, non pas tout le propos. Quant au contenu théologique, s'il y en a un, il faut à mon avis bien distinguer chez François Nicolas ce qui relèverait de la croyance et ce qui relève de l'affirmation. Ainsi, il me semble qu'on peut sans doute traiter l'auteur de volontariste et non pas de croyant : et le jeu des métaphores théologiques s'arrêterait là. S'il fallait parler par anecdotes je dirais que plus qu'un chrétien formel, François Nicolas est un militaire français. Sa maxime — et peut-être sa passion principale — est d'abord volontaire : « on s'engage et puis on voit », fait-on dire à Napoléon.

Ce volontarisme pourrait être objet de critique, mais c'est bien plutôt la discursivité politique qui est là en jeu, certainement plus que la référence théologique : non la politique pensée comme négative et définitive, non pas celle du crépuscule, mais bien plutôt celle d'un labeur constructif, difficile et au long cours ou de « guerre prolongée ». Les métaphores et les métonymies théologiques doivent donc être lues dans ces limites. Cette précaution étant prise, je continuerai, dans ces limites, à dévider mon fil théologique.

3

Pour des raisons opaques à mes propres yeux et qui d'ailleurs seraient trop confusément anecdotiques pour être traitées ici, quand le livre de François Nicolas paraissait et que je m'attelais à la tâche de le lire, je me suis posé ou reposé une question assez ancienne pour moi : celle de l'*enfer*.

Enfer — quelques définitions et descriptions préliminaires. J'appelle enfer *la densité du monde* : la cosmologie moderne nous en donne l'idée avec la notion de trou noir, une région du monde "super-dense" d'où la lumière ne s'échappe pas, c'est peut-être un cône écrasé qui absorbe le temps et l'espace ; la description en est très bien soutenue par Dante qui considère que le diable, dans la dernière bolge de l'enfer est pris dans les glaces¹³ ; car, je vous annonce au passage que l'enfer est froid, il est glacé, surgelé : les glaces sont la métaphore de la densité, de la cristallisation de tout dans l'ultra froid et l'ultra sombre.

Je pense que l'enfer existe, j'y insiste, et ne doutez pas que ses peines sont éternelles comme le dit Saint Augustin. Notez bien que, dans ma théologie portative, la question de savoir si le paradis existe et ce qu'il est, ne m'intéresse absolument pas. Musicalement, vous m'accorderez, si l'on prend le Requiem de Mozart, que le « *Confutatis maledictis / Flammis acribus addictis* » (qui est

¹³ Ainsi, Chant XXXIV : « à ce giron où les ombres sont ensevelies dans la profonde glace, d'où elles apparaissent comme des fétus dans le verre ».

d'ailleurs une fugue ou à tout le moins un passage en stylé fugué) et bien plus intéressant que le « *Voca me cum benedictis* » alterné, dans lequel l'ennui du paradis comporte quelque chose de mortel. Mais cette considération est, pour ainsi dire, à fronts renversés : on enregistrera seulement que le moment-faveur est bien dans le *Confutatis* du *Dies irae*. Je n'en tire aucune conclusion — il s'agit simplement de donner des définitions.

La vraie question d'intérêt, pour moi, n'est pas celle du paradis ou de la béatitude, qui me paraissent des notions indistinctes : c'est plutôt celle de la prise de distance au regard de la densité. S'il y avait une définition technique négative du bonheur c'est bien la mise à distance de la densité, distance qui permet de ne pas se laisser aspirer par une loi extérieure du monde. Le bonheur est fait d'un désir possible et non nécessairement comblé, ce n'est pas un état, c'est un processus.

Je pense depuis très longtemps que la musique, à peu près comme la politique, sans plan de continuité entre les deux, offre ce ressort de prise de distance par rapport à la densité du monde. J'appelle cette prise de distance : *intensité*. Mais il faut prendre garde que densité et intensité sont des processus noués : par exemple, trop vouloir prescrire l'intensité, dicter en quelque sorte le moment-faveur, sans égard à ce que François Nicolas appelle souvent le « principe d'autolimitation », c'est se retourner vers la densité. Je ne vais pas dire que la musique de Bach est la musique du paradis, comme le disait naïvement Anna-Magdalena, mais puisque mon abord de la musique savante a été essentiellement l'écoute et la lecture des œuvres de Bach, et particulièrement de l'*Art de la fugue*, c'est surtout au travers de pareilles œuvres que la musique nous mettait à distance de la densité du monde. Et je retombe sur cette donnée anecdotique : la seule personne que j'ai connue dans l'organisation politique où je militais qui connaissait aussi l'*Art de la fugue* était François Nicolas. En discutant avec lui sur ces points, il y a peu de temps, je me suis laissé dire : « Ne t'inquiète pas, l'enfer est vide ». *Apocatastase* : c'est le thème du retour à la perfection initiale du monde, retour par quoi l'enfer sera laissé vide. Voici encore un jésuite, après la figure d'Hopkins que je n'ai connu qu'en lisant François Nicolas (L. IV, XX, pp. 281-308) : l'auteur de référence sur le sujet est Urs von Balthazar qui tient cette thèse. Laissez-moi objecter : si l'enfer est vide je le trouve vraiment bruyant ! Et je cite François Nicolas dans le volume sur le solfège, volume que j'ai lu à partir de ce que je pouvais connaître, en particulier dans *Logiques des mondes*, d'Alain Badiou, et j'y trouve ceci : « La question d'un monde-*Musique* doit être disjointe de celle des œuvres d'art musical : la constitution des œuvres musicales passe par celle d'un monde-*Musique*, non l'inverse (il peut y avoir un monde-*Musique* désœuvré, sans œuvres donc ; il peut — malheureusement — y avoir une musique sans qu'il y ait ipso facto d'art musical). » (L II, II, p. 156) Ainsi donc, voilà peut-être l'enfer, vide d'œuvres ; il est bien là, il est bruyant, et si nous n'y avons pas notre séjour, il ne nous est pas donné

de ne pas y être confrontés. Il peut donc y avoir un monde-*Musique* sans œuvres ni moments-faveur, adieu l'*intension*, adieu l'*inspect*¹⁴ : si tu entres ici, voyageur, abandonne tout espoir, et laisse-toi bercer par le ronronnement de l'Université et les remugles cadencés du rap. Tiède ou chaud, tout cet enfer est glaçant.

4

Il me faut conclure. Les points de suspension de mon titre annoncé, sont en fait quatre : B-A-C-H. Un nom propre et une séquence musicale qui est le sujet d'une fugue, *si bémol, la, do, si bécarré*, dans une partition en ré mineur donc, et je parle sous le contrôle de mon ancien chef politico-militaire, si bémol à la clé. Trois éléments à partir de ce nom propre.

Il nous faudrait un *Büchlein*, un petit livre de notes, comme il y a eu le petit livre de notes d'Anna Magdalena Bach, dans lequel on nous expose de manière synthétique quelque chose comme une diagonale du monde-*Musique*, exactement comme Kant écrivait un petit livre pédagogique après chaque grand livre — l'auteur l'écrivait en un mois en envoyant cinq pages par jour à Antoine Bonnet, qui validerait.

Je regrette, au sujet de Bach toujours, que dans les « raisonances » avec le cinéma, François Nicolas n'ait pas parlé des Straub-Huillet. Et pourtant ! Je peux lire ainsi (L. I, I, p. 44) : « Autant il est aisé de fixer sur la pellicule un musicien qui écrit de la musique, et plus encore qui en joue, autant filmer quelqu'un entendant de la musique ne fixe guère l'acte d'entendre si bien que représenter cinématographiquement cet acte requiert alors de plus subtiles opérations, en particulier de montage ... » Je pense que les Straub-Huillet ont réussi tous les points mentionnés ici, jusques et y compris certains moments-faveur liés à une cantate¹⁵, entendus

¹⁴ *Intension* et *inspect* sont deux concepts originaux décisifs qui « triangulent » la théorie du *moment-faveur* et peuvent être entendus comme des corrélats de notre notion d'*intensité* — ce qui mériterait bien d'autres développements. La « coda » du Livre I, chapitre stratégique (L. I, XI, pp. 239-254), en récapitule la liaison sous diverses métaphores.

¹⁵ Même intuition de la chose, dans l'analyse-description remarquable du film par Agnès Perrais, *Chronique d'Anna Magdalena Bach ou la chair de la musique* (http://www.elumiere.net/-exclusivo_web/internacional_straub/textos/chronique_perrais.php) : « La vision qu'ont les Straub de la musique, et notamment celle de Bach [...] atteint même une dimension cosmique, comme peuvent l'indiquer trois plans extra-diégétiques, qui de prime abord semblent énigmatiques : à la fin de deux morceaux, sur l'accord final, les Straub font intervenir deux plans fixes sur la mer. De la même manière, à la fin du film, au moment de la maladie d'Anna Magdalena Bach et peu de temps avant la mort de Bach, ce sont des cimes d'arbres qui sont montrées, sur la première Aria de la Cantate BWV 140 *Wachtet auf, ruft uns die Stimme*. Ces plans trouent brutalement la matière narrative et l'unité spatio-temporelle du film, provoquant des appels d'air qui font entrer le monde, la nature, dans ce relatif huis clos. On peut voir ici d'une certaine façon la prise en charge par les Straub de la dimension mystique de la musique de Bach, mais ils la présentent par le détour

comme moments-faveur dans une *œuvre musicale* (ou cinématographique) *composite*¹⁶ qui associe, film, bande-son, le regard du cinéaste et le rapport des spectateurs à ce film.¹⁷

Et enfin, c'est une demande déjà formulée il y a plus de quarante ans, mais laissée pour compte à l'époque. Je la réitère *ne varietur* au compositeur de musique contemporaine : François Nicolas devrait nous proposer sa solution sur la dernière fugue à trois sujets de l'Art de la fugue (le troisième étant justement B-A-C-H), puisque les trois sujets sont potentiellement quatre, le quatrième devant être le sujet initial du premier contrepoint. Des solutions existent, j'en connais quelques-unes, mais après la lecture ou l'essai de lecture du monde-*Musique*, j'ai le sentiment que je pourrai mourir moins idiot, moins innocent et en ayant peut-être connu le bonheur pour avoir enfin entendu la résolution de cette fugue par François Nicolas.

Discussion

Mathias Béjean — La référence théologique est aussi quelque chose qui m'a surpris à la lecture, et que j'ai eu du mal à installer dans ma compréhension évolutive du livre. Si je me suis rendu compte que la notion d'écoute intérieure était centrale ...

Dems — L'écoute *fidèle*, et par conséquent intérieure ...

Mathias Béjean — Oui, j'ai pensé au mot « fidélité » comme une forme de sécularisation de la croyance ...

Dems — Tout à fait ...

Mathias Béjean — Je me suis demandé si chez François Nicolas, lecteur de Badiou, enfin François excuse-moi, on parle de toi en ta présence ...

du matérialisme, ou du moins d'une sorte de syncrétisme : dans la matière du film, ces plans semblent surtout être là en tant que tels comme les signes de l'ouverture que produit la musique, voie d'accès à une utopie. » Je ne reçois aucun des termes-clé — « cosmique, mystique, syncrétique, utopique, etc. » — mais on ne saurait mieux décrire cette rencontre particulière de la musique et du cinéma.

¹⁶ « On appelle *œuvre musicale composite* (OMC) l'œuvre musicale qui accueille comme tel un autre flux discursif que musical. » (L. IV, Annexes, p. 367).

¹⁷ Il semble bien que le cinématographe soit par excellence un système *composite* (voir note précédente) qui commence à peine à explorer son compagnonnage avec la musique en ce qu'elle a elle-même d'intrinsèquement composite dès l'interprétation. L'œuvre de Jean Seban, sur un chemin très différent des Straub-Huillet, explore une voie particulière — voir en particulier *Décembre : une invention de l'année 2015*, (<https://vimeo.com/151814062>) sur la musique de Haendel.

Dems — Surtout, il faut qu'il se taise ...

Mathias Béjean — Je me suis posé la question, à partir de l'expression « frappé dans le dos » par la musique, si finalement écrire l'œuvre « monde-*Musique* » n'est pas un acte de fidélité à une expérience matricielle initiale de la musique. Que François Nicolas m'excuse de nouveau ... L'écoute devient à la fois la matrice et le message universel puisque nous pouvons tous en faire l'expérience, nous pouvons tous être « sauvés ». Il s'agit d'être Homme, avec un grand H, et pas seulement un animal, un corps ou un langage dans le monde-*Musique*. Cette expérience-là se communique *via* une expérience d'écoute et qu'il faut préserver comme intellectualité musicale dans un monde qui la menace ...

Dems — Je résiste tout de même à appeler tout cela croyance. La métaphore théologique est sans doute opératoire, mais elle a sa limite. « Croyance » pourrait être un terme entendu facilement et avec sarcasme dans la mesure aussi où quelques éléments théologiques pourraient métaphoriser la politique. J'y insiste : la différence entre *fides quae* et *fides qua*, n'est pas autre chose que la différence entre deux termes inscrits par Alain Badiou dans un livre bien plus ancien (il me semble que c'est *Théorie du sujet*) : croyance et confiance. Le nom contemporain de la *fides qua*, ce serait la confiance : à la fois son affirmation, son intellectualité, et cette espèce de pari sur la possibilité de sa constitution collective. Mais enfin tout cela est métaphorique. Du reste, cette métaphore théologique a quelque chose d'inévitable dès qu'il s'agit de faire la théorie d'un art, principalement dans l'histoire occidentale, habitée par deux mille ans de christianisme hégémonique, avec au centre de tout ça la figure immense pour moi de Bach : il serait difficile d'éviter la référence au christianisme. Cela dit, l'auteur traite cette référence avec une grande discipline intrinsèque, mais aussi avec une distance affirmée. En ce sens, métaphore et métonymie (du théologique) ne sont ni plus ni moins qu'un moyen de parler dans l'historicité de l'art chrétien. *Fides qua*, comme corrélat de la confiance, c'est donc le point qui conduirait à la politique, et où la métaphore s'arrête.

Andrea Cavazzini — Je profite par exception de mon statut de président de séance pour enchaîner sur cette intervention. En effet, la référence théologique, et notamment une certaine tradition protestante, et qui pourrait remonter à Saint Augustin dans la mesure où la Réforme se réfère à celui-ci. Cette référence est très explicite, et peut du reste agir de manière moins déclarée, mais structurelle. Et notamment dans le « Finale » (L IV, pp. 309-359), quand il est question du « dividi » musicien comme coïncidence singulière de passivité et d'activité, il fait

de la musique et il est fait par elle¹⁸. De la même manière si l'on se réfère au discours « De la liberté du chrétien » de Luther, on verra que la foi est ce qui nous est le plus intérieur, qui jaillit de notre être le plus intime, au contraire des œuvres (au sens des bonnes œuvres), et en même temps quelque chose qui nous vient d'ailleurs, car ce ne peut être que Dieu qui nous la procure ; elle est à la confluence du plus intime et du plus éloigné, soit « l'extime » comme dirait quelqu'un d'autre¹⁹. Le « Finale » expose ce caractère indiscernable par le biais de la théorie mathématique de la singularité, dans la mesure où deux déterminations inconciliables sont localement indiscernables. (L IV, pp. 339-342) A propos de l'allusion à Dante, on peut en effet considérer que l'enfer est dense puisque Lucifer est pris dans les glaces : dans le bas de la cosmologie dantesque les corps sont plus denses et les mouvements sont plus lents ; au fur et à mesure qu'on monte, la vitesse augmente, de telle sorte qu'au paradis on n'a plus de corps individués par la matière, comme le dit la théorie thomiste, mais seulement des essences intelligibles. Sur cette idée que le paradis ne serait pas "intéressant" parce que le problème n'est pas celui de la béatitude comme état : s'il s'agit bien d'un état sans doute pour les bienheureux, au point de vue de l'*homo viator* qu'est Dante le poète, c'est un processus ascensionnel. Il fait l'expérience qu'à chaque étape, jusqu'à la vision de Dieu, il montre à quel point ses pensées, sa vision et sa réflexion deviennent de plus en plus rapide, et à quel point l'intensité de son être est amplifiée en termes de mouvements. Mais enfin la grande différence qu'on pourrait trouver par rapport au monde-*Musique* réside en ce que la construction de Dante est visuelle. Le monde-*Musique* serait alors mieux caractérisé comme théologie de l'écoute.

Mathias Béjean — Si je peux ajouter une dernière remarque avant que l'auteur ne se défende, sur cet indiscernable passif-actif du musicien, je me demande si la notion de « générique », empruntée à Badiou, ne devient pas centrale, dans la mesure où l'œuvre musicale apparaît autant comme production d'un musicien que comme quelque chose qui se produit, qui vient du haut mais aussi du bas, sans que cette origine soit quelque chose de forcément palpable ...

François Nicolas — Dans le même sens, j'aurais une première question à poser. Sur l'intensité, tu nous en as plutôt assez peu dit, finalement. Alors, en premier lieu, je demanderais : pourquoi le terme « intensité », intensité de quoi ? Comment ensuite distingues-tu intensité et densité puisque c'est bien ce couple-là que tu fais

¹⁸ *Ibid.*, p. 313 : « ... d'un côté, c'est la musique qui fait le musicien, ... et d'un autre côté, pas de musique sans musicien. ... le musicien est musicalement actif pour autant qu'il sait faire que la musique agisse par lui. »

¹⁹ Jacques Lacan, cf. L I, I, p. 41.

travailler, et enfin, pour aller dans le sens de Mathias, si tu avais un troisième terme (là, tu me vois venir ...), qu'est-ce tu proposerais ?

Dems — Oui, j'ai oublié de le dire et je répondrais ainsi peut-être à ta première question. J'ai oublié, parce que sans doute on ne peut pas tout dire d'un seul tenant. A partir du « monde-*Musique* », mais aussi à partir d'un autre texte²⁰, je pense que ta manière de proposer une intelligence des choses et la possibilité de penser ce qui se présentait comme impensable, mystérieux ou gratial — ainsi que tes critiques à Jankélévitch qui attestent que tu ne souscris pas à une certaine mystique (L. I, II, p. 53) —, je dirais que ce que tu proposes, toi, comme tiers-terme ce serait l'ascèse : l'ascèse étant ce qui permet de distinguer ce par quoi il est vrai que tout est exogène et qu'on est toujours aspiré par quelque chose d'extérieur, le trou noir, la densité, et un exercice de l'intelligence et même du corps (je pense à ce que tu appelles le corps-accord²¹) : il faut étudier le solfège, consacrer des heures à un instrument pour adapter son corps physiologique à ce corps mécanique, tout cela est une ascèse, ce qui n'est pas à entendre au sens d'une privation ce qui serait disons l'acception chrétienne et monachique du terme mais en sens grec plus originaire, au sens d'un exercice²². Il faut faire des exercices, par exemple comme dans un art martial. Le tiers-terme serait à rechercher dans cette direction ascétique : elle fournirait un principe actif de distinction entre densité et intensité. Il faut aller vers une intensité²³ sans vouloir s'y garantir comme dans un état, puisque là elle peut basculer en densité — ainsi l'intensité d'une révolution peut basculer dans une densité qui est la terreur, on pourrait ainsi mettre en parallèle la « fraternité-terreur » (Sartre) et la densité-terreur —, et donc le troisième terme dans le « monde-*Musique* » n'est pas seulement constitué dans le schéma d'une décision volontaire mais aussi dans celui d'une ascèse²⁴. Le disruptif, le fait de rompre avec la loi extérieure du monde, n'a de sens et d'avenir que pour autant qu'il renvoie au constructif, au labeur — au rebours, ce labeur comporte évidemment sa dimension implacable et négative, qui rompt avec l'air du temps,

²⁰ François Nicolas, *Quelle probité pour le compositeur ? Celle d'un aveu*. L'archicube, n°19, décembre 2015, pp. 44-49.

²¹ « On appelle *corps-accord* (ou *corps musical*) l'interaction (ou corps à corps) musicale du corps physiologique d'un musicien et du corps mécanique d'un instrument de musique en vue de rayonner un son qui projette dans l'espace la trace de cette interaction (ou modulation). » (L. IV, p. 365).

²² Gilles Deleuze, *Spinoza, Philosophie pratique*, p. 9 : « Le philosophe s'empare des vertus ascétiques ... [et en fait] une vie qui ne se vit plus à partir du besoin, en fonction des moyens et des fins, mais à partir d'une production, d'une productivité, d'une puissance. »

²³ « Aller à l'Esprit » — Rimbaud

²⁴ Il faut sans doute faire un pas, mais aussi « tenir le pas gagné » — Rimbaud encore.

c'est donc aussi une polémique, un antagonisme, etc. Mais tout ça n'est pas crépusculaire ou de l'ordre de la révélation : c'est aussi « au jour le jour », un labeur qui s'ajoute inlassablement d'un jour à l'autre ... Ainsi se constitue à la longue un exercice qui est une ascèse. Voilà le troisième terme qui permettrait de distribuer densité et intensité²⁵. Mais je ne sais pas si cela va suffire à François ...

François Nicolas — Et le terme « intensité » comment le thématiserais-tu ?

Dems — Je dirais que c'est le processus par lequel le désir se cultive comme désir, c'est-à-dire non réductible à une satisfaction, ce qui serait la fausse promesse de la béatitude. Un désir non réductible en outre à une « demande », ce qui serait encore l'appel de la densité. Car un désir n'est justement pas une demande : la demande renvoie à l'offre et au régime des satisfactions. Cultiver les désirs, s'autolimiter par rapport à la jouissance, tout cela ne peut-être qu'un exercice au long cours. Dans cette façon d'écrire, dans ce livre comme dans d'autres textes, et le fait que je connais l'auteur par ailleurs, mais je ne voulais pas trop en parler : je l'ai connu en politique, et c'est bien du reste pour cette raison que j'interviens : il n'y a que la politique qui m'y amène. Je n'avais sinon strictement aucune raison, ni aucune qualification propre, à connaître un tant soit peu le séminaire « Mamuphi », et à lire un livre pareil, à jouer au taquin avec Saint Paul sur une bande Möbius. Et c'est aussi à cause de cette référence politique que je traiterais l'auteur d'ascétique-constructiviste ... (Silence) Bon, s'il se tait c'est qu'il est content.

François Nicolas — S'agissant du *Dies irae*, dans le Requiem de Mozart, on ne peut pas dire que c'est l'enfer, mais l'évocation de l'enfer ...

Dems — C'est exact ...

François Nicolas — Donc c'est tout à fait autre chose ...

Dems — Oui, puisque dans les deux cas il ne s'agit pas d'états mais de processus, ou de tendances ...

François Nicolas — Et donc tu peux dire que l'évocation de l'enfer est une intensité, ainsi il se peut que l'évocation de la densité soit une intensité ...

Dems — Tout à fait !

François Nicolas — Je dis ça, parce qu'il y a toujours une dimension affirmative de la musique quelle que soit la manière dont on la prenne ; ce n'est pas une musique « de l'enfer » mais de son évocation ...

²⁵ Cette réponse me paraît insuffisante. On pourrait mieux dire : toute espèce de procédure générique (au sens donné à ce terme par Alain Badiou, depuis *l'Etre et l'événement* : soient l'amour, l'art, la politique et la science) comme pensée active constitue le tiers-terme du rapport densité-intensité. Et chacune requiert, au-delà de l'enthousiasme et de la décision, l'exercice patient et ascétique d'un cheminement indéfini.

Dems — Oui, d'ailleurs Ernst Bloch dit quelque chose quelque part à ce sujet sur le rapport entre Bach et Mozart, il dit en substance que dans les basses chez Mozart on entend l'enfer, ce qui n'est pas le cas chez Bach. Nous avons à faire là à un autre « langage », en tout cas à un autre dispositif expressif musical, et c'est une autre époque. Et ce qui me plaît chez Mozart, c'est bien l'enfer, quand Dom Juan dit « non » à la statue du Commandeur, et dans le *Confutatis* l'enfer est au passé, ce n'est pas sa réalité immédiate mais justement sont évocation : « Ils ont été condamnés et ils sont maudits. »

François Nicolas — Cette différence tient sans doute à la dimension à mon avis tragique qu'il y a dans Mozart et qu'il n'y a pas dans Bach ; de sorte qu'on peut avoir coexistence de deux dimensions, comme dans tout discours tragique, ainsi chez Brahms.

Dems — Oui, il n'y a pas vraiment de tragique chez Bach. Cela dit, je suis extrêmement frappé de cette idée de « moment-faveur », qui n'est pas une notion mystique gratuite. En révisant la sonate BWV 1034, la sonate pour flûte et continuo, en effet, il me semble évident que le moment-faveur est bien là (mesure 21). Je ne suis pas sûr que je le décrirais exactement comme dans le livre (L I, VI, pp. 160-161) puisque nous sommes soumis à des effets de langage en le rapportant : il me semble tout de même que, dans ce passage, la question d'une certaine violence faite à l'instrument, la flûte traversière, c'est très vrai. Le moment ou le thème B-A-C-H se rajoute comme troisième sujet du dernier contrepoint de l'Art de la fugue est aussi un « moment-faveur », et il n'y a rien là soit de mystérieux, soit encore de soumis à l'aléatoire du goût musical. Tout cela me paraît très impressionnant dans cette doctrine du moment-faveur. On est obligé, musicalement, d'en convenir.

François Nicolas — Sinon je retiens ta définition de l'enfer, puisqu'elle renvoie à la discussion de ce matin, quand nous évoquions la possibilité d'un monde-*Musique* sans œuvre ; il vrai qu'un vide bruyant ou qu'un bruit vide paraît être un enfer qui nous menace ...

Dems — Un vide démultiplié par la puissance de la « communication » qui se déploie contre l'affirmation de la parole. C'est bien cela qui est jeu : plus ça communique, moins ça parle, au sens de la parole plénière.