

Le gai savoir de saint François Nicolas

Colloque autour du *Monde-musique*

(9 avril 2016)

Ivan SEGRÉ

Je te remercie, François, de m'avoir invité à parler de cette œuvre magistrale qu'est *Le Monde-Musique*.

Œuvre magistrale, où je reconnais en outre une « œuvre classique ». Et je précise : non pas seulement « classique » au sens où l'auteur, dans le Finale (p. 348 du T. 4), écrit que « Notre Idée musicienne de la musique est tout à fait spécifique, en particulier en ce qu'elle est ouvertement 'classique' », mais également au sens où Claude Birman, mon premier maître en études juives, débute sa Préface à la première réédition chez Verdier du *Guide des égarés* de Maïmonide, par ces mots : « Le propre d'une œuvre classique, c'est que ses rééditions n'ont pas besoin d'être justifiées ». Et il ajoute : « Mais qu'est-ce qui confère à ce livre la qualité d'œuvre 'classique' – c'est-à-dire digne d'être imitée ? ». En qualifiant *Le Monde-Musique* d'œuvre « classique », j'entends donc une œuvre « digne d'être imitée », une œuvre exemplaire, et une œuvre dont les rééditions successives n'auront pas besoin d'être justifiées.

J'ajoute, mais vous vous en doutez déjà, que j'y reconnais aussi un « Guide des égarés », titre du maître ouvrage de Maïmonide auquel une écoute plus littérale, plus attentive, préférera : *Guide des perplexes*.

Au sujet du maître ouvrage de Maïmonide, de son argument, de sa cruciale directive, Claude Birman écrit : « D'un côté, ouvrir la voie à une meilleure écoute de l'Inconditionnel, de l'autre épurer la rationalité de l'humanisme de ses aspects 'trop humains'. C'est là le prototype du 'Juif philosophe' ».

Prenant sa formulation pour modèle, je dirai, au sujet de l'argument du *Monde-Musique* de François Nicolas : *D'un côté, ouvrir la voie à une meilleure écoute de l'Inconditionnel, de l'autre épurer la rationalité musicienne de ses égarements nihilistes. C'est là le prototype du musicien pensif.*

*

Voilà une ouverture, je le concède, qui n'est pas immédiatement en prise avec le titre de mon intervention : *Le gai savoir de saint François Nicolas*. C'est que, lorsqu'il me fallut intituler mon intervention, je n'avais pas encore tranché : quel chemin prendre dans ce nouveau Monde ? J'hésitais. Andrea Cavazzini, chargé de mettre au point le programme des réjouissances, me relança amicalement. Je décidai donc de proposer un titre qui puisse donner le ton, ou le *la*, qui puisse ressaisir ce qui, du *Monde-Musique* de François Nicolas, me paraissait être l'esprit.

Parmi les nombreux exergues qui orientent le lecteur, il y a une citation de saint Paul, extraite de l'Épître aux Romains : « la victoire produit l'espérance ». Nous sommes alors à

mille lieux de la figure du vaincu, du martyr, du crucifié et, en ce sens, au plus près de Nietzsche. Le musicien pensif surmonte le nihilisme de son temps, le vainc, et sa victoire produit l'espérance. Tel est, à mes yeux, l'esprit du *Monde-Musique*. Pour mieux le préciser encore, je citerai une formule clé du *Saint Paul* d'Alain Badiou, littéralement absente du *Monde-Musique*, mais spirituellement omniprésente : « La résurrection surgit *hors* du pouvoir de la mort, et non par sa négation ». Tel est ce que je souhaitais exprimer par ce titre : *Le gai savoir de saint François Nicolas*.

*

Andrea Cavazzini, tel Shylock, ayant obtenu sa livre de chair, je replongeais dans l'abîme du questionnement : quelle traversée proposer de ce *Monde-musique* ? Le plus prudent, me dis-je, est de partir d'un détail, d'un point depuis lequel dérouler un fil. Prenons un exemple :

Tome 1, chap. I, première section, qui s'intitule « Par où commencer ? » (P. 41) ; le musicien pensif annonce que la démarche sera inductive, depuis l'écoute vers l'œuvre. Puis p. 43, il écrit : « L'activité propre du musicien – faire de la musique – se décline en trois dimensions enchevêtrées : écrire-lire de la musique ; jouer de la musique ; entendre de la musique ». Ces trois dimensions correspondent empiriquement à l'écriture de la partition par un compositeur, à son interprétation par un instrumentiste, enfin à son écoute proprement dite par un auditeur. Où l'on reconnaît les trois temps de la création musicale : l'écriture, les répétitions, le concert.

Voyons maintenant la toute fin de l'ouvrage, Tome 4, dernière partie, le « Finale », section 5, intitulée « Trois figures musicales en une... », le musicien pensif écrit : « La difficulté de notre entreprise tient au fait que ce musicien œuvrant se distingue empiriquement selon trois figures individuelles : celles du compositeur, de l'interprète et de l'écouteur ». On retrouve une nouvelle fois le même ordre, comme empiriquement constitué : l'écriture, le jeu, l'écoute.

Or un peu plus loin, tout paraît basculer. Le musicien pensif évoque alors « le nouage de l'écoute (partie A), de l'écriture (partie B) et de l'interprétation (Finale) qui est le propre de l'œuvre musicale ». La démarche inductive s'est en effet ordonnée de la sorte : l'écoute : « partie A » ; puis l'écriture : « partie B » ; enfin l'interprétation : partie « Finale ». C'est un point depuis lequel dérouler un fil : *la place de l'interprétation dans le Monde-Musique de François Nicolas*.

Tout au long de ma lecture des quatre tomes du *Monde-Musique*, je ne cessais en effet d'avoir à l'esprit la question de l'interprétation, de sa place, c'est-à-dire de sa quasi-absence, du quasi-silence du musicien pensif à ce sujet. Car il n'est presque pas question de l'interprétation musicale dans *Le Monde-Musique*, comparée à la place qu'occupe la question de l'écriture, comme il est très peu questions des interprètes, au regard de la place qu'occupent les compositeurs, et ce alors même qu'il est beaucoup question de mathématiques ou de poésie, par exemple. Le musicien pensif, certes, justifie amplement l'importance qu'il accorde à la question de l'écriture. Page 55 du tome 2, tome consacré au solfège, il écrit : « On ne saurait trop insister sur l'importance inouïe de cet 'événement' : la musique est le seul art (jusqu'à présent...) à s'être doté de son écriture propre, tout de même que la mathématique est la seule science (définitivement ?) à s'être dotée de sa propre écriture ». Voilà qui

justifie amplement l'importance accordée à l'écriture. D'accord. Mais qu'en est-il de l'interprétation ?

C'est au « Finale » que je compris : s'y trouve esquissée une « théorie de l'interprétation ». Le problème était à présent résolu. Il fallait attendre le « Finale », et notamment ce discret, mais pensif hommage à l'interprète (p. 322) :

« Si un moment musical est bien radiographié selon la pince d'un instrumentiste et d'une partition, alors tout moment musical va pouvoir être doté d'un nom en partie triple : le nom propre du musicien, le titre du morceau, la date du jeu du musicien (du corps-accord). On parlera ainsi de *L'art de la fugue* interprétée par Helmut Walcha un soir d'hiver 1964-1965 à St-Séverin (Paris) ou (...) ».

Le nom en partie triple de tout moment musical, c'est donc le titre d'une composition, soit la dimension de l'écriture, puis le nom propre de l'interprète, soit la dimension du jeu, enfin la date du concert, soit la dimension de l'écoute. Écriture, jeu, écoute. De l'écriture, on mentionne le nom de la pièce ; de l'interprète, on mentionne le nom propre, en l'occurrence Helmut Walcha ; du concert, on mentionne les coordonnées spatio-temporelles. Dans les termes du musicien pensif : « le nom propre du musicien, le titre du morceau, la date du jeu du musicien ». L'interprète, c'est donc ici le « nom propre du musicien ». L'interprète n'est pas l'instrument de la composition écrite, son moyen, mais sa fin.

Que l'interprète soit singulièrement nommé, dans le triplet de l'écriture, du jeu et de l'écoute, c'est là ce dont le musicien pensif tire, quelques pages plus loin, les conséquences éthiques ; il écrit : « ainsi, ce qui pour le simple exécutant se présente comme des *ordres*, l'interprète, lui, le comprend comme fixant des *directives* à mettre en œuvre, c'est-à-dire précisément à interpréter ». D'où : « une fidélité de l'esprit et pas seulement de la lettre... ». Et plus bas, il conclut sur une analogie entre musique et politique : « tout de même qu'un vieil adage des organisations politiques émancipatrices est 'une fois que la ligne est fixée, le cadre décide de tout !', tout de même ici une fois que la partition est fixée, l'interprète décide de tout ». C'est parce que l'interprète, en dernière instance, décide de tout, qu'il est, au Finale, « le nom propre du musicien ».

Au sujet d'Helmut Walcha jouant *L'art de la fugue* un soir d'hiver à Paris, le musicien pensif précise, dans une note de bas de page : « j'y étais ». Il y a donc la composition écrite, *L'art de la fugue*, l'interprète, Helmut Walcha, et l'auditeur, un « je » anonyme. Reprenons à présent les termes du « nouage » et le fil de la démarche inductive : « le nouage de l'écoute (partie A), de l'écriture (partie B) et de l'interprétation (Finale) qui est le propre de l'œuvre musicale ». La fin, c'est donc la relation du « je » anonyme, dont est composée la multiplicité des auditeurs, au nom propre de l'interprète, et l'écriture est ce qui garantit qu'il puisse y avoir relation musicienne entre ces deux pôles, celui de l'auditeur et de l'interprète.

La place de l'interprétation dans *Le Monde-Musique* de François Nicolas, voilà donc un point depuis lequel dérouler un fil. Le problème, c'est qu'en abordant la chose par ce biais, je risquais d'évoquer le syntagme « solution finale ». Aussi renonçai-je. Je pensai alors me replier sur le titre de la section 5 du Finale, de manière à partir du « nouage » de l'écoute, de l'écriture et de l'interprétation, plutôt que de la place finale de l'interprétation : « Trois figures musiciennes en une... ». Je pouvais partir de ce point, certes. Mais je pris de nouveau peur, allez savoir pourquoi...

*

Je voyais alors un autre point de départ possible dans l'analyse d'un silence. Il y a en effet ce à quoi réfléchit intensément le musicien pensif dans *Le Monde-Musique*, à la musique bien sûr, mais aussi aux mathématiques, à la philosophie, à la poésie, à l'architecture, au cinéma, à la politique, à la psychanalyse ; et il y a ce à quoi, apparemment, il ne réfléchit pas, ou presque pas : à la peinture, à la danse, au théâtre, par exemple.

Pour ce qui est de la peinture, il y a bien une note de bas de page, égarée quelque part, où il est question d'un ancien article au sujet d'un peintre s'étant proposé, si je me souviens bien, de traduire en peinture des œuvres musicales, et il y a bien une référence à l'urinoir de Duchamp, au miroir duquel resplendissent les 4'33 de John Cage, mais guère plus. De la danse également, il n'est pas question, sinon pour signaler que jusqu'à ce jour la danse a échoué à bâtir un solfège, à se doter d'une écriture. Quant au théâtre, il en est question seulement trois fois, si je ne m'abuse, et fort brièvement : au sujet du « moment-faveur » que Hölderlin décèle dans les tragédies de Sophocle ; quelque part où il est rapidement question de Brecht ; et dans le Finale où il est fait référence aux mises en scène d'Antoine Vitez. Que dire, donc, du silence qui entoure la peinture, la danse, le théâtre dans *Le Monde-Musique* ? Je serais tenté de dire qu'il s'agit d'un *silence plein*, d'un silence d'analyste appelant le travail d'un analysant.

Je veux dire par là que la place des silences, leur disposition, leur configuration, est dans *Le Monde-Musique* le fait d'une pensée, et non seulement la conséquence d'une nécessaire limitation. Réfléchissons un instant à la peinture : que peut-on en dire à la lumière du *Monde-Musique*. Je dirais pour ma part qu'à l'affirmation musicienne ouvertement « classique » de François Nicolas fait pendant une affirmation picturale : être ouvertement « classique » en peinture consisterait à réaffirmer que l'art pictural se réalise sous la forme d'un tableau. Au papier à musique du compositeur ferait pendant la toile du peintre.

C'est là, du reste, une affirmation d'Alain Badiou dans *Logiques des mondes* : du taureau des grottes de Lascaux à celui de Picasso, un même geste fait tableau, peinture. Autrement dit, l'Idée « classique » de la peinture demeure identique à elle-même depuis Lascaux. En prononcer la fin, c'est le symptôme d'un nihilisme pictural, d'une impuissance.

Revenons maintenant à la musique ; relisons, pour en prendre pleinement la mesure, l'affirmation du musicien pensif : « On ne saurait trop insister sur l'importance inouïe de cet 'événement' : la musique est le seul art (jusqu'à présent...) à s'être doté de son écriture propre ». *Le Monde-Musique* commence avec cet « événement ». Je cite, p. 11 du Tome 2 : « la musique grecque antique n'était pas autonome, faute de logique propre (soit, comme nous y reviendrons, faute d'une écriture proprement musicale) ce qui autorise à soutenir que la musique grecque antique ne faisait pas monde ». En effet, le musicien pensif date la naissance du *Monde-Musique* de « l'invention du solfège », avec Guy d'Arezzo, au tout début du XI^e siècle, lorsque sont inventées des « lettres musicales spécifiques », qu'ignoraient les grecs.

Fidélité du peintre au geste de Lascaux, au geste de peindre ; fidélité du compositeur au geste d'écrire la musique. L'irruption de la peinture dans le champ de l'expérience humaine est indistincte depuis Lascaux, tandis que l'irruption de la musique est distincte depuis qu'elle s'est dotée de son écriture propre, et qu'ainsi s'est constitué un *Monde-Musique*. Est-ce à dire que la peinture fait Monde depuis Lascaux, et la musique depuis Guy d'Arezzo ? Ou est-ce à dire que la peinture ne fait pas Monde ? Badiou semble répondre, dans *Logiques des mondes*, que la peinture s'est dotée d'une logique propre depuis Lascaux. En revanche, ajoute

le musicien pensif, avant l'invention du solfège, il y avait certes de la musique, mais sans que sa « logique propre » soit constituée, parce qu'elle ne disposait pas de « lettres musicales spécifiques ».

Introduisons maintenant une médiation : le poème. Dans Homère, on lit : « Aurore aux doigts de rose ». Dans René Char, on lit : « Aurore à gueule de tenailles ». Au taureau de la peinture, depuis Lascaux jusqu'à Picasso, ferait pendant l' « aurore » du poète depuis Homère jusqu'à Char. Peut-on dire, de la même manière qu'en musique, que la poésie fait Monde à partir de l'invention de l'écriture ? Dans la recherche sur la poésie homérique, une révolution s'est produite, due notamment au philologue Milman Parry. Jaroslav Pelikan, dans une étude sur la Bible, l'évoque en ces termes :

« [Parry] suggérait que l'épopée grecque, à ses débuts, était l'œuvre de bardes illettrés, musiciens-poètes professionnels qui la disaient devant leur public et l'enseignaient à leurs élèves par la vertu de la seule répétition orale. Ces bardes itinérants s'appuyaient sur des formules et épithètes répétitives toutes faites que l'on identifie immédiatement dans les textes homériques ; quant à la complexité des procédés poétiques, de la métrique et du langage, Parry avance qu'elle représentait en fait – comme les formules répétées – des procédés mnémotechniques pour protéger ces poèmes des changements et des corruptions susceptibles de se glisser dans des œuvres reprises et récitées de génération en génération. (...) L'hypothèse audacieuse de Parry suscita naturellement le scepticisme dans les milieux académiques qui passent leur temps à écrire et publier des livres : personne ne pouvait concevoir qu'en l'absence de toute écriture, une œuvre aussi riche et complexe – deux poèmes entiers de plus de dix mille vers chacun ! – ait pu être mémorisé de génération en génération et conservée sans grand changements par des paysans grecs grossiers et illettrés, avant toute mise en forme écrite. Mais Parry découvrit précisément, dans la Yougoslavie d'alors, des bergers illettrés qui faisaient ce genre de choses depuis des siècles » (*A qui appartient la Bible*, p. 27-28).

La poésie ne s'est donc pas constitué en Monde avec l'invention de l'écriture, mais indépendamment : ce sont « des paysans grecs grossiers et illettrés » qui ont non seulement conservé le poème homérique, mais qui l'ont produit, la singularité poétique procédant au départ d'inventions mnémotechniques, car comme le signale Spinoza, l'esprit mémorise d'autant mieux lorsque les choses à mémoriser sont logiquement articulées, et rien n'est plus logique que le chant, que le rythme. Est-ce une objection au musicien pensif ? Sa première thèse est que « la musique fait monde », et qu'elle fait monde depuis qu'elle s'est dotée de son « écriture propre », or cette écriture consiste d'abord, et principalement, à noter le rythme. Ainsi, page 67 du tome 2, je lis : « Le rythme est, plus encore, ce qui doit être écrit pour qu'il y ait musique (...). Mieux : en rythmant des objets sonores trouvés, la musique peut les intégrer à son monde, les musicaliser ».

Un lecteur inattentif, un lecteur non pensif, s'empressera de catégoriser le musicien pensif parmi les sceptiques des milieux académiques, incapables d'envisager que le poème antique provienne de « paysans grecs grossiers et illettrés », qui jamais n'eurent besoin d'écrire le rythme pour qu'il y ait poème. Mauvais lecteur, car dès l'Ouverture, aux pages 27, 28, 29 du tome 1, sont exposés les enjeux propres de l'écriture musicale : « En faisant monde, la musique se dote d'une autonomie de pensée, c'est-à-dire de la capacité de décider ses lois propres ». Puis, aussitôt, après :

« Notre enjeu sera de caractériser cette autonomie de manière matérialiste : cela se fera autour de la catégorie d'écriture proprement musicale, donc de solfège, cette invention inouïe (par les Européens du Moyen-Âge) qui n'a comme équivalent historique que l'invention de la démonstration ma-

thématique ou de la discursivité philosophique par les Grecs du VI^e siècle av. J-C. : la musique est le seul art à s'être doté d'une écriture qui lui soit propre – et donc de lettres spécifiques (ici les 'notes' de musique) – ce qui lui ouvre de nouvelles affinités avec la mathématique, seule science à s'être également dotée (avant la musique) d'une écriture qui lui soit propre... ».

Et plus bas, on lit : « Cette écriture musicale, socle matériel de l'autonomie musicale de pensée, doit être pensée comme un opérateur logique et non pas comme une technique de représentation ». Enfin, concluant ce sous-chapitre consacré à « l'autonomie musicale », le musicien pensif écrit :

« L'examen du rôle joué par le solfège pour établir ce que logique musicale veut spécifiquement dire nous ramène ainsi à l'opposition des deux matérialismes : le matérialisme vulgaire du langage tient en effet que la logique musicale, comme tout autre logique, procède d'un ordre langagier (ce qui le conduit à choisir ses modèles de pensée dans la linguistique et la sémiotique) quand notre matérialisme musical d'un type nouveau élira ses modèles dans la géométrie la plus contemporaine ».

Au sujet de la géométrie contemporaine, rappelons l'énoncé du musicien pensif, page 117 du second tome : « Un heureux tournant géométrique de la pensée est ainsi venu déposer l'ancien et désastreux tournant langagier de la pensée ». Certes, Jacques Derrida s'est attaché à montrer que l'écriture langagière n'est pas une technique de représentation, mais un opérateur logique. Au regard du musicien pensif, la grammatologie n'en demeure pas moins redevable d'un matérialisme vulgaire, puisque l'opérateur logique en question n'est en rien analogue au tournant géométrique de la pensée. Et c'est pourquoi le musicien pensif peut affirmer que l'invention de l'écriture musicale « n'a comme équivalent historique que l'invention de la démonstration mathématique ou de la discursivité philosophique par les Grecs du VI^e siècle av. J-C. ». Comprenez que l'invention de l'écriture, cunéiforme, hiéroglyphique, idéogrammatique ou alphabétique n'est pas analogue au tournant géométrique de la pensée, et ne saurait donc constituer un opérateur logique au même titre, raison pour laquelle la poésie ne fait pas monde à partir de l'invention de l'écriture, mais à partir de l'avènement de la parole, il y a près de 50 000 ans, tandis que l'invention de l'écriture musicale fait monde, au même titre que « l'invention de la démonstration mathématique ou de la discursivité philosophique par les Grecs du VI^e siècle av. J-C. ». Loin d'être un académicien sceptique, le musicien pensif est donc une manière de géomètre déterminé à ne pas céder sur son désir. C'est pourquoi, toute chose égale par ailleurs, sa détermination est exemplaire aux yeux mêmes du peintre pensif : elle l'appelle à ne pas céder sur son désir de peindre. C'est en ce sens que je propose de dire que le silence du Monde-Musique au sujet de la peinture est un silence plein ; osons : un silence *peint*.

*

Le silence au sujet de la danse est plein, également, du peu que le musicien pensif en dit. Il écrit : « la musique est le seul art (jusqu'à présent...) à s'être doté de son écriture propre ». Au trois points de suspension qui suivent « jusqu'à présent » est apposée une note de bas de page : « la chorégraphie est sans doute l'art qui s'approche le plus d'une invention équivalente ». C'est en comparaison de la danse qu'est énoncée, ici, la singularité de la musique : la musique s'écrit, pas la danse, qui s'en approche, certes, mais n'y parvient pas encore... Il y a donc une affirmation implicite, sous-jacente, au sujet de la danse : elle existe dans la tension permanente entre le désir de s'écrire et l'impossibilité de s'écrire. La musique, par définition, s'écrit ; la peinture, par définition, ne s'écrit pas ; la danse existe dans l'entre-deux.

Si vous consultez quelque ouvrage de vulgarisation sur l'histoire de la musique, vous lisez que c'est le moine Guy d'Arezzo qui au début du XIe siècle a ordonné ces deux éléments : « la portée et la clé » ; puis que « le développement de la musique polyphonique rendit nécessaire l'indication de la durée des sons ». Dans *Le Monde-Musique*, François Nicolas explique qu'une note, en dernière analyse, écrit un rythme. Le rythme des sons, avec Guy d'Arezzo, commence de s'écrire, de se doter d'une écriture propre, tandis que le rythme du corps n'y parvient toujours pas. Le rythme du corps pourra-t-il s'écrire un jour ? Est-ce accidentel s'il n'y parvient pas, ou essentiel ?

D'un côté, le danseur fait de son corps un instrument ; d'un autre côté, son corps n'est pas un instrument. Le geste du danseur ne peut trouver à s'écrire, semble-t-il, que s'il se *marionnettise* : l'écriture de la danse serait celle d'une succession de mouvements inorganiques. Mais pourquoi le danseur ne pourrait-il pas réaliser ce que l'instrumentiste parvient à réaliser : donner corps à la lettre ? Est-ce parce que le danseur ne peut donner corps à la lettre comme l'instrumentiste lui donne corps, que la danse ne trouve pas à s'écrire, ou bien trouvera-t-elle à se doter d'une écriture propre ?

Au sujet de l'écriture de la musique, François Nicolas explique qu'elle n'est pas la transcription d'une musique qui existerait indépendamment, mais ce qui, dans l'Idée classique qui est la sienne, constitue l'opérateur logique d'une succession de sons, et ainsi fait musique. Dans la danse, me semble-t-il, l'écriture ne pourrait avoir cette primauté sans désincarner le corps. Autrement dit, la danse ne pourrait trouver à s'écrire pour la raison que, à la différence de la note de musique qui écrit le rythme des sons, leur durée, leur hauteur, etc., la note de la danse devrait écrire le rythme d'un corps ; or le son trouve à s'écrire, parce qu'il est désincarné, mais le geste d'un corps, lui, ne peut trouver à s'écrire, parce qu'il est incarné.

La voix, pourtant, trouve en musique à s'écrire, or elle est incarnée. En exergue d'*Enfance et histoire*, Giorgio Agamben cite Leonard de Vinci : « Ô mathématiciens, dissipez pareille erreur ! L'esprit n'a point de voix, car il n'est pas de voix sans corps ». S'il n'est pas de voix sans corps, et que la voix trouve à s'écrire, alors pourquoi le corps dansant ne trouverait-il pas à s'écrire ? C'est peut-être que la voix trouve dans l'écriture l'approfondissement de ce qu'est la voix, comme l'esprit s'approfondit dans l'écriture ; tandis que le corps ne s'y approfondirait pas, mais s'y abîmerait. Mais on peut aussi penser, certes, que la danse trouvera finalement à s'écrire... Etre ou ne pas être écrite, telle est la question que pose la danse.

Concluons provisoirement que la comparaison de l'écriture de la musique avec l'inécriture de la danse, dans *Le Monde-Musique*, toute ponctuelle qu'elle soit, est shakespearienne.

*

Abordons enfin le silence du musicien pensif au sujet du théâtre. On se souvient des trois dimensions enchevêtrées qui font le musicien œuvrant : l'écriture, le jeu, l'écoute. Il en va de même avec le théâtre, où se distinguent empiriquement l'écriture d'un texte théâtral, sa représentation, son spectateur. Dans *Le Monde-musique*, je l'ai dit, il est beaucoup, beaucoup question de l'écriture, des écrivains de la musique, mais très peu des interprètes : à la toute fin, au Finale du Tome 4, il est question brièvement de Helmut Walcha, de Charles Aznavour, d'Ornette Coleman, de Martha Argerich. Il est question aussi, au tome 1, des quatre modalités du corps de l'instrumentiste : le « corps virtuose », le « corps inspiré », le « corps

exécutant » et le « corps interprète ». Il est donc bien question de l'interprétation, le troisième terme du nouage. Mais il en est beaucoup, beaucoup moins question que de l'écriture. Or c'est tout l'inverse dans l'intellectualité théâtrale, où il a été principalement question de l'interprétation et de la mise en scène, mais très peu de l'écriture. Qu'on songe aux théoriciens agissant du théâtre au XXe siècle : Stanislavski, Jouvet, Meyerhold, Grotowski, Kantor, Brook, Vassiliev, etc. Le musicien pensif est compositeur, depuis Rameau jusqu'à Boulez ; le dramaturge pensif est metteur en scène, depuis Stanislavski jusqu'à Vassiliev.

Est-ce que le silence du musicien pensif est gros d'une Idée théâtrale du théâtre tout à fait spécifique, en particulier en ce qu'elle est ouvertement « classique » ? Je reviens à Jaroslav Pelikan. Dans la suite de son propos sur les bardes grecs et yougoslaves, il explique :

« Les professeurs de littérature anglaise ont souvent besoin de rappeler à leurs étudiants que Shakespeare n'a pas écrit ses pièces pour qu'elles soient étudiées dans des séminaires universitaires, mais pour qu'elles fussent jouées au théâtre du Globe. Ce n'est pas la *page* mais la *scène* qui était – et qui reste – leur lieu propre. Il semble parfois que les deux Shakespeare, le terrain de jeu des universitaires et le script des acteurs et des metteurs en scène, ont voyagé sur des chemins séparés n'ayant que peu de points de contacts. Lorsque ces contacts ont existé, les universitaires ont découvert que le langage des pièces devait être *entendu* pour être *compris* » (p. 30-31, soulignés dans le texte).

N'est-ce pas la même chose en musique ? L'écriture des pièces ne doit-elle pas être entendue pour être comprise, d'où la place finale de l'interprétation dans *Le Monde-Musique* ? Le nouage des trois dimensions enchevêtrées, écriture, jeu et écoute, c'est à la fois la même chose en théâtre et en musique, et ce n'est pas la même chose. La différence, on le sait à présent, réside dans le fait que l'écriture, ici et là, n'a pas le même sens, parce que l'une relève d'un opérateur logique langagier, l'autre d'un opérateur logique musical. Le théâtre constitue son monde, se dote d'une logique propre, non pas avec l'écriture, mais avec la représentation du chant par des paysans grecs grossiers et illettrés. Il y a scène, et théâtre, lorsqu'un corps parlant se singularise en s'adressant à un auditoire. Et je sais qu'à ce sujet, le musicien pensif a une idée, qu'il garde sous silence dans *Le Monde-Musique*.

Jean-Claude Milner, dans un livre sur l'universel, soutient les propositions suivantes : « quand on est plusieurs, on ne parle pas en même temps » ; « Le parler est soumis à l'impossible de la simultanéité » ; « Il y a un chant choral, il n'y a pas de parler choral » ; « Tout autre qui, dans le même espace parle en même temps que soi, empêche de parler » (*L'universel en éclats*, p. 35). François Nicolas soutient le contraire : le parler n'est pas soumis à l'impossible de la simultanéité ; tout autre qui, dans le même espace parle en même temps que soi, n'empêche pas nécessairement de parler. Est-ce que Nicolas, ce faisant, objecte à Milner en musicien pensif, ou bien en dramaturge pensif ? Lorsque le compositeur François Nicolas fait se croiser, se tresser *parler et chanter*, dans un même espace de parole, de manière à ce que l'auditeur, d'abord ahuri par ce qu'il entend, puisse rencontrer un « moment-faveur », et ainsi accéder à une écoute de l'œuvre, en éprouver « l'intension », et incidemment comprendre que Milner soutient ces propositions parce qu'il n'a éprouvé la parole qu'au régime de l'Un, mais qu'elle peut exister aussi au régime du multiple pur, au régime de l'hétérophonie ; est-ce que, ce faisant, François Nicolas objecte à Jean-Claude Milner à partir d'un opérateur logique musicale ou bien théâtral ? Répondons qu'il introduit alors, en musicien œuvrant, l'indice d'un possible tournant géométrique dans l'intellectualité du Monde-théâtre, indice où, et je cite maintenant la page 275 du Tome 2, « l'on éprouve l'importance de déployer une idée contemporaine de la logique musicale qui soit enfin déprise du para-

digne langagier ». Le silence du musicien pensif au sujet du théâtre est décidément plein. Comme un œuf.

Récapitulons : le Monde-Peinture commence à Lascaux ; le Monde du Théâtre et du Poème commence avec des paysans grossiers et illettrés ; le Monde-Musique commence lorsque la musique se dote d'une écriture propre ; enfin le Monde de la Danse se constitue dans la tension entre un commencement immémorial et un impossible recommencement à venir. Telle serait la configuration du silence en question.

*

Les silences du musicien pensif au sujet de la peinture, de la danse ou du théâtre, voilà donc un point de départ possible. Mais plutôt que de prendre ce chemin, je décidai de radicaliser le parti-pris : partons d'un silence qui ne relève pas de l'implicite, mais de l'explicite. Partons de l'écriture du silence dans *Le Monde-Musique*.

De l' « écriture du silence » le musicien pensif dit, page 46 du Tome 2, qu'elle est « la pierre de touche logique de toute écriture de la musique ». Plus bas, il explique : « l'idée musicienne du silence musical n'est nullement de le tenir pour un zéro – selon une détermination essentiellement négative (absence de son et de geste) – mais affirmativement comme un ensemble vide (en mettant ici l'accent sur la capacité du vide à faire ensemble, ce qui n'est pas dire 'rien') ». Et en note : « La mathématique (théorie des ensembles) nous instruit de cette différence entre 0 et ensemble vide ». Et page 54 du même tome, il introduit en ces termes l'écriture musicienne du soupir : « Rien n'atteste mieux du caractère musicalement constituant de la note de musique que la lettre musicale suivante - ζ – qui désigne un silence plus ou moins errant, et qui, pour les positivistes du matériau (sonore et humain), pointe en vérité un rien du tout ». L'écriture d'un silence plus ou moins errant est un « rien du tout » aux yeux des nihilistes, il est par excellence ce qui atteste « le caractère musicalement constituant de la note » aux yeux du musicien pensif.

Tandis que Marcel Duchamp exhiba un urinoir, John Cage exhiba 4'33 de silence. L'une et l'autre proposition relèveraient, par-delà l'immensité conceptuelle selon les uns, la galopade selon les autres, d'un même positivisme du matériau, d'un même nihilisme. Le musicien pensif, lui, place l'interprétation au Finale ; et il reconnaît dans l'écriture musicienne d'un silence plus ou moins errant la dimension par excellence constituante de la note de musique. Je me plais à penser que cette note, le soupir, est le moment où l'interprète, l'instrumentiste, se trouve convoqué par le compositeur, non pas à titre de corps virtuose, inspiré, exécutant ou interprète, mais à titre de corps *pensif*. Autrement dit, l'écriture du silence plus ou moins errant serait par excellence le lieu d'exercice de l'interprète *pensif*. Et ce serait ce lieu que Cage, par sa pièce 4'33, annihile, en congédiant tout bonnement le corps de l'instrumentiste, et donc sa pensée. Le congédiement étant un refoulement, on ne pouvait certes retrouver le corps et sa pensée que sous la forme du déchet, d'où, peut-être, la mise en regard de l'urinoir de Duchamp et des 4'33 de Cage.

*

L'écriture d'un silence plus ou moins errant, c'est donc la voix royale. Qu'il s'agisse là d'un opérateur logique constituant, le musicien pensif le vérifie notamment auprès du poète

Paul Celan, qui dans un poème construit le silence sous la forme d'un verbe : « silencier ». Puis, en « raisonnance » avec la psychanalyse, p. 83-84 du tome 4, le musicien pensif écrit :

« Ce battement incessant écriture/perception qui constitue la matière même musicalement travaillée par le musicien repose ultimement sur une disjonction originaire et fondatrice, d'autant plus radicale (et incombable, insurable) qu'elle est infime : celle de cette lettre musicale de silence que nous avons examiné dans un chapitre antérieur et que nous noterons ici d'un 'sourir'. Cette lettre en effet -note de silence, note silencieuse plutôt que silencieuse – ne désigne nullement un silence acoustique, un vide de bruit (...) mais une durée musicale soustraite à toute nouvelle production sonore du corps-accord et réservée à de singulières opérations d'écoute (...) »

Et juste après, p. 85, on lit : « Si l'écriture musicale est bien intransitive à toute perception, cela se joue donc de manière éminemment concentrée sur cette tête d'épingle qu'inscrit la lettre proprement musicale 'ϕ' ». Cette tête d'épingle est ensuite, p. 87, par le moyen d'une formalisation logique, interprétée comme « constituant en musique le 'signifiant sans signifié' auquel tout 'signifiant' se réfère », ce qui la dispose clairement, remarque le musicien pensif, « en position phallique au regard de l'écriture musicale, position en tout point équivalente à la fonction de la lettre Φ dans les formules lacaniennes de la sexualité ». Le développement aboutit, p. 89, à une forme de sexualité musicale : « la position ♂ relève la capacité de la musique à faire monde par sa logique d'écriture quand la position ♀ exhause la capacité de la musique à ne jamais finir de produire des interprétations venant faire brèche dans les lectures conventionnelles des partitions existantes ». Le musicien pensif, cependant, ne s'arrête pas là : il s'avise de défaire aussitôt ce qu'il vient de bâtir, parce que lui importe le tournant géométrique de la pensée. Il recourt donc aux mathématiques, pour aboutir, p. 97, à l'idée suivante : « l'oscillation propre au musicien est sa manière – écartelée et divisée – d'accéder en un point à un monde orthogonal (et donc indifférent) à la différenciation sexuelle : c'est ainsi que le musicien, pour entrer dans ce monde-Musique, a besoin d'une dure oscillation paralogique entre deux tourments (...) pour déposer ce qui doit l'être du dividual musicien et accéder ainsi au musical (et donc à l'autonomie de la logique et des corps que la musique met en œuvre) ».

Autrement dit, en musique, il y a des musiciens œuvrant qui sont par ailleurs des hommes ou des femmes, de même qu'en mathématiques il y a des mathématiciens qui sont par ailleurs des hommes ou des femmes ; en théâtre, en revanche, il y a des acteurs et des actrices qui sont, en tant qu'acteurs ou actrices, des hommes ou des femmes. Helmut Walcha, lorsqu'il joue du clavecin, est *par ailleurs* un homme ; Pina Bausch, lorsqu'elle danse, n'est pas *par ailleurs* une femme.

*

Je me proposais donc de dérouler le fil d'un silence plus ou moins errant, d'un silence écrit, « silenciant plutôt que silencié », et de le relier à quelque tournant géométrique de la pensée. Je pensai alors à l'appendice de la partie I de *L'éthique* de Spinoza, le « texte-fétiche » d'Althusser. Dans un article consacré aux rapports de la philosophie aux mathématiques, Alain Badiou cite le passage en question :

« D'où vint qu'ils tinrent pour certain que les jugements des Dieux échappent de très loin à la prise de l'homme : et cela seul eût suffi à faire que la vérité demeurât pour l'éternité cachée au genre humain ; s'il n'y avait eu la Mathématique, qui s'occupe non pas des fins mais seulement des essences

et propriétés des figures, pour montrer aux hommes une autre norme de la vérité » (Appendice du Livre I de *L'éthique*)¹.

Spinoza évoque ici l'invention mathématique d'une écriture, au Ve siècle avant J-C, avec Parménide, puis Platon, Euclide, etc. Badiou commente :

« Pour Spinoza, il n'est pas exagéré de dire que la mathématique commande le destin historial de la connaissance, et donc l'économie de la liberté, ou de la béatitude. Sans la mathématique, l'humanité est dans la nuit de la superstition, elle-même résumée par la maxime : il y a quelque chose que nous ne pouvons pas penser. A quoi il faut ajouter que la mathématique nous instruit d'un point capital : ce sur quoi il y a réellement pensée est immédiatement en partage. La mathématique indique que la compréhension d'une chose quelconque est radicalement indivise. Savoir, c'est être absolument et universellement convaincu »².

Relisons maintenant la remarque de Spinoza, mais cette fois en poursuivant un peu au-delà, parce que Badiou, de fait, coupe le texte au beau milieu d'une phrase :

« (...) et cela seul eût suffi à faire que la vérité demeurât pour l'éternité cachée au genre humain; s'il n'y avait eu la Mathématique, qui s'occupe non pas des fins mais seulement des essences et propriétés des figures, pour montrer aux hommes une autre norme de la vérité, et outre la Mathématique on peut encore assigner d'autres causes (qu'il est superflu d'énumérer ici) qui ont pu faire que les hommes ouvrirent les yeux sur ces préjugés communs, avant de se laisser conduire à la vraie connaissance des choses ».

« Outre la mathématique », écrit Spinoza, « on peut encore assigner d'autres causes », mais qu'il juge « superflu d'énumérer ici ». Voilà un bon gros silence, hélas délesté de l'écriture musicienne d'un soupir. Quelles autres causes Spinoza a-t-il à l'esprit ? Voyons ce que le musicien pensif dit de Descartes dans son *Monde-Musique*. Il montre que c'est à partir d'un problème d'écriture musicienne, rencontré dans une rue d'Amsterdam, que Descartes a commencé d'élaborer sa méthode, laquelle devait instruire le tournant géométrique de la pensée, au XVIIe siècle. Voilà donc un enseignement du musicien pensif : outre la mathématique, la musique « eut pu faire que les hommes ouvrirent les yeux sur ces préjugés communs, avant de se laisser conduire à la vraie connaissance des choses ». Autrement dit, bien que se situant à l'ombre de la philosophie d'Alain Badiou, le musicien pensif n'en a pas moins son mot à dire au sujet de l'appendice de la partie I de *L'éthique*, et ce mot, c'est l'écriture d'un soupir, le gai savoir du musicien pensif : « Si l'écriture musicale est bien intransitive à toute perception, cela se joue donc de manière éminemment concentrée sur cette tête d'épingle qu'inscrit la lettre proprement musicale 'ξ' ».

*

Voilà le fil que j'aurais pu suivre, certes. Mais mon désir était autre, je le savais à présent. Mon désir était d'incarner la lettre d'un silence plus ou moins errant. C'est donc sur ce silence que je vous laisse, et nul doute qu'il sera le « moment-faveur » de ceux d'entre vous que j'aurais laissé, décidément, perplexes.

¹ Trad. de B. Pautrat.

² « Mathématiques et philosophie », in *Failles*, n°2, printemps 2006, p. 48.