

- François Nicolas -

Pour parachever l'examen, entamé en octobre 2018, des concepts philosophiques de ce livre en les confrontant, à l'écart du philosophème et de l'antiphilosophie, aux catégories musicales d'une intellectualité particulière, demandons-nous : de quelle manière le concept philosophique d'*index d'absoluité* peut-il *ombrer* la catégorie musicale de *moment-faveur* ?

Pour ce faire, on repartira de deux démarcations essentielles :

- Le solfège, en *recouvrant* de notes le monde acoustique des sons, structure la musique en torsion intérieure de deux infinités : celle des discours et celle de leurs expressions (soit une figure *musicale* de la torsion *langagière* des énoncés et des énonciations) ; ainsi, l'écriture musicale finitise la Nature (physique) pour mieux infinitiser la Musique (discursive).
- Sur cette base, l'œuvre musicale se distingue du simple morceau de musique (ce faisceau des exécutions d'une partition donnée) par l'existence supplémentaire d'un point secret – « intension » ou *instress* – qui l'anime et qu'une interprétation viendra avouer en un moment particulier de son cours appelé *moment-faveur*.

On se demandera alors si la figure philosophique d'un index d'absoluité à l'œuvre peut ombrer la question suivante : comment le point avoué lors du moment-faveur va-t-il, au fil de l'œuvre, être musicalement tenu jusqu'à sa fin en sorte de devenir transmissible, par-delà son terme, comme point musicalement *irrémediable* (autant dire comme propriété essentielle de la musique et non pas comme problème, résolu ou à résoudre), comme témoignage relayable de ce dont la musique est absolument capable ?

Où l'impératif « continuer jusqu'au bout » s'avèrera mobiliser l'immense orgueil au principe d'une telle action restreinte : tenir ce qui vous tient (et que fait d'autre ce livre quand il ressaisit ultimement ses conditions constituantes ?), en sorte qu'en cette singularité minuscule, il en aille d'une puissance où se joue le destin de la Musique comme telle, autrement dit d'un point d'absolu.

Une fois précisé, à la lumière des mathématiques, en quel sens le point ici en jeu doit être un « gros point » (doté d'une micro-dialectique interne) et ce que « tenir » un tel point veut dire, on avancera ce principe : tenir subjectivement un point qui vous tient – à ce titre « votre » point – avec l'assurance persévérante qu'en cette puissance microscopique se joue quelque chose du destin de l'Humanité tout entière, c'est se hisser à hauteur de l'une de ses capacités et par là tutoyer sa grandeur.

<b>Introduction</b> .....	<b>2</b>
<b>Philosophie</b> .....	<b>4</b>
<b>Rappels</b> .....	<b>4</b>
<b>De l'index d'absoluité</b> .....	<b>6</b>
<b>Musique</b> .....	<b>13</b>
<b>De l'œuvre musicale</b> .....	<b>13</b>
<b>Généralisation</b> .....	<b>16</b>
<b>Conclusion : Du contemporain</b> .....	<b>22</b>
<b>Mathématiques</b> .....	<b>22</b>
<b>Musique</b> .....	<b>24</b>
<b>Philosophie</b> .....	<b>24</b>

## Introduction

Je voudrais parachever ma lecture de ce livre <sup>a</sup> en examinant le concept d'*index d'absoluité* qui structure sa troisième et dernière grande partie.

Ce faisant, je continuerai de lire cette philosophie *en intellectualité*, c'est-à-dire non pas exactement comme le ferait un philosophe (selon ses propres mobiles subjectifs) mais en musicien – en musicien pensif, qui est également militant pensif, amant pensif, voire mathématicien pensif.

Mais, pour reprendre une interrogation de Deleuze, « *en quoi la philosophie peut-elle servir à des musiciens, ou à des mathématiciens - même et surtout quand elle ne parle pas de musique ou de mathématiques ?* » <sup>b</sup>

Ce ne sera pas pour ce que cette philosophie peut dire de la musique, surtout lorsque cette philosophie – comme c'est ici le cas – ne s'établit aucunement sous le conditionnement d'une musique donnée (de ce point de vue, la philosophie de Badiou n'est pas celle d'Adorno) et ne parle de musique que pour illustrer son propos d'un exemple manifestement contingent <sup>c</sup>.

Ce ne sera pas davantage pour se servir de cette philosophie comme punchingball, comme peut le faire le musicien antiphilosophe ayant préalablement rabattu la position philosophique d'énonciation sur celle de l'individu philosophe.

Serait-ce alors, pour reprendre une dialectique sartrienne, en examinant les *motifs* du livre selon d'autres *mobiles* que les siens, en reprenant donc ses énoncés selon d'autres logiques, non philosophiques, d'énonciation ? Ce serait alors la voie du philosophème, mais celui-ci n'est pas le mathème, lequel convient à la mathématique puisque celle-ci s'attache à neutraliser son énonciation en sorte de rendre ses énoncés intégralement transmissibles. Par contre, l'énoncé philosophique demeure indétachable de sa position philosophique d'énonciation, et le philosophème est donc un leurre pour la pensée.

Je proposerai plutôt d'*interpréter* - en musicien et en militant – la théorie philosophique exposée dans ce livre. Ce faisant, je prendrai le verbe *interpréter* en un double sens :

- en son sens musical : interpréter, c'est donner corps et vie à une partition, c'est faire exister concrètement une proposition littérale et formelle ;
- en son sens logico-mathématique (celui de la théorie des modèles) : interpréter, c'est mettre une formalisation théorique en correspondance avec une situation empirique pour que celle-ci opère comme le terrain d'épreuve de celle-là.

---

<sup>a</sup> engagée lors des journées organisées les 1<sup>o</sup> et 2 octobre 2018 à Aubervilliers par le théâtre La Commune. Voir mon intervention D'une longue marche philosophique vers l'absolu

<http://www.entrettemps.asso.fr/Badiou/Immanence-verites/Longue-marche.html>

<http://www.entrettemps.asso.fr/Badiou/Immanence-verites/Longue-marche.pdf>

[https://www.youtube.com/watch?v=kCjeJ4tuWWs&index=4&list=PLfaS0zIQOD6Sd4hf0\\_b78CSsLFnzZpsOG](https://www.youtube.com/watch?v=kCjeJ4tuWWs&index=4&list=PLfaS0zIQOD6Sd4hf0_b78CSsLFnzZpsOG)

<sup>b</sup> « En quoi la philosophie peut servir... ? » (1959) in *Deux régimes de fous*

<sup>c</sup> Il tient à l'expérience de flûtiste du jeune philosophe...

Je déploierai cette interprétation à partir de l'œuvre musicale pour ensuite la généraliser à d'autres modalités d'existence et finalement déboucher sur cette question du contemporain que l'Ircam a inscrite au fronton de nos rencontres.

D'où le plan de mon intervention, en deux grandes parties :

- philosophique :
  - Rappel des *motifs* philosophiques à l'œuvre dans les deux premières parties du livre.
  - Qu'en est-il, dans sa troisième partie, de ce *mobile* philosophique qu'est l'*index d'absoluité* ?
- musicale :
  - Interprétation musicale de ce mobile
  - Généralisation de cette interprétation à d'autres types d'existence

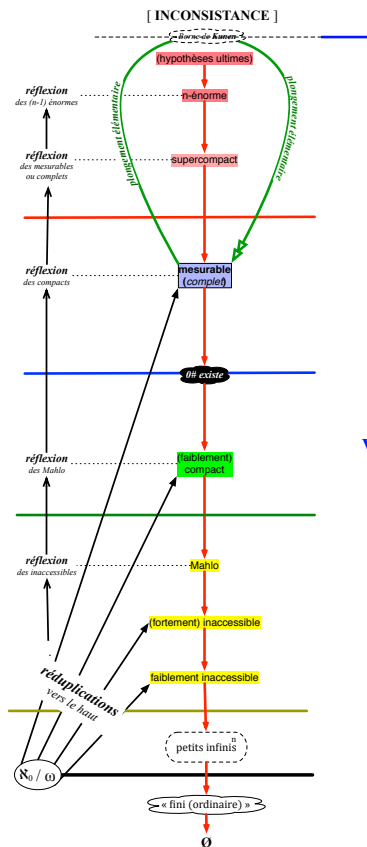
Je conclurai sur ce qu'il en est du contemporain, mesuré à la problématique précédente.

## Rappels

Au seuil de sa troisième partie, rappelons les principaux résultats philosophiques de ce livre.

### Une double échelle

Ses cinq cents premières pages ont déployé une *double échelle* ontologique (*échelle de Jacob*, ascendante vers l'Absolu ; *échelle de Platon*, redescendant vers la caverne du fini) articulée en son sommet par une grandiose charnière (*le plongement élémentaire non trivial*).



*L'échelle de Jacob est ici figurée en noir, celle de Platon en rouge et la charnière en vert*

Ici un point délicat : dans la partie ascendante du processus, selon l'échelle de Jacob, l'absolu est vu comme sommet inatteignable, comme au-delà d'inconsistance situé à l'extrémité supérieure du schéma ; mais une fois la charnière établie (en frôlant la borne supérieure dite de Kunen), l'absolu s'avère plutôt le lieu récapitulant<sup>a</sup> à l'ensemble des formes possibles de l'être, autant dire le lieu même de déploiement intégral de notre double échelle.

Soit cette subtilité paradoxale des bornes, bien connue des cosmologues à qui l'on demande ce qu'il peut y avoir au-delà des limites de notre univers : la borne, démontrant que la consistance va jusque-là mais pas au-delà, cernant ainsi l'inconsistance du point d'une consistance

<sup>a</sup> ce qui n'est pas dire « totalisant »

établie, ne pose pas à proprement parler qu'*il y a* un au-delà d'inconsistance. « Il y a » serait ici trop dire. En effet, la mathématique ne sait *vraiment* parler d'inconsistance car elle ne saurait en parler en la rédupliquant, c'est-à-dire parler d'inconsistance de manière inconsistante, comme il convient de parler *vraiment* d'humilité en en parlant humblement et non pas orgueilleusement. La mathématique, condamnée à énoncer *de manière consistante* sur l'inconsistance, n'accorde aucun vrai lieu à l'inconsistance, ne lui confère aucun vrai « il y a » (le « il y a » nommé V est précisément le lieu de la consistance), si bien que la borne (ici celle de Kunen) relève d'un repli endogène qui, de lui-même, n'accorde nul droit à quelque au-delà. Ainsi l'absolu V, lieu récapitulant les formes possibles de l'être, est bien le nom de ce qui est sans au-delà. Cela légitime qu'il puisse être dit le nom du lieu absolu de l'être, c'est-à-dire, comme on y reviendra, son lieu *en soi*.

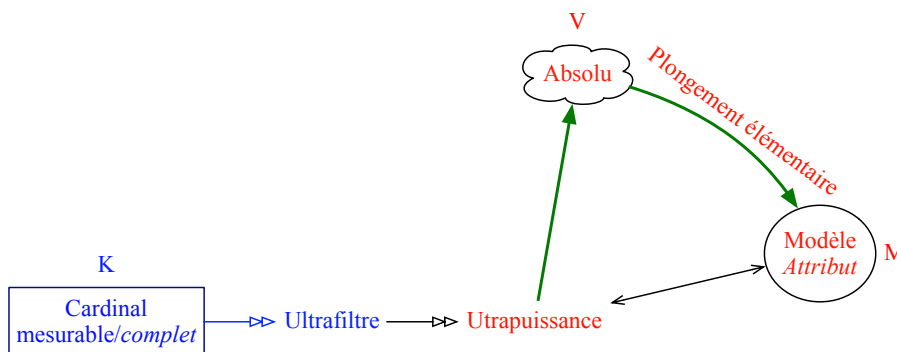
Où s'opère donc une double rature de l'orientation de pensée transcendante :

- il n'y a pas d'inaccessibilité mais immanence (puisqu'il y a de possibles accès à toutes les entités peuplant le lieu) ;
- et il n'y a pas d'au-delà de ce lieu en sorte que cette immanence est intégrale.

### Il existe / Il y a

La constitution de la charnière ultime repose sur l'articulation subtile d'un « il existe » et d'un « il y a » (il existe des ensembles / il y a des classes), sur l'étonnante capacité mathématique de démontrer un « il y a » (« il y a une ultrapuissance, il y a un modèle intérieur de V, il y a un plongement élémentaire... ») à partir d'un « il existe » (« il existe un cardinal mesurable, il existe un ultrafiltre non principal... »).

Où les ressources propres du « il y a », excédentaires par rapport à celles du « il existe », s'avèrent décisives pour déborder le constructible – il faudra nous en souvenir...



Ce qui existe est inscrit en bleu, ce qu'il y a en rouge.

### Il y a une singularité...

Le retournement, au principe de la charnière, procède d'un « il y a » tout à fait spécifique : il y a M, un modèle intérieur de l'absolu V (M est philosophiquement renommé *attribut de l'absolu*), modèle qui vient sceller la borne supérieure au moyen d'une *singularité* c'est-à-dire d'une zone de repli entre

deux contraires ; en effet, le modèle-attribut  $M$  est à la fois plus petit (comme partie) et plus grand (comme modèle) que l'absolu  $V^a$  ; autrement dit, il est à la fois interne à l'Absolu et en surplomb ; ou encore : il concentre en même temps qu'il étend l'Absolu.

Retenons ce point, qui va être d'importance dans mon interprétation : un attribut de l'absolu, qui configure un possible accès à l'absolu, est une singularité au sens d'un lieu d'indistinction entre deux orientations globalement opposées. Nous reverrons l'importance symptomale d'un tel type de singularité.

### **Le mobile philosophique d'une redescente...**

À partir d'un tel modèle-attribut, on peut redescendre jusqu'à la caverne du fini, par inférences successives d'existence <sup>b</sup>. On peut donc, au terme de cette très longue marche, revenir à la caverne porteur de quelque Idée émancipatrice <sup>c</sup>.

Remarquons : cette Idée constitue le mobile proprement philosophique de tout ce livre, et plus généralement de toute la philosophie d'Alain Badiou ; elle pose qu'en s'en tenant aux existences – c'est là sa dimension matérialiste – et donc en œuvrant, on peut accéder à l'absolu via un de ses attributs.

Voilà donc où nous en étions rendus au seuil de notre troisième partie.

J'avais alors proposé de reformuler, en intellectualité, ce premier parcours, selon l'énoncé synthétique suivant, ouvertement paradoxal : « il n'y a pas que ce qu'il y a » puisque, en sus de ce qui assurément existe <sup>d</sup>, il y a également le futur de possibilités encore ineffectives, le présent d'effectivités indiscernées et le passé de victoires remportées mais restées locales et latentes.

### **De l'index d'absoluité**

#### **Motifs & mobiles...**

Si la seconde partie du livre s'est conclue par l'énoncé philosophique « Il y a des attributs, accès à l'absolu », énoncé qui constitue, sous le signe d'un « il y a », ce que je propose d'appeler le *motif* objectif de cette philosophie, sa troisième partie va s'engager par l'énoncé philosophique « Il existe des œuvres en vérité », énoncé qui constitue, cette fois sous le signe d'un « il existe », ce que je propose d'appeler son *mobile* proprement subjectif en sorte qu'au total, le livre articule ces motifs et ces mobiles selon l'énoncé synthétique : « *il y a* des accès immanents des vérités à l'absolu via *l'existence* des œuvres de vérité ».

---

<sup>a</sup> Ce point est spécifiquement rehaussé par Patrick Dehornoy dans sa récente somme sur la *Théorie des ensembles* (2018) : voir page 501.

<sup>b</sup> Voir en rouge sur le schéma précédent : si  $K$  existe, alors  $0^\#$  existe, etc.

<sup>c</sup> Rappelons que tel est bien l'enjeu fondamental du mythe platonicien : non pas que quelques privilégiés accèdent à une contemplation éternelle de l'Absolu mais bien, qu'instruits par leur longue échappée, ils reviennent organiser une sortie collective de la caverne.

<sup>d</sup> de manières pragmatiques, empiriques, réalistes...

La pierre de touche de cette articulation des motifs et des mobiles philosophiques consiste dans le nouveau concept d'*index d'absoluité* qui veut nous convaincre qu'il est possible d'accéder à l'absolu en œuvrant, à la condition expresse que le processus œuvrant se dote d'un *index d'absoluité*.

### Un concept difficile...

Ce nouveau concept d'*index* est d'une particulière difficulté. Il vient manifestement *en plus* : non seulement il est le supplément manifeste de la dernière partie mais il ne procède pas, comme les précédents concepts, de l'interprétation philosophique d'une catégorie mathématique.

Symptôme d'ailleurs frappant de cette logique excédentaire : le concept d'*index*, clef de voûte du partage œuvres/archives/déchets, ne vaudra pas pour les œuvres mathématiques.

Comment comprendre la spécificité de ce concept ?

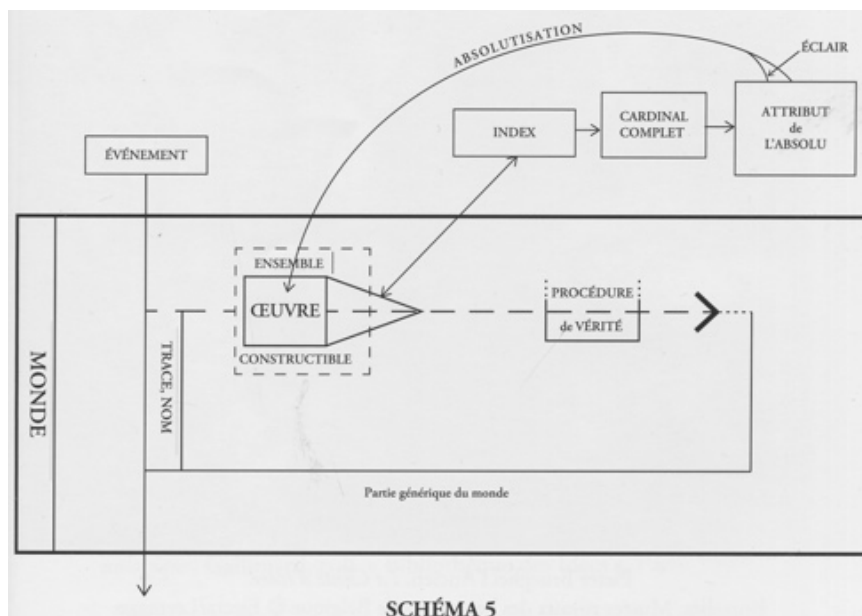
#### Index à l'œuvre

Remarquons d'abord que l'existence de l'*index* relève philosophiquement d'une existence de type nouveau, disons d'une existence non élémentaire : l'*index* d'une œuvre n'est pas à proprement parler un élément spécifique de l'ensemble qu'est l'œuvre concernée. L'*index* n'est pas identifiable statiquement. L'*index* désigne en effet une dynamique. À ce titre, je propose de parler d'un *index à l'œuvre* plutôt que d'un *index de* l'œuvre.

#### Un opérateur

Disons que l'existence d'un *index à l'œuvre* est de type nouveau en ce sens qu'elle est l'existence d'un *opérateur* plutôt que d'un élément, d'une partie ou d'un ensemble donnés.

Pour formuler ce type nouveau d'existence, sans recourir ni au « il existe » (trop fort) ni au « il y a » (trop faible), je proposerai de dire : « un *index est à l'œuvre*, opère à l'œuvre ».



[Le schéma n°5 distingue « il existe une preuve de l'œuvre » et « un *index est à l'œuvre* »]

Qu'est-ce qu'un opérateur en général et, plus spécifiquement, quel est cet opérateur indexant la

perspective d'une absolutisation ?

### Un exemple mathématique

Prenons d'abord un petit exemple mathématique pour clarifier ce qu'*opérateur* veut dire.

L'analyse des variations de la fonction  $f(x)$  d'une variable  $x$  distingue deux écritures :  $\Delta x$  et  $dx$ .

- $\Delta x$  désigne un écart très petit sur la variable  $x$  : «  $\Delta$  » formalise ici une *différence finie*, fixée, statique.
- $dx$  désigne ce même écart mais cette fois en tant qu'il tend vers zéro, qu'il évolue dynamiquement en devenant infiniment petit jusqu'à disparaître : on l'écrit alors «  $d$  » et on l'appelle la *différentielle* de  $x$ .

Deux lettres différentes ( $\Delta$  et  $d$ ) viennent ainsi formaliser deux types différents d'écart, l'un statique, l'autre dynamique : «  $\Delta$  » formalise une *différence finie* quand «  $d$  » formalise une *différentielle*.

Comme le dit excellemment Joseph Boussinesq dans son *Cours d'analyse infinitésimale* de 1887 : « Une différentielle ne se distingue donc pas actuellement, en elle-même ou, comme on dit, *objectivement*, d'une différence finie très petite ; elle ne s'en distingue que *subjectivement*, c'est-à-dire dans notre esprit, par l'*intention* où nous sommes de la faire tendre vers zéro et de ne considérer que les limites vers lesquelles tendront alors les résultats des calculs. »<sup>a</sup>

## COURS D'ANALYSE INFINITÉSIMALE,

A L'USAGE DES PERSONNES QUI ÉTUDIENT CETTE SCIENCE  
ES VCE  
DE SES APPLICATIONS MÉCANIQUES ET PHYSIQUES;

PAR J. BOUSSINESQ,

Membre de l'Institut,  
Professeur de Mécanique physique à la Faculté des Sciences de Paris,  
Ancien Professeur de Calcul différentiel et intégral  
à la Faculté des Sciences de Lille et à l'Institut industriel du Nord.

TOME I.

CALCUL DIFFÉRENTIEL.

FASCICULE I.  
PARTIE ÉLÉMENTAIRE.

PARIS,

GAUTHIER-VILLARS, IMPRIMEUR-LIBRAIRE  
DU BUREAU DES LONGITUDES, DE L'ÉCOLE POLYTECHNIQUE,  
Quai des Augustins, 55.

1887

Tous droits réservés.

nule à la limite qu'on veut seule considérer. Ainsi, par le fait même que l'on substitue des  $d$  aux  $\Delta$ , on a le droit de réduire la formule de  $\Delta y$  à

$$dy = f'(x)dx,$$

relation signifiant que la différentielle d'une fonction est égale au produit de la dérivée de cette fonction par la différentielle de la variable.

En d'autres termes, dès qu'on remplace les mots *différence finie* par le mot *différentielle*, ou la caractéristique  $\Delta$  par la caractéristique  $d$ , on exprime l'intention bien arrêtée de n'évaluer que des *résultats limites*, c'est-à-dire de ne faire servir l'expression de  $dy$  à divers calculs que pour annuler finalement, dans les résultats, toutes les différentielles telles que  $dx$  et  $dy$ ; et voilà ce qui donne le droit de débarrasser les formules, dès le début, des termes qui n'influeraient plus sur ces résultats au seul instant pour lequel on veuille les connaître.

Une différentielle ne se distingue donc pas actuellement, en elle-même ou, comme on dit, *objectivement*, d'une différence finie très petite; elle ne s'en distingue que *subjectivement*. c'est-à-dire dans notre esprit, par l'*intention* où nous sommes de la faire tendre vers zéro et de ne considérer que les limites vers lesquelles tendront alors les résultats des calculs. L'idée qu'a eue Leibnitz de faire figurer une

On a donc une même forme (de simple lettre  $\Delta$  ou  $d$ ) mais deux interprétations différentes. Seul le stigmate des alphabets (grec pour «  $\Delta$  » et latin pour «  $d$  ») vient rappeler leur différence.

<sup>a</sup> §32, p.74-76



L'*index* à l'*œuvre* est un tel type d'opérateur : il *pointe* le jeu d'une dynamique plutôt qu'il n'*indique* un élément ou une partie spécifiques de l'*œuvre*.

### Un opérateur spécifique

Qu'en est-il de la spécificité de cet opérateur-index ?

Relevons-en six traits.

#### 1. Il pointe une intension...

L'*index* *pointe* un processus en cours plutôt qu'un résultat obtenu <sup>a</sup>. L'*index* *pointe* donc une tension à l'*œuvre* (comme notre *dx* *pointe* que la petite différence « tend vers zéro »).

Nous retrouverons plus loin le destin musical de cette idée : nous dirons que l'*index* *pointe* une tension intérieure, une *intension* musicale à l'*œuvre*.

#### 2. ... l'intension d'absolutiser...

L'*index* *pointe* une opération - l'action même de l'opérateur en question - qui peut se formaliser comme tension entre deux états, comme tension orientée vers un but.

Au risque de trop simplifier, diagrammatisons ainsi :

$$\Delta x \xrightarrow{dx} 0$$

$$\text{œuvre} \xrightarrow{\text{index}} \text{Attribut de l'Absolu}$$

L'*index* *pointe* cette tension à l'*œuvre* qui entend absolutiser ce vers quoi l'*œuvre* tend.

C'est en ce sens que l'*index* est un opérateur d'absolutisation, gagé sur un opérateur d'infinetisation et par là d'inconstructibilisation.

On fera remarquer qu'il ne s'agit nullement ici de *déconstruction* : passer outre la constructibilité n'est pas démembrer une construction, laquelle conserve sa propre légitimité !

#### 3. De l'absolu comme en soi

Que veut dire *absolutiser* ?

Il me faut ici interpréter intellectuellement (c'est-à-dire pour mon propre compte de musicien et/ou de militant pensif) ce concept philosophique d'absolu.

Pour ce faire, le plus simple est d'examiner comment, concernant les vérités dont l'humanité est capable, ce concept d'absoluité vient compléter ceux d'universalité et d'éternité.

Pour cela, synthétisons :

- un résultat sera dit *universel* pour autant qu'il vaudra *partout et pour tous* (i.e. *pour quiconque en*

---

<sup>a</sup> tout de même que notre *dx* désigne le processus de réduction de  $\Delta x$  vers zéro et non pas la limite 0 une fois atteinte

*situation quelconque*) ;

- un résultat sera dit *éternel* pour autant, qu'instaurant de l'irréversible, il vaudra *pour toujours*<sup>a</sup> ;
- un résultat sera dit *absolu* pour autant qu'il vaudra absolument c'est-à-dire qu'il vaudra *en soi, de soi, par soi et pour soi*.

*Absolutiser* voudra donc dire : assurer que le résultat final, le terme du parcours – mais plus dialectiquement encore, le parcours lui-même jusqu'à son terme – vaudra absolument, en lui-même, de lui-même, par lui-même, pour lui-même sans qu'il ne soit plus besoin de justifier le parcours et son terme par quelque utilité exogène, par quelque fonctionnalité extrinsèque, par quelque pragmatique de l'effet.

Absolutiser un processus œuvrant sera assurer qu'il vaudra absolument *en lui-même* et non *en ce* qu'il débouche sur quelque au-delà, *de lui-même* et non *de ce* qu'il a mobilisé par ailleurs, *par lui-même* et non *par* les contributions exogènes qu'il a suscitées, *pour lui-même* et non *pour* quelque effet extérieur.

On saisit l'enjeu de cette troisième caractérisation des vérités : c'est bien parce que les vérités peuvent valoir en soi qu'ultimement elles peuvent valoir partout, pour tous et pour toujours.

#### 4. Un en soi immensément grand

Précisons bien : l'en soi dont il est ici question n'a rien à voir avec l'en soi d'une monade ; il n'est nullement une clôture *native* sur soi mais bien l'effet *ultime* d'un élargissement à la taille de l'univers (rappelons-nous que l'absolu mathématique V récapitule les formes possibles de l'être). Ce n'est pas un en soi microcosmique, un petit univers portatif, un pré carré autarcique prétendant s'égaliser à l'univers. L'en soi dont il est ici question procède d'une traversée intégrale de l'univers, d'un fil rouge tenu de part en part du monde des possibles, d'un fil conducteur dont l'en soi sera figurable par un bouclage à l'infini, telle la droite qu'on referme, en géométrie projective, par adjonction d'un point à l'infini. L'en soi de l'absolu se mesure à un embrassement de l'immensément grand et nullement à la résignation d'une petite autosuffisance<sup>b</sup>.

#### 5. Le pari d'un « il y a »

Vers quoi exactement l'index pointe-t-il ? Vers quoi oriente-t-il la tension à l'œuvre qu'il indexe ?

Le schéma 5 est clair : l'index pointe vers un attribut de l'absolu via un cardinal complet (mesurable).

Deux choses donc :

- l'index vise un attribut de l'absolu plutôt que l'absolu comme tel ;

---

<sup>a</sup> À ce titre, Thucydide a précédé Descartes en posant le premier que l'éternel – le « pour toujours » - pouvait naître dans le temps.

Notons que la langue arabe sépare clairement cette éternité, matérialiste, d'un « pour toujours » (*abad*) de l'éternité, plus idéaliste, d'un « depuis toujours » (*azâl*) sans éprouver le besoin de nommer leur éventuel recellement en une seule « éternité ».

<sup>b</sup> Voir le Candide désillusionné du « Il faut cultiver notre jardin. ».

- pour ce faire, l'index a pour visée intermédiaire un grand infini.

Rappelons : un attribut de l'absolu relève d'un « il y a » quand le grand infini du cardinal mesurable relève d'un « il existe »<sup>a</sup>.

Donc l'index vise la possibilité (axiomatique) qu'existe une très grande infinité comme condition d'accès à un attribut de l'absolu. Ce qui revient à dire : on peut décider que l'univers embrassé incorpore d'immenses existences, sachant que cette décision autorise alors d'accéder à tel ou tel attribut de cet univers et donc de déclarer : « il y a bien, en soi, c'est-à-dire absolument, telle ou telle caractéristique de cet univers ».

Toute la difficulté spécifique d'un tel type d'index – et le schéma n°5 la figure explicitement – tient au fait qu'il faut pour cela sortir du monde dans lequel on œuvre, il faut sortir de la situation qui, seule, donne sens au fait d'œuvrer (on n'œuvre jamais que dans une situation donnée).

L'index pointe ainsi *par-delà* le monde dans lequel œuvre la tension qu'il pointe.

Ainsi, au principe de l'index, opère le jeu d'existences concrètes dans un monde spécifié, autant dire une ontique de l'être-là, de l'apparaître ou de l'étant (et non plus simplement une ontologie de l'être en tant qu'être).

C'est bien *dans* un monde ontique spécifié que l'index pointe une tension à l'œuvre. Mais c'est *vers* un « il y a » ontologique exogène et englobant qu'il pointe.

Au passage, ceci explique pourquoi un tel index ne saurait opérer pour les œuvres mathématiques proprement dites puisque les opérateurs endogènes de ces œuvres mathématiques, étant eux-mêmes ontologiques, ne sont plus distinguables d'un tel opérateur-index.

L'index prend donc ici la forme nécessaire d'un pari subjectif rationnel : du sein d'une action doublement restreinte (restreinte à ses propres capacités et restreinte au monde où elles s'exercent) - mieux encore : en raison même du redoublement de cette restriction, une action peut avoir l'immense ambition de participer à ce qui s'avèrera valoir en soi.

On dira : l'index formalise l'immense orgueil qui opère au principe même de toute action restreinte.

## 6. Une hantise à l'œuvre

L'index à l'œuvre est un opérateur qui relie la tension dynamique interne de l'œuvre – celle qui est clairement identifiable par des éléments ou parties de l'œuvre, celle que le schéma n°5 figure comme « proue » - à une tension plus vaste qu'elle ; l'index est donc un opérateur qui inscrit l'œuvre comme action restreinte, embarquée dans un enjeu qui l'excède infiniment mais auquel elle participe cependant, modestement et avec une orgueilleuse confiance.

Cet opérateur, dont la dynamique ne peut être comprise que subjectivement (voir les remarques de Boussinesq), je propose de le concevoir comme une « hantise » à l'œuvre (tel le spectre du

---

<sup>a</sup> Il s'agit ici bien sûr d'une existence axiomatique : cette existence n'est pas démontrable, c'est-à-dire déductible des existences de cardinaux plus petits...

communisme à l'œuvre dans l'Europe de 1848), hantise indistinguant activité et passivité (hantise se donnant donc aussi bien en passivité active qu'en activité passive).

### **Au total...**

Je résumerai mon intelligence du concept d'index en l'interprétant ainsi dans le champ musical : les œuvres musicales peuvent accéder à quelque capacité absolue de la musique, apte à témoigner qu'il y a bien la musique comme telle (et non pas quelque illusion humaine, quelque utopie fantasmatique, quelque inoffensif délire personnel) car il y a bien telle ou telle capacité absolue de la musique en soi, à mesure du fait qu'intérieurement fidèles à quelque hantise propre, des œuvres musicales assument l'immense orgueil d'une action restreinte persévérante.

Voyons comment tout ceci se matérialise à l'intérieur de la musique.

## De l'œuvre musicale

### De deux types de distinction...

De même que, philosophiquement, l'œuvre se distingue du déchet par son index, je soutiens musicalement, depuis longtemps et tout à fait indépendamment de cette philosophie, que l'œuvre musicale se distingue du simple morceau de musique par son moment-faveur.

Un morceau de musique est le faisceau des exécutions musicales compatibles avec une partition donnée.

L'œuvre musicale est un morceau de musique doté d'une capacité subjective propre qu'un moment particulier de son cours nommé *moment-faveur* vient révéler.

La délimitation philosophique peut-elle alors s'interpréter selon cette distinction musicale ?

### Du moment-faveur

Le moment-faveur est le moment, parfaitement identifiable, où une interprétation donnée procure à l'oreille la sensation que « quelque chose se passe ». Ce bref moment n'est pas un pur instant : il est doté d'une dynamique interne qui fait apparaître quelque chose d'inattendu par quelque surprise audible. Ce moment est en exception : l'œuvre reprend ensuite son cours sans que l'écoute puisse immédiatement déceler comment le discours musical se trouve ou non affecté par ce qui vient de se produire. Voici par exemple quatorze œuvres, prélevées dans quatre siècles de musique classique, dans lesquelles on peut <sup>a</sup> repérer et analyser un tel moment-faveur.

Siècle	Compositeur	Œuvre		Unité dialectique avouée lors du moment-faveur
XVII°	Monteverdi	Motet <i>Hor ch'el Ciel e la Terra</i>		Renversement tension-dominante/détente-tonique
XVIII°	Bach	<i>Passion selon St Matthieu</i>		Scission de la puissance populaire
		Sonate flute-continuo en mi mineur		Continuation / Distension pour l'instrument <i>flûte</i>
	Mozart	40° symphonie (1° mvt)		Gracieuseté et angoisse
XIX°	Brahms	2° symphonie (2° mvt)		D'un écartèlement sans médiation
		1° concerto pour piano (1° mvt)		Loi chorale / Affectivité flamboyante
	Wagner	<i>Parsifal</i>	1° acte 2° acte	Médiation de la tension diatonique/chromatique Pouvoir fantoche / Puissance d'un simple retrait
XX°	Schoenberg	<i>Farben</i> (op. 16 n°3)		Oxymore : un orchestre de chambre quelconque
	Sibelius	5° symphonie (1° mvt)		Fusion de la polyphonie en univocité sonore
	Ravel	Concerto pour piano en sol (1° mvt)		Discours musical / Ombre portée sonore
	Boulez	<i>Structures II</i>		Ordre implacable / violence sourde
	Carter	<i>Night Fantasies</i>		L'unité fluide d'un squelette rythmique
	Ferneyhough	<i>La chute d'Icare</i>		Foisonnement hétérophonique / Strette polyphonique

<sup>a</sup> Voir mon ouvrage *Le monde-Musique* (tome I)

Dans chaque cas, l'écoute musicale se trouve mise en alerte par quelque chose qui se produit, une sorte de symptôme sonore, aussi brièvement disparu qu'apparu, qui invite à écouter la suite de la musique à sa lumière, en suivant l'éventuel dessein secret qui sous-tend les motifs mêmes du discours à l'œuvre.

### L'aveu d'une intension...

Reformulons cela ainsi : l'œuvre, spécifiquement interprétée par tel ou tel musicien, avoue, lors du moment-faveur, une tension intérieure (qu'on appellera, à la suite du poète Gerard Manley Hopkins, un *instress*, une intension) qui secrètement la hante.

Que les intensions musicales soient affaire d'unité dialectique est une très vieille affaire. Voici par exemple comment Hoffmann pointait l'unité dialectique (« l'affinité secrète des contraires ») à l'œuvre dans la V<sup>e</sup> Symphonie en ut mineur de Beethoven (je souligne les principales formulations de cette unité dialectique) :

« *Quels extraordinaires dessins de contrepoint s'enlacent et se combinent ici de nouveau, pour la plus grande beauté de l'ensemble ! Pour plus d'un auditeur, tout cela peut bien n'être que le mugissement fugitif d'une géniale rhapsodie ; mais quiconque réfléchit sera à coup sûr profondément et intimement saisi en son âme d'un sentiment qui n'est autre que le désir ineffable et plein de pressentiment dont nous parlions ; jusqu'à l'accord final, et même dans les moments qui suivront, il ne pourra sortir du merveilleux royaume des esprits où douleur et plaisir, exprimés en sons, le tiennent enchaîné. Les phrases dans leur structure intime, leur développement, leur instrumentation, la manière dont elles se succèdent, tout travaille en vue d'un but unique ; mais c'est principalement l'affinité secrète des thèmes entre eux qui produit cette unité qui seule peut fixer et retenir l'auditeur en un sentiment unique. Cette affinité-là devient manifeste pour peu qu'il la déduise de l'enchaînement de deux phrases, ou s'il aperçoit la basse fondamentale commune à deux phrases différentes ; mais il est une affinité plus profonde qui ne se démontre pas de cette façon, qui ne s'exprime souvent que d'esprit à esprit, et c'est justement celle-là qui domine sous les phrases des deux allégros et du menuet, et qui proclame magnifiquement le génie réfléchi du maître. »*

*La Musique instrumentale de Beethoven (1813)*

### ... filant un inspect

Cette tension avouée peut être ensuite pistée en sorte de tracer un fil d'écoute parcourant l'œuvre de part en part, jusqu'à son terme (jusqu'à la double barre) mais aussi rétroactivement (avant le moment-faveur). Ce fil conducteur engendre une appréhension synthétique de l'œuvre qu'on appellera, toujours à la suite de Hopkins, un *inspect* (un aspect global de l'œuvre qui se constitue en intériorité).

### **Cinq remarques.**

- 1) Le moment-faveur frappe l'oreille d'un symptôme audible qui est immédiatement indéchiffrable de deux manières :
  - il indique le jeu d'une tension qu'on ne peut immédiatement cerner ;
  - il n'indique pas, par lui-même, si cette tension imprécisée a une portée d'ensemble pour l'œuvre, autrement dit si cette tension localement apparue vaut ou non hantise globale.

- 2) Le moment-faveur frappe l'oreille d'une brève dynamique sonore qui prend la forme privilégiée d'une commutation dialectique, d'une conversion entre deux contraires, du brusque pivotement entre deux faces opposées. Sur le coup, on ne peut bien sûr cerner la spécificité de cette unité des contraires, mais on peut rétroactivement le faire (voir la dernière colonne de mon tableau). On dira ainsi que la micro-dialectique interne du moment-faveur avoue, cas par cas, l'unité commutable *tension/détente*, *continuation/distension*, *grâce/angoisse*, *expressivité/ordre*, *diatonisme/chromatisme*, *pouvoir/puissance*, *spécificité/généricité*, *multivocité/univocité*, *discursivité/naturalité*, *construction/violence*, *fluidité/ossature*, *foisonnement/rigueur*...
- 3) Ainsi le moment-faveur avoue, sous la modalité d'un basculement inattendu, d'une réversibilité imprévue, d'un retournement inopiné, l'ambivalence intrinsèque d'une qualité musicale spécifique.

La puissance dialectique propre de la musique pourrait être ici rapprochée de celle, tout à fait spécifique, des langues sémitiques et particulièrement de l'arabe littéraire. L'ambiguïté massive des voix active et passive se concrétise en une ambivalence lexicale spécifique : cette curiosité qui s'attache à certains mots nommés *aDdâd* c'est-à-dire « opposés » ou « contraires »<sup>a</sup>. Ce sont des mots qui désignent à la fois une chose et son contraire, qui nomment donc directement leur unité en spécifiant leur relation constituante. Par exemple le même mot désignera le maître et l'esclave en nommant la relation d'esclavage (*mawlâ*), le devant et le derrière en nommant une relation d'ordre spatial (*warâ*), le fait de prier ou de bénir en nommant l'action de s'incliner (*Sallâ*). On retrouve un tel phénomène lexical dans la langue française dans des mots comme « apprendre » (qui désigne aussi bien apprendre quelque chose à quelqu'un et apprendre quelque chose de quelqu'un), « louer » (l'expression « louer un appartement » ne spécifie pas qui est locataire et qui est propriétaire) ou comme « hôte » (vous pouvez avoir un hôte chez vous tout autant que vous pouvez être l'hôte de quelqu'un).<sup>b</sup>

- 4) Pour que l'aveu conduise à cette révélation, encore faut-il que l'interprétation en question tienne jusqu'au bout le point musical secrètement avoué, l'intension brièvement apparue en sorte qu'elle s'avère bien constituer la hantise musicale spécifique de cette œuvre.
- 5) Ceci met en jeu un double excès, susceptible d'indiquer ou de fêler le recouvrement du monde sonore par l'écriture musicale (ce recouvrement est le principe même du solfège) aussi bien que le recouvrement du discours musical sensible par la simple sensualité sonore (y prétendent, par exemple, ces improvisations qui se veulent des « compositions instantanées » privilégiant de facto l'effusion sentimentale) : le moment-faveur opère en effet via une manifestation sonore qui conjoint un en-plus et un retrait (d'où qu'il se présente le plus souvent comme moment de vertige par effacement impromptu d'un socle), l'en-plus d'un quelque chose d'indistinct qui prend la forme sonore d'un retrait (d'un chuintement et d'un effacement plutôt que d'un paroxysme ou d'un coup

<sup>a</sup> *Didd*, plur. 'aDdâd : *adversaire, opposé, contraire* [Cf. racine n°3222 du dictionnaire Regg] ضِدُّ (ج) أَضْدَاد

<sup>b</sup> D'où l'ambivalence complète de la phrase : « Pour apprendre la cuisine, l'hôte loue un atelier. »

d'éclat).

## Généralisation

### Du point à tenir...

Pour engager une première généralisation de cette dynamique musicale à d'autres formes d'existence subjective, appelons « point » l'unité dialectique spécifiquement concernée et disons que l'interprétation musicale avoue, lors du moment-faveur, un point subjectif à l'œuvre en sorte que l'enjeu de l'écoute en devienne dans la suite : ce point soutient-il la globalité du discours global et matérialise-t-il son mobile proprement musical agissant au cœur même des motifs et énoncés ? L'intension désigne donc ici l'action de *tenir un point*.

Dans *Le Motif dans le tapis*<sup>a</sup>, Henry James évoque un tel point hantant l'écrivain de son roman :

<p>« J'avais toujours l'impression que [les critiques de mon livre] manquaient mon petit point. Depuis, chaque fois que j'y jette un coup d'œil, je constate qu'ils le manquent. Vous l'avez manqué, mon cher garçon, avec une assurance inimitable ; le fait que vous soyez terriblement intelligent et que votre article soit terriblement gentil ne fait pas la moindre différence.</p> <p>Mais quel est donc votre 'petit point' ?</p> <p>Par mon petit point, j'entends - comment vais-je appeler cela ? - la chose particulière pour laquelle j'ai essentiellement écrit mes livres. N'y a-t-il pas, pour chaque écrivain, une chose particulière de ce genre, la chose qui le pousse le plus à s'appliquer, la chose sans quoi, s'il n'y avait l'effort de la réussite, il n'écrirait pas du tout, le cœur même de sa passion, la part de son entreprise dans laquelle, pour lui, brûle le plus intensément la flamme de l'art ? Eh bien, c'est cela ! »</p>	<p>« It always seemed to me that they missed my little point. Whenever since I've happened to have a glimpse of them they were still missing it. You miss it, my dear fellow, with inimitable assurance; the fact of your being awfully clever and your article's being awfully nice doesn't make a hair's breadth of difference.</p> <p>What then may your 'little point' happen to be?</p> <p>By my little point I mean - what shall I call it? - the particular thing I've written my books most for. Isn't there for every writer a particular thing of that sort, the thing that most makes him apply himself, the thing without the effort to achieve which he wouldn't write at all, the very passion of his passion, the part of the business in which, for him, the flame of art burns most intensely? Well, it's that! »</p>
---	--

Dans l'expression « tenir un point », qu'entend exactement par « tenir » et par « point » ?

Il faut d'abord considérer que le point est subjectivement constitué par l'action même de tenir plutôt qu'il n'en est le constituant préalable : il n'y a pas d'abord un point, identifié, sélectionné, puis l'action de le tenir ; c'est tout l'inverse : il y a, pour le sujet même, la sensation d'être tenu par quelque chose de secret, d'intrinsèquement obscur, qui inaugure la question : *en quel sens puis-je tenir cela-même qui me tient ?*

À ce titre, on peut avancer qu'un tel point constitue ce qu'on pourrait appeler une *teneur*, au sens où

<sup>a</sup> *The Figure in the Carpet*. La traduction appelle « motif » ce que Sartre appellerait plutôt « mobile ».



Walter Benjamin parlait de « teneur de vérité »<sup>a</sup>. Le point ici tenu sera dit une « teneur d'existence ».

Notons-le : tenir le point même qui vous tient et vous hante est précisément ce qui va constituer ce point en « votre » point.<sup>b</sup>

Transposition immédiate pour *L'Immanence des vérités* : ce livre est tenu par le point mathématique (la théorie des grands cardinaux) qui conditionne son existence philosophique. Mais, à l'écart du discours positiviste de l'épistémologie savante, il se constitue philosophiquement en assumant sa dimension de hantise subjective, en tenant ce point jusqu'au bout comme « son » point, c'est-à-dire jusqu'à examiner philosophiquement le type mathématique d'œuvre qui le conditionne depuis le début<sup>c</sup>.

Phénoménalement, la dynamique subjective se présente donc ainsi : un moment symptomal vient suggérer que quelque chose vous tient, quelque chose à la fois d'un peu vague quoiqu'à l'évidence circonscrit. D'où qu'il y ait sens alors à le nommer « un point » (plutôt qu'une manière de faire, qu'un style personnel ou qu'un mode d'existenc...).

Ce quelque chose peut être abandonné, délaissé, oublié, enfoui, voire forclos ; dans ce cas, le moment en question n'aura pas eu la faveur qu'il pouvait mériter.

Mais ce quelque chose peut, au contraire, être constitué en point à tenir, en « votre » point, ce point dont l'enjeu effectif va se délimiter et se clarifier au fur et à mesure qu'il sera tenu, sous la condition expresse d'être alors tenu jusqu'à son terme (pour l'œuvre musicale, d'être tenu jusqu'à sa double barre finale, celle-là même qu'elle pose pour déclarer : cela s'achève, provisoirement).

Tenir ce point qui vous hante jusqu'au bout est ainsi la condition sine qua non pour qu'il devienne témoin transmissible : seule la persévérance du témoignage jusqu'à son terme lui donne en effet forme de témoin transmissible.

C'est très exactement ce qu'écrivait Saint Paul à son disciple Timothée pour lui transmettre la charge de prolonger ce que lui, Paul, avait mené au plus loin qu'il lui était possible : « *Garde, supporte, fais ton travail, accomplis jusqu'au bout ta tâche. Moi, le moment de mon départ est venu. J'ai mené le bon combat, j'ai achevé ma course, j'ai gardé la foi.* »<sup>d</sup>

L'exemple de l'œuvre musicale me souffle alors cette hypothèse supplémentaire : tenir son point est peu ou prou tenir une dialectique de contraires du point de leur unité (c'est-à-dire non pas de leur fusion mais de leur possible commutation) : c'est la symphonie de Mozart tenant que gracieuseté et

---

<sup>a</sup> *Wahrheitsgehalt*

<sup>b</sup> À ce titre, on peut dire que la musique est bien le point du musicien puisque celui-ci, fait par la musique, s'identifie comme celui qui en fait...

<sup>c</sup> Voir, dans la troisième partie, le chapitre C24

<sup>d</sup> Seconde lettre à Timothée, chap. 4, 5-7

angoisse marchent de concert ; c'est la flûte de Bach tenant que son expressivité musicale procède maximalement d'un discours indifférent aux spécificités instrumentales ; c'est le discours harmonique de Monteverdi qui, par simple insistance, révèle l'inattendu potentiel de résolution de la dominante <sup>a</sup> ; c'est le piano de Boulez dont la soudaine violence s'éprouve selon les termes de Jean Genet, comme « un calme qui vous agite ». <sup>b</sup>

### D'une singulière singularité...

Ce qu'on appelle ici *point* (qu'il convient de soigneusement distinguer des points transcendants - structuraux et objectifs - d'un monde donné que *Logiques des mondes* théorise en y consacrant tout son livre VI : *Théorie des points*) ne se réduit donc nullement au point statique et sans dimension de l'espace euclidien. Il incorpore une conception plus topologique du point, conçu cette fois comme micro-espace doté d'une dynamique intérieure, donc comme « gros point ».

En ce sens, il faudrait ici étendre la formalisation mathématique de ce type de *gros point*, compléter la singularité algébrique avec une singularité topologique (en quelque sorte ajouter Hamilton <sup>c</sup> – années 80 – et Drinfeld – années 90 - à Hironaka – années 60), adjoindre au voisinage de la pointe d'un cône un microscopique espace différentiel, une sorte de disque infinitésimal, tenant sur la pointe du cône par le jeu d'un tourbillonnement interne, tel une assiette tenant sur une pique par rotation sur elle-même. <sup>d</sup>



Ce faisant, tenir son point voudra dire exister (donc, pour l'œuvre musicale, discourir) au fil d'un petit moteur interne qui maintient, coûte que coûte et aussi loin qu'il est possible, la tension dialectique entre versants opposés d'une même détermination subjective. <sup>e</sup>

---

<sup>a</sup> Comme l'on sait, la dominante est normalement porteuse d'une tension que la tonique vient alors résoudre.

<sup>b</sup> Ne serait-ce d'ailleurs pas là une façon judicieuse de caractériser cette violence (qui n'est pas brutalité) que tout point hantant un sujet exerce sur lui en y reconnaissant « ce calme qui l'agite » et « cette agitation qui le calme » ?

<sup>c</sup> Pour une métrique dynamique soumise au flot de Ricci (Richard Hamilton), voir la passionnante contribution d'Yves André *Géométrisation du temps et temps propre d'objets géométriques* au volume collectif *Produire le temps* (dir. Hugues Vinet ; Hermann, 2014)

<sup>d</sup> Où l'on caractérise singulièrement la singularité, où l'on réduplique donc la singularité puisqu'on caractérise ses deux faces opposées selon deux modalités elles-mêmes opposées (statique/dynamique...)

<sup>e</sup> D'où, au passage, ce fait qu'un point subjectivement tenu, peut parfaitement être un point maléfique, alors

### D'un par-delà...

Mais qu'en est-il de l'index d'absoluité pour ces teneurs d'existence ?

Il faut que la proue subjective de l'existence concernée pointe un *par-delà* qui ne s'évapore pas en un *au-delà* : un *par-delà* le sillon à prolonger<sup>a</sup> qui prenne la forme d'un point de vue assumé *sur* le sillon comme tel, qui assume donc un « il y a » et non plus seulement un « il existe ».

#### Du musicien et pas seulement de l'œuvre musicale...

Qu'est-ce à dire ? Concernant la musique, je poserai ceci : pour qu'il y ait un tel index, il faut que l'œuvre musicale se double de l'intellectualité d'un musicien !

Il faut bien voir en effet qu'un « il y a » ne saurait se déclarer de la même manière que peut se déclarer un « il existe » : un « il existe » se déclare en exhibant l'existence en question dans le monde concerné. Un « il existe » se déclare en mobilisant les ressources immédiates du monde qui soutient les lois même de l'existence envisagée. Par exemple, on attestera qu'*Erwartung* existe – existe musicalement, comme œuvre musicale – en la jouant, en l'interprétant de différentes façons, en la rapprochant d'autres œuvres musicales au cours de différents concerts, bref en la faisant exister selon les lois musicales d'existence. On convaincra par les mêmes types de moyen qu'il existe bien L'Œuvre-Schoenberg et on n'en aura d'ailleurs pas d'autres moyens tant il est vrai que tout discours langagier sur cette Œuvre ne saurait tenir lieu de témoignage d'existence musicale<sup>b</sup>.

Déclarer un « il y a » relève d'une tout autre logique, comme on l'a mathématiquement vu précédemment. Et l'idée d'index, que nous essayons ici d'interpréter au regard d'un monde donné<sup>c</sup>, implique un point de vue exogène sur ce monde : celui-là même qui commence avec l'affirmation « il y a bien ce monde » et se termine par l'affirmation « il y a bien, à partir de ce monde, ce rapport à cet attribut absolu ».

C'est en ce point qu'intervient la nécessité *immanente* d'une intellectualité spécifique – pour la musique, d'une intellectualité musicale ; pour la politique, d'une intellectualité militante ; etc. Seule une intellectualité peut assumer le décalage d'énonciation qui préside à la différence des énoncés « il existe A » et « il y a B » - par exemple « il existe l'Œuvre-Schoenberg » et « il y a la Musique ».

On objectera : l'œuvre est entièrement immanente au monde-Musique quand l'intellectualité musicale, affaire spécifique du musicien et de sa langue vernaculaire, ne l'est plus. Il est vrai. Il est surtout vrai statiquement. Mais dynamiquement – et rappelons-nous que notre index est un opérateur dynamique – le musicien est un opérateur essentiel du monde-Musique en ce qu'il vient le visiter et lui

---

susceptible – pour peu d'être lui aussi tenu jusqu'au bout - de témoigner du mal dont l'humanité est également capable (une part importante des romans de Simenon s'attache à cette dimension).

<sup>a</sup> celui que le schéma n°5 formalise d'un pointillé horizontal

<sup>b</sup> On sait combien un livre peut être ici trompeur : pas d'autre moyen de vérifier ses assertions d'existence que d'aller y voir concrètement, effectivement, partition et instruments en mains.

<sup>c</sup> Revoyez le schéma n°5...

prêter son corps physiologique le temps d'un corps-accord musical c'est-à-dire d'une exécution musicale.

Le musicien, qui n'a de cesse d'entrer et de sortir du monde-Musique, est cet opérateur, indispensable à la musique (« *pas de musique sans musiciens !* », comme « *pas de politique sans militants politiques !* »), doublement indispensable : pour le corps qu'il vient endogénéiser quand il joue, pour l'idée qu'il vient ressaisir dans sa langue quand, s'étant arrêté de jouer, il ressort.

Le musicien se voit ici promu garant d'un « *il y a bien la Musique* », assumé à partir d'un « *telle œuvre existe assurément* ».

C'est bien en effet le musicien en son intellectualité propre qui se trouve garant de ce que l'infime brèche musicalement apparue lors du moment-faveur engage cette puissance de pointage qui, non seulement va s'étendre à tout le cours de l'œuvre initiale, non seulement va se transmettre à d'autres œuvres comme hantise proprement musicale mais surtout – et c'est en ce point que la figure propre de l'index intervient – va attester d'une puissance absolue de la musique comme telle.

C'est donc le musicien qui se trouve spécifiquement en charge de porter, en intériorité, par sa propre intellectualité, la conviction – autant dire l'Idée - que, par-delà cette proue de l'œuvre, à l'œuvre, proue à laquelle il s'incorpore en jouant l'œuvre, proue à laquelle il s'identifie en l'écoutant, par-delà cette intension musicale qui existe intensément en filant les œuvres successives selon un infini collier, donc que par-delà toutes ces existences effectives, il y a en jeu une ultra-puissance de la musique valant en soi, de soi, par soi et pour soi.

Où l'index met bien en jeu cette extimité <sup>a</sup> d'une intellectualité musicale qui intervient, par-delà l'œuvre, en intériorité à la musique via le *working musician*.

### De trois propositions synthétiques...

D'où, pour parachever et condenser ce développement, les trois propositions suivantes qui synthétisent, en *intellectualité*, l'ombre émancipatrice de ce concept philosophique :

- Le point avoué lors du moment-faveur est musicalement tenu jusqu'à la fin de l'œuvre concernée en sorte de devenir transmissible, par-delà son terme, comme point musicalement *irrémediable* (autant dire comme propriété essentielle de la musique et non pas comme problème, résolu ou à résoudre), comme témoignage relayable de ce dont la musique est absolument capable.
- Où l'impératif « continuer jusqu'au bout » s'avère mobiliser l'immense orgueil au principe d'une telle action restreinte : tenir ce qui vous tient, en sorte qu'en cette singularité minuscule, il en aille d'une puissance (en soi, de soi, par soi et pour soi) où se joue le destin de la Musique comme telle, autrement dit qu'il en aille d'un point d'absolu.
- Au total, tenir subjectivement un point qui vous tient – à ce titre « votre » point – avec l'assurance

---

<sup>a</sup> Voir *L'Immanence des vérités* page 516

persévérante qu'en cette puissance microscopique se joue quelque chose du destin de l'Humanité tout entière, c'est se hisser à hauteur de l'une de ses capacités absolues et par là tutoyer sa grandeur.

N'est-ce pas cela, d'ailleurs, que le Don Juan de Molière <sup>a</sup> est acculé à reconnaître chez le pauvre qui refuse, quoiqu'il lui en coûte, de céder sur son point – ne pas blasphémer – lorsque Don Juan lui attribue, au terme du duel, son Louis d'or « *pour l'amour de l'humanité* » ?

---

<sup>a</sup> Acte III, scène 2

### **Conclusion : *Du contemporain***

Je voudrais conclure mon intervention en proposant de mesurer ce que *contemporain* veut dire à l'aune de cette figure des points à tenir, des teneurs d'existence.

En première approche, le constat semble écrasant : notre temps s'avance massivement comme temps du nihilisme, qu'il soit passif (« toute détermination à tenir un point est utopique, dogmatique, mélancolique, voire criminelle, surtout si ce point nous vient du XX<sup>e</sup> siècle ») ou actif (« notre seul point tient désormais au choix de type de fin du monde ! »<sup>a</sup>).

À cela, on peut bien sûr répondre et argumenter : « il n'y a pas que ce qu'il y a » car, plus que jamais,

- il y a bien lieu, en amour, de tenir le point de la différence des deux sexes ;
- il y a bien lieu, en politique, de tenir le point du communisme<sup>b</sup> ;

Mais attachons-nous ici à quelques remarques concernant nos trois composantes *mamuphi* : mathématiques, musique, philosophie.

#### **Mathématiques**

La mathématique contemporaine (entendue prosaïquement comme la mathématique qui se fait aujourd'hui, disons la mathématique actuelle) constitue un modèle de persévérance créatrice sur lequel il convient, aujourd'hui plus que jamais, de s'appuyer.

Il faut ici relire ce qu'écrivait<sup>c</sup> Lautréamont aux lendemains de la défaite politique de La Commune de Paris :

*Ô mathématiques sévères, à l'aide de votre lait fortifiant, mon intelligence s'est rapidement développée.  
Arithmétique ! algèbre ! géométrie ! trinité grandiose ! triangle lumineux ! Celui qui ne vous a pas connues est un insensé !  
Ô mathématiques concises, merci, pour les services innombrables que vous m'avez rendus. Merci, pour les qualités étrangères dont vous avez enrichi mon intelligence.  
Sans vous, dans ma lutte contre l'homme, j'aurais peut-être été vaincu.  
Vous me donnâtes la froideur, la prudence opiniâtre, la logique.  
Ô mathématiques saintes, puissiez-vous consoler le reste de mes jours !*

Le séminaire *mamuphi* s'attache précisément à déployer une intellectualité musicale « à la lumière des mathématiques ».

Or cette lumière, inentamée, des mathématiques les plus actuelles, a cette propriété tout à fait remarquable de procéder d'une modernité mathématique soutenue, persévérante, prolongée et réinventée par étapes successives en sorte, qu'en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, les points mathématiquement constitués au seuil du XIX<sup>e</sup> siècle continuent d'être agissants : le point du groupe constitué par Galois et

<sup>a</sup> Voir le fameux graffiti de Nanterre (2015) « Une autre fin du monde est possible ».

<sup>b</sup> « Le communisme représente la cause de l'humanité tout entière. » Engels (*La situation de la classe ouvrière en Angleterre*)

<sup>c</sup> en substance (je « résume » ici son long développement)

repris par Grothendieck en ce qu'il appelle une « *Longue marche dans la théorie de Galois* »<sup>a</sup>, le point de l'analyse complexe constitué par Riemann et se retrouvant selon Thom<sup>b</sup> au centre de toute la mathématique contemporaine, les points des fonctions zêta, des nombres transcendants, des variétés algébriques et tant d'autres encore demeurent des sources vives pour le *working mathematician* de 2019.

La mathématique atteste ce faisant que nous sommes toujours, plus que jamais, dans la modernité, nullement dans quelque contemporain postmoderne.

Plus précisément, nous sommes engagés, de manière confuse, dans une quatrième séquence de la modernité, succédant à une première séquence de *fondation* (à partir de 1830), à une deuxième de *formalisation axiomatique* (début du XX<sup>e</sup>), à une troisième d'*extension* (après la seconde guerre), et ce qui vaut ici pour les mathématiques<sup>c</sup> (par exemple Galois-Noether-Grothendieck) vaut également en logique (Cantor-Gödel-Cohen), en musique (Wagner-Schoenberg-Boulez), en politique (Marx-Lénine-Mao) - je laisse ici la philosophie de côté car la question de la modernité m'y semble embrouillée du fait qu'elle ne produit pas ses propres vérités.

Le séminaire *mamuphi* tente, à sa mesure (restreinte et donc orgueilleuse !), de se disposer à la lumière de cette modernité mathématique, fermement tenue depuis deux siècles.

## MAMUPHI

(Saison 2019-2020)

5 octobre 2019	François Laruelle	François-Bernard Mâche
16 novembre 2019	Tom Johnson (Moreno Andreatta)	
7 décembre 2019	<i>Atelier Analyse complexe et fonctions zêta</i> (François Nicolas)	
25 janvier 2020	<i>Romantisme</i> (Charles Alunni)	
29 février 2020	<i>Mathesis du vivant</i> (Andrea Cavazzini)	
28 mars 2020	<i>Forcing</i> (Thomas Tulinski)	<i>Design sonore</i> (Mathias Béjean)
25 avril 2020	<i>Structures locales</i> (Andrée Ehresmann & René Guitart)	
9 mai 2020	<i>Grothendieck</i> (Fernando Zalamea)	

Assumons ainsi que la modernité est un point à tenir coûte que coûte en ces temps qui prêchent sans relâche le renoncement et l'accommodement : si le dédale du contemporain est bien celui d'une quatrième étape, en cours, obscure, des différentes modernités, le point *mamuphi* à tenir fermement est de continuer de réfléchir la musique à la lumière des mathématiques modernes !

<sup>a</sup> <https://webusers.imj-prg.fr/~leila.schneps/grothendieckcircle/LM/tableLM.pdf>

<sup>b</sup> comme Fernando Zalamea le rappelait récemment à l'Ens lors de son exposé sur les variables complexes chez Grothendieck

<sup>c</sup> Voir mon exposé *mamuphi* (16 novembre 2018) sur le livre *Philosophie systématique de la mathématique contemporaine* de Fernando Zalamea : *Du partage moderne/contemporain en mathématiques et en musique à la lumière de Fernando Zalamea* ; repris dans *Twentieth-Century Music and Mathematics* (ed. Roberto Illyano ; Brepols Publishers N.V./S.A ; 2019) <http://www.entretemps.asso.fr/Nicolas/2018/Zalamea.html>

## Musique

Du côté de la musique, quels points tenir, de manière inventive, donc loin de tout « retour » recouvrant ce qui a été irréversiblement ajouté au monde-Musique par le XX<sup>e</sup> siècle ?

Bien sûr, il y a également de nouveaux points à constituer en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle mais voyons bien qu'il ne saurait y avoir de temps de la pensée, et donc à proprement parler pas de contemporain, s'il n'y a pas également des points à tenir. Pas de contemporain donc sans points des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles à tenir ! <sup>a</sup>

Quels points musicaux tenir ? Je me contenterai ici d'énoncer *mes* points, ceux qui me tiennent autant que je les tiens, ceux qui me constituent musicalement et me hantent depuis l'enfance. Ils sont au nom de trois : le point de l'*écriture* musicale, le point du *discours* musical et le point de l'*harmonie* musicale. On peut ainsi les regrouper en un seul alexandrin : *la hantise d'écrire un discours harmonique*.

Y renoncer serait pour moi renoncer à la musique, le difficile étant bien sûr de les tenir aujourd'hui, c'est-à-dire après Wagner, après Schoenberg et après Boulez...

## Philosophie

Du côté enfin de la philosophie, heureusement celle-ci est bien de retour, et en majesté. En témoigne, avec sa vaste ambition, le grandiose livre d'Alain Badiou qui nous rassemble ces deux jours.

Il nous encourage aujourd'hui à tenir sur le principe même de ce que *tenir* veut dire : soutenir que tenir son point microscopique mérite l'immense orgueil de considérer que le destin entier de l'humanité se joue dans la dynamique tourbillonnante d'un disque minuscule posé sur une pointe infinitésimale de l'univers.

D'un côté de cette ligne de crête, chuter, tomber, céder, abandonner, c'est alors amputer l'humanité et l'affaiblir. Mais de l'autre côté, tenir coûte que coûte, continuer jusqu'au bout, témoigner, transmettre le relais, c'est agrandir l'humanité d'une capacité qu'elle se connaissait mal ou peu.

À charge donc, pour chaque intellectualité spécifique, de clarifier les points qu'il lui faut spécifiquement tenir pour mieux constituer les nouveaux points susceptibles d'étendre le domaine de ses propres teneurs d'existence.

\*\*\*

---

<sup>a</sup> En ce sens, « enterrer le XX<sup>e</sup> siècle » serait s'abandonner aux aventures qui déchainent le chaos en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle...