

MÉTHODES DE TRAVAIL POUR UNE INTELLECTUALITÉ MUSICALE
(25 janvier 2005)

François NICOLAS

Résumé

Peut-on dégager une méthode de travail propre à l'intellectualité musicale ? Si les questions, investigations et « résultats » de l'intellectualité musicale diffèrent de ceux de la musicologie « savante », ses méthodes (ses principes et ses manières propres d'en tirer conséquence, en quelque sorte « sa » logique) en diffèrent-elles aussi et de quelle manière ?

S'il est vrai que l'intellectualité musicale est un type singulier de discours sur la musique qui se caractérise moins par la particularité de ses énoncés que par la spécificité de son énonciation — celle du musicien pensif —, alors il convient de dégager ses méthodes à partir de la position de qui, indécidablement, fait *de* la musique en même temps qu'il est fait par elle.

À partir de ces postulats, on explorera successivement les manières

1) dont le musicien constitue *un point* relevant de l'intellectualité musicale — on avancera l'intérêt particulier, pour ce faire, de penser la musique « avec » d'autres disciplines ; on différenciera ce faisant le discours de l'intellectualité musicale de celui du musicologue *érudit* (dont on prélèvera le chiffre chez Michel Foucault) ;

2) dont le musicien entreprend ensuite de *situer* ce point — on différenciera ici les différentes manières de contextualiser une question et de prendre en charge les dimensions historiques des situations ; on différenciera ici le discours de l'intellectualité musicale de celui du musicologue *historien* ;

3) enfin dont le musicien fait travailler sa question dans cette situation — il s'agira ici d'articuler l'invention d'un tracé diagonal (Badiou) au moment crucial de le conclure (Lacan) ; on différenciera alors le discours de l'intellectualité musicale de celui du musicologue *encyclopédiste*.

On illustrera le jeu de ces trois dimensions méthodo-*logiques* — *délimitation, situation, diagonalisation* — dans quelques travaux personnels concernant Schoenberg, le concert, et l'écoute.

PLAN

Nouveau plan des cours	2
<i>Année prochaine</i>	2
Actualités	3
<i>Parutions</i>	3
<i>Séminaires...</i>	3
Enjeux	3
<i>L'intellectualité musicale comme discours</i>	3
Un discours identifié par sa position d'énonciation	3
Le musicien	3
Pensif ?	4
Le musicien n'est pas la cible de l'intellectualité musicale	4
<i>Rappel : les trois faces de l'intellectualité musicale</i>	4
<i>Quelques mots sur mon intellectualité musicale</i>	5
Schoenberg	5
Le concert	6
L'écoute	6
<i>Plan 6</i>	
Décider un point	6
<i>Exemples</i>	6
<i>Méthode ?</i>	7
Moment de subjectivation	7
Une reconnaissance kierkegardienne	7
Une attention flottante	7
Penser la musique à la lumière incidente d'autres formes de pensée	7
Cinq manières de « penser avec »...	8

▪ Métaphore	8
▪ Analogie	8
• Dualité	8
▪ Fiction (théorique)	8
▪ Mytho-logique	9
<i>Le péril subjectif de l'érudition</i>	10
« La voie de tout repos de l'érudition » Michel Foucault	10
Situer son point	10
<i>Régime particulier d'historicité</i>	10
Trois modes...	11
Exemples	11
<i>Quatre dimensions monographiques</i>	11
Généalogie	11
Archéologie	12
Historicité	12
Historialité	12
Au total...	13
Exemples d'intellectualités musicales	13
<i>Le péril subjectif de l'historicisme</i>	14
Les impuissances de la génétique et de la réception...	14
Diagonalisation de la situation selon le point retenu	14
<i>Tracé diagonal du point dans la situation</i>	14
La diagonale de Cantor	15
Caractérisation globale et non pas totalisation	15
▪ Exemple	15
Au hasard...	16
« Le moment de conclure » (Lacan)	16
<i>Le péril subjectif de l'encyclopédie</i>	16

NOUVEAU PLAN DES COURS

Pierre Boulez (février-mars)

- 8 février 2005 : L'intellectualité musicale de Boulez (1) : ses rapports aux sciences et à la politique (avec Lambert Dousson)
- [3-5 mars 2005 : Colloque sur les écrits de Boulez ; Ircam-Ens]
- 15 mars 2005 : L'intellectualité musicale de Boulez (2)

29 mars : suppression du cours

Richard Wagner (avril-mai)

- 12 avril 2005 : Comment Richard Wagner se rapporte « mytho-logiquement » à la philosophie de Schopenhauer
- [14 mai 2005 : Journée Wagner avec Alain Badiou ; Ens]
- 17 mai 2005 : L'intellectualité musicale de Wagner

L'anti-intellectualité musicale

- 31 mai 2005 : Pour une histoire de l'anti-intellectualité musicale (Chopin, Debussy, Varèse, Berio...)

Année prochaine

On continue sur l'intellectualité musicale, avec tout particulièrement Stockhausen et Schaeffer : agrandir le monde de la musique en y intégrant de nouveaux matériaux ou, déconstruisant ce monde de la musique, s'orienter vers la constitution d'un nouveau monde acousmatique (celui d'un éventuel « art des sons fixés »).

ACTUALITÉS

Parutions

Sortie de quelques livres qui nous intéressent

- Alain Badiou : *Le Siècle* (+ interview dans *Le magazine littéraire*)
On se demandera : quelle a été la « passion du réel » dans la musique du siècle ?
Schoenberg / Webern, sériels / Zimmermann... Importance en ce point de la question de la voix ?
- Jacques Lacan : *Le triomphe de la religion / Des noms-du-père*
Par exemple la distinction (*Le triomphe...*, p. 32) entre « l'étant de l'individu » et « le rapport du sujet à l'être » : pour nous l'étant (psychologique, sociologique, etc.) du musicien ne se confond nullement avec le rapport du sujet musical (*l'œuvre*) à l'être de la musique.

Séminaires...

- *Samedi d'Entretiens* : 29 janvier - *L'ensemble Ars Nova*, par François Madurell
- Séminaire *Dialectique négative* d'Adorno : 5 février. Anne Boissière et Michael Schmidt.

ENJEUX

L'idée de ce cours m'est venue d'une demande d'intervention du département Musique de Paris VIII dans le cadre d'un séminaire méthodologique de leur école doctorale. Je reprends ici ce que j'y ai exposé, en le déployant et le remaniant en vue de nos fins propres.

Il s'agit aujourd'hui de dégager les méthodes de travail de ce type particulier de réflexion que j'appelle *intellectualité musicale*, donc d'exhausser la logique sous-jacente à ce type de recherche.

On pourrait dire aussi : il s'agit de remonter des contenus d'une intellectualité musicale à un aspect de sa forme, en l'occurrence moins sa forme d'exposition que celle de son processus de constitution. Comme il va de soi qu'à « contenus » différents, les « formes » sont également différentes, il faut ressaisir les spécificités de l'intellectualité musicale qui nous intéressent.

Il est vrai que la dialectique *forme/contenu* n'est pas vraiment appropriée, ici comme en beaucoup d'autres propos. Il faudrait sans doute parler plutôt de dialectique *forme/matière* et tenir alors que la *logique*, que nous allons entreprendre de dégager, est ce qui articule la forme d'un discours à sa matière propre de pensée.

L'intellectualité musicale comme discours

L'intellectualité musicale, en effet, peut être vue comme la production d'une forme particulière de discours sur la musique.

Un discours identifié par sa position d'énonciation

Qu'est-ce qui permet d'identifier ce type de discours parmi tous les discours concevables sur la musique ? Je propose de tenir que cela ne procède pas de tel ou tel trait formel des énoncés mais d'une position d'énonciation singulière : celle du musicien pensif.

Il y a certes des traits formellement identifiables dans les énoncés d'une intellectualité musicale : par exemple ces énoncés étant tendanciellement prescriptifs, ils vont se caractériser par une abondance de « *il faut que...* », « *je tiens que...* », « *on doit...* », etc. Ces énoncés seront donc marqués d'un ton décisionnaire, subjectivé, partisan, globalement démarqué du ton académique, scientiste, positiviste en vigueur à l'université. Mais ces traits formels n'indexent une intellectualité musicale à l'œuvre que pour autant qu'ils relèvent de cette position d'énonciation que j'appelle celle du *musicien pensif*. Ceci nous renvoie donc à l'identification du musicien pensif.

Restons au plus simple.

Le musicien

Le musicien est celui qui fait de la musique sachant que ce faire peut prendre différents tours (jouer, composer...). En faisant de la musique, le musicien s'enchaîne à la musique et accepte d'être fait par elle : l'axiome matérialiste est ici celui de Marx : « c'est la musique qui fait le musicien », quand l'axiome idéaliste, celui de Duchamp, est inverse (« c'est l'artiste qui fait l'art »). On a donc simultanément deux faires où un simple « de » va indexer la dissymétrie : la musique fait le musicien quand le musicien fait *de* la musique.

Ainsi, pour autant qu'un musicien individuel participe d'un sujet (il ne l'est bien sûr pas¹), c'est en participant à ce qu'Alain Badiou appelle son « point d'indécidabilité entre activité et passivité »², point qui est exemplairement celui de l'œuvre musicale (elle fait la musique / elle est faite par la musique) mais que le musicien éprouve sous une modalité particulière : la musique fait le musicien qui *en fait*, le musicien fait *de* la musique qui le fait (la différence, ici minime, du musicien avec l'œuvre tiendrait dans la langue française à ce que l'œuvre fait la musique quand le musicien fait *de* la musique...).

Pensif ?

Une fois *musicien* ainsi précisé, spécifions « *pensif* ».

« Pensif » indexe qu'il va s'agir, dans le discours du musicien sur la musique, non pas simplement d'un bavardage mais d'un travail pour penser discursivement la musique.

Rappelons : nous tenons simultanément que la musique est une pensée (à l'œuvre) et que cette pensée se pense elle-même, donc qu'en un sens elle est réflexive. La pensée musicienne ne sera donc pas la *réflexion* de la pensée musicale mais sa *projection* dans un autre espace : dans l'espace propre de la langue et du discours. On pourrait parler aussi de *transfert*...

Au total, le discours que produit l'intellectualité musicale s'identifie donc par cette position d'énonciation que constitue un musicien pensif.

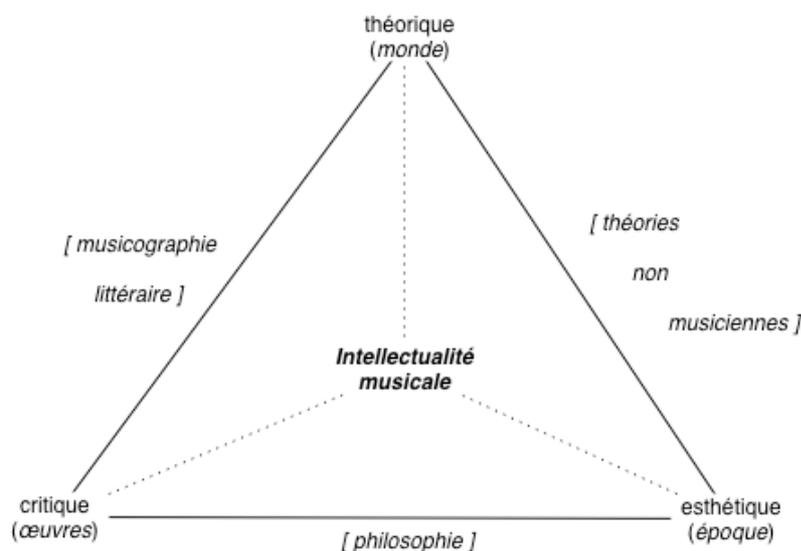
Faut-il rappeler ici qu'*intellectualité* ne veut pas dire *intellectuel* au sens sociologique du terme, et que *musicien pensif* ne désigne pas non plus une catégorie socioprofessionnelle !

Identifier *une* intellectualité musicale, ce sera donc identifier le musicien pensif qui la déploie. C'est bien ce à quoi je procède dans ce cours, en parlant de l'intellectualité musicale de Rameau, de celle de Wagner, de celle de Boulez...

Le musicien n'est pas la cible de l'intellectualité musicale

Ainsi l'intellectualité musicale — discours sur la musique du musicien pensif — a bien un rapport intrinsèque au musicien comme tel (et pas seulement à la musique et à ses œuvres), mais ce rapport n'est pas de cible — l'intellectualité musicale ne vise pas à « penser le musicien » mais à penser en musicien la musique sous la triple modalité de son *monde* (versant *théorique*), de ses *œuvres* (versant *critique*) et de ce qu'on pourrait appeler son *époque* (versant *esthétique*) —. Le musicien est la source de l'intellectualité musicale, nullement sa cible.

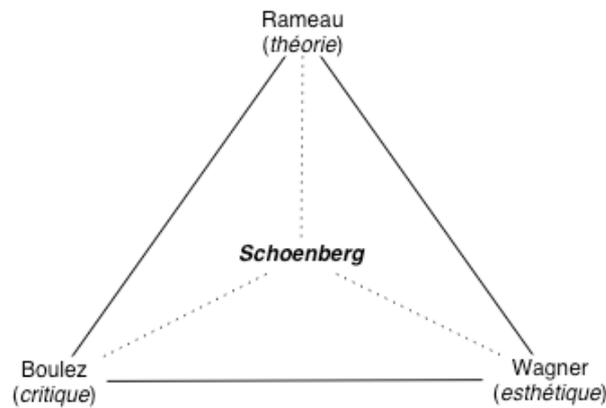
Rappel : les trois faces de l'intellectualité musicale



Sa lignée généalogique centrale est celle-ci : Rameau, Wagner, Schoenberg, Boulez

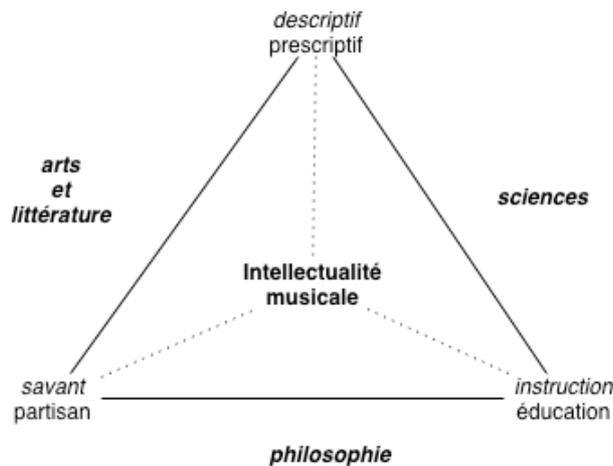
¹ Jacques Lacan pose (*Le triomphe de la religion*, p. 32) la distinction entre « l'étant de l'individu » et « le rapport du sujet à l'être » ce qui nous suggère que l'étant (psychologique, sociologique, etc.) du musicien ne se confond nullement avec le rapport du sujet musical (*l'œuvre*) à l'être de la musique.

² Interview au *Magazine littéraire* (janvier 2005), p. 95



- La composante théorique de l'intellectualité musicale est *prescriptive*, et non pas descriptive.
- La composante critique de l'intellectualité musicale est *partisane* et non pas savante.
- La composante esthétique de l'intellectualité musicale est *militante* ; elle est éducative et non pas instructive.

L'intellectualité musicale a rapport privilégié aux autres arts, aux sciences et à la philosophie :



Quelques mots sur mon intellectualité musicale

Quelques mots sur mon intellectualité musicale, non par narcissisme irrépressible mais parce que je voudrais choisir mes exemples dans ce cadre pour une raison précise : je souhaite parler aujourd'hui de la méthode de *constitution* des discours de l'intellectualité musicale, non de leur méthode d'*exposition*. Or le processus de constitution d'un discours est en règle générale en bonne part effacé par son mode d'exposition. On peut certes tenter de reconstituer la genèse de telle ou telle entreprise mais, outre le caractère fastidieux et un peu vain d'une telle entreprise — il est vrai que Michel Foucault nous rend sensible aux charmes secrets de l'érudition tout en relevant qu'elle est en vérité « une voie de tout repos » et finalement vaine... —, il n'est pas possible de restituer précisément le trajet subjectif parcouru par l'auteur de tel ou tel livre pour aboutir au résultat que nous connaissons. Il est par contre plus aisé de le retrouver pour ses propres travaux. Voilà pourquoi je me sentirai plus à l'aise en évoquant quelques-unes de mes recherches.

Mon propre travail vise à déployer une intellectualité musicale d'après la clôture du sérialisme ; je ne dirai pas une intellectualité musicale du XXI^e siècle car personne ne sait très bien ce que ce nouveau siècle sera, et il n'est sans doute pas encore véritablement commencé : nous sommes encore « à l'orée d'un nouveau siècle » comme l'indique Alain Badiou à la fin de son dernier livre ³...

Je sélectionnerai dans mon travail trois problématiques :

Schoenberg

Dans la première, il s'agissait de repenser Schoenberg comme proposition musicale toujours active (et non pas renvoyée au passé, donc au simple répertoire) ; l'exposition de ce travail se trouve dans mon livre

³ *Le Siècle* (Seuil, 2005)

La Singularité Schoenberg ⁴ ;

Le concert

Dans le second exemple, il s'agissait de penser musicalement le concert (et non plus seulement sociologiquement, c'est-à-dire en extériorité à la musique et aux œuvres) ; l'exposition de ce travail se trouve dans deux livres collectifs : *Les enjeux du concert de musique contemporaine* ⁵, et *Le Concert* ⁶ ;

L'écoute

Dans le troisième, l'enjeu était de penser l'écoute comme foyer central de la musique (à distance de la perception et de l'audition, mais aussi de l'ouïe et du comprendre) ; le résultat de ce travail, présenté sous une forme provisoire, est le polycopié *Théorie de l'écoute musicale* ⁷.

Schoenberg, le concert, l'écoute : voilà les trois thèmes qui me serviront de référence dans cet exposé de méthode.

Plan

Je vais exposer une méthode de travail, propre je crois à l'intellectualité musicale, selon trois têtes de chapitre : d'abord comment choisir un point pour ce travail ? Ensuite comment situer le point qu'on a retenu ? Enfin comment faire travailler ce point dans la situation identifiée ?

En effet,

- L'intellectualité musicale n'est pas totalisante : elle opère localement, à partir de singularités, donc de *points*.
- L'intellectualité musicale n'est pas objectivante : elle opère subjectivement, à partir de symptômes, donc de points *situés*.
- L'intellectualité musicale n'est pas savante : elle opère de manière partisane, elle vise à convaincre ; donc elle tranche. Il nous faut voir comment.

DÉCIDER UN POINT

Un *point*, c'est-à-dire une question, mais

- non pas une question savante, c'est-à-dire sans autres enjeux que de savoir ;
- ni à proprement parler une explication.

Il s'agit d'un point où se jouent des projets musiciens, des orientations musicales.

Exemples

Prenons nos trois exemples :

- Le nom *Schoenberg* vient-il nommer une orientation musicale et musicienne réservée au musée, donc à l'amour de la musique (tire d'un livre d'Olivier Revault d'Allonnes) ou profile-t-il encore un à-venir susceptible d'orienter un « vouloir la musique » ?
- La pratique du concert n'a-t-elle pas une raison d'être proprement musicale (et alors laquelle) par-delà les autres sens (économiques, sociaux, etc.) évidents ?
- La musique n'est-elle pas un art de l'écoute qui se constitue précisément en rupture par rapport aux autres logiques de l'entendre, telles celles de la perception et de l'audition ?

On voit que, dans ces trois exemples, les enjeux sont subjectivés par un musicien : par un compositeur dans le cas de Schoenberg, par un organisateur de concerts dans le cas du concert (j'étais alors directeur artistique d'un ensemble de musique contemporaine), par un musicien générique dans le cas de l'écoute. Il s'agit d'enjeux musicaux pour qui se déclare acteur de musique et se propose d'orienter son action en fonction de la réponse à ces questions.

On voit ainsi que

- dans le cas Schoenberg, l'intellectualité musicale se démarque d'une critique musicographique ;
- dans le cas du concert, elle se différencie d'une théorie non musicienne du concert (historienne, sociologique, économique, littéraire...) ⁸ ;
- quant à l'écoute, l'intellectualité musicale l'aborde bien autrement qu'un philosophe comme Jean-Luc

⁴ Cahiers de l'Ircam (L'Harmattan, 1998)

⁵ Éd. du Cdmc (1997)

⁶ (avec Françoise Escal) L'Harmattan (2001)

⁷ Cours Ens 2003-2004

⁸ Voir par exemple les articles (intéressants !) allant dans ce sens dans les deux volumes cités.

Nancy⁹ ou qu'un musicographe historien comme Peter Szendy¹⁰.

Méthode ?

Les intellectualités musicales disposent-elles d'une méthode générale pour retenir un point, circonscrire un problème, sélectionner une question, décider d'un enjeu ?

Moment de subjectivation

Non bien sûr, car le moment dont il est ici question est le moment de la subjectivation : s'il existe des méthodes pour orienter le procès subjectif qui va suivre, il n'en existe pas pour décider de l'impulsion initiale, laquelle prend nécessairement la forme d'une surprise, d'une évidence. En ce sens, la subjectivation de ce moment initial ressemble à une révolte, qui ne se construit pas mais advient ou n'advient pas. Elle prend souvent la forme d'un refus, d'un « Non ! » qui va devenir intellectualité musicale pour autant qu'il ouvre à un travail en sorte d'extraire le « Oui » sous-jacent au *Non* initial, le oui qui implicitement le fonde.

Reprenons nos trois exemples :

- Pour Schoenberg, tout est parti d'un refus de constater que le rapport à la musique de Schoenberg était enfermé dans le dilemme d'un « Schoenberg est mort ! » (Boulez) et d'un « Aimer Schoenberg ! » (Revault d'Allonnes) ; il s'agissait à partir de là de dégager ce qui de cette musique était encore actif et porteur d'un possible vouloir composer aujourd'hui.

- Pour le concert, même insatisfaction initiale de ne rien trouver sur la délicate question de la programmation, quand les commentaires sociologisants et historicisants abondaient par contre. Mais n'y a-t-il pas pourtant un intérêt intrinsèquement musical à ce qu'une œuvre dialogue avec une autre ?

- Concernant enfin l'écoute, le point de subjectivation tenait à une certaine hégémonie contemporaine des problématiques en termes de perception quand ma conviction était que ce qui faisait l'intérêt propre de la musique comme art relevait de tout autre chose que de l'activité perceptive ou de cette audition exhaussée par les examens des conservatoires.

Dans chaque cas, l'enjeu de ce premier moment est de passer d'un refus à la conviction qu'en ce point, jusque-là inaperçu, une singularité se joue, c'est-à-dire la possibilité d'un nouveau vouloir proprement musicien : non pas une curiosité ou une particularité mais une figure subjective, concentrée et dense.

Une reconnaissance kierkegardienne

En ce sens la décision d'un tel point ne se fait par tri parmi un ensemble de sujets possibles (comme peut en proposer un directeur de thèses à ses étudiants) ; la sélection ne se fait pas sur catalogue, ou à partir d'index ! En un sens, on peut en dire ce que Kierkegaard disait de la foi (c'est-à-dire somme toute d'une modalité particulière de conviction) : quand le point apparaît à la conscience, on le *reconnaît* (il s'agit donc là d'une première fois qui s'avère en fait être une seconde, une reprise).

Une attention flottante

La seule méthode adéquate à ce type de reconnaissance relève de ce que Freud appelait *l'attention flottante* : elle est seule appropriée à déceler une saillance qui ressortira d'autant plus nettement que la lumière sera latérale et non pas orthogonale à la matière en question.

Penser la musique à la lumière incidente d'autres formes de pensée

Une modalité particulièrement féconde, je trouve, pour déployer ce type de lumière incidente sur la musique est de penser la musique « avec » d'autres formes non musicales de pensée, de tenter de penser la musique à la lumière d'autres disciplines. Pour que cette lumière soit bien incidente et non pas frontale, il est alors préférable que les pensées retenues ne se présentent pas comme pensées (philosophiques, mathématiques, physiques, politiques, psychanalytiques...) *de la musique* mais pensées tournées vers d'autres champs.

Par exemple, à ce stade du travail, j'ai tendance à privilégier dans les mathématiques ce qu'elles pensent de questions qui leur sont propres plutôt que de me tourner vers les rares théories mathématiques de tel ou tel aspect de la musique : l'effet de surgissement d'une intuition musicale sera d'autant plus probable que l'éclairage de la musique se fera de biais.

⁹ *À l'écoute* (Galilée, 2002)

¹⁰ *Écoute, une histoire de nos oreilles* (Éditions de Minuit, 2001)

Cinq manières de « penser avec »...

Je connais cinq manières de « penser avec » que je liste ici rapidement, sans trop m'étendre (j'en ai récemment parlé un peu plus longuement dans le cadre du séminaire sur la *Dialectique négative* d'Adorno) : la métaphore, l'analogie, la dualité, la fiction et « la » mytho-logique.

▪ Métaphore

La métaphore relève de la logique d'un « comme » rapportant deux termes. Elle consiste à poser très simplement

$$K \equiv C$$

Exemples

- Schoenberg est le Moïse de la musique contemporaine.
- L'écoute musicale trace un fil (d'écoute).
- Le concert crée des résonances entre les œuvres...

▪ Analogie

Le « comme » va porter ici sur deux rapports et non plus seulement deux termes. L'analogie posera ainsi

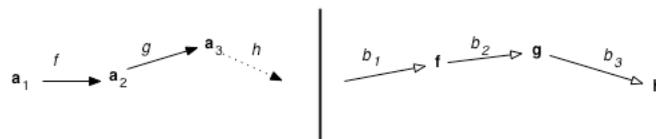
$$\frac{a}{x} \equiv \frac{b}{y}$$

Exemples

- Schoenberg est à la musique ce que Cantor est aux mathématiques, Kandinsky à la peinture...
- Le concert est aux œuvres comme un menu l'est à ses différents plats (!).
- Chez Adorno, l'informel est à la musique ce que le négatif est à la dialectique...

▪ Dualité

On a ici une symétrisation par inversion des objets et de leurs relations selon le schème formel suivant :

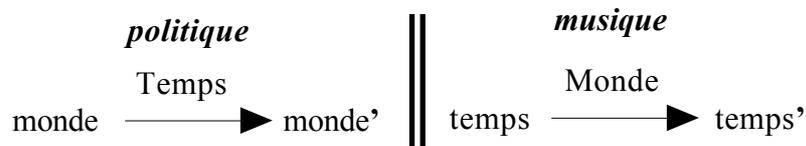


On pourrait formaliser cela ainsi

$$a_x \equiv Y_b$$

Exemples

- La dualité entre forme et fond : ainsi selon Nietzsche est fond pour l'artiste ce qui est forme pour le reste du monde, et inversement...
- Les rapports entre musique et politique¹¹ : la dualité d'un temps politique (ou *époque*) qui change le monde et d'un monde de la musique qui supplémente le temps peut se formaliser ainsi :



▪ Fiction (théorique)

Il va s'agir ici d'une logique du « comme si » et non plus simplement du « comme ». On ne va plus simplement poser *localement* une « image » mais on va traiter la comparaison instituée comme une hypothèse susceptible de tirer à conséquences. L'enjeu du « comme si » va être d'explorer, aussi loin que possible, les conséquences d'une telle fiction.

Exemples

- Avec l'architecture : posons que le tempo est à la musique ce que l'échelle est à l'architecture et voyons quelles conséquences on peut en tirer, et à quelles impasses on aboutit alors.
- Avec les mathématiques : posons que l'audition est en musique ce que l'intégration est en mathématiques et voyons jusqu'où il est possible de soutenir cette fiction.
- Avec la philosophie : posons que l'axiomatique philosophique des affects dans la troisième partie de

¹¹ À quel titre rapporter musique et politique ? (à paraître aux éditions du Cdmc, vol. coll. sous la direction de Laurent Feneyrou)

l'*Éthique* de Spinoza, axiomatique bâtie sur trois affects de base (le désir, la joie et la tristesse), pourrait s'interpréter en musique sur la base de la trilogie du chromatisme, du diatonique majeur et mineur, et voyons où cela nous mène.

On fait dans tous ces cas la pari que cette fiction sera productive c'est-à-dire pourra éclairer quelque chose d'inaperçu dans le champ qui intéresse le musicien : la musique, non pas l'architecture ou les mathématiques.

La logique revient ici à faire « comme si » une théorie non musicale (architecturale, mathématique, philosophique) édifiée pour rendre compte d'un domaine propre à la discipline considérée (domaine bien sûr extra-musical) pouvait inopinément et paradoxalement rendre également compte d'un domaine musical soigneusement sélectionné qui nous intéresse, nous musiciens pensifs.

▪ Mytho-logique

Il s'agit ici de mettre en œuvre une tout autre logique : cette logique que Claude Lévi-Strauss appelle *mytho-logique* (c'est moi qui sépare ici les deux parties).

La matrice (ou formule canonique du mythe) en est donnée dans *Anthropologie structurale*. La voici :

« Tout mythe (considéré comme l'ensemble de ses variantes) est réductible à une relation canonique du type :

$$F_x(a) : F_y(b) \cong F_x(b) : F_{a^{-1}}(y)$$

dans laquelle, deux termes a et b étant donnés simultanément ainsi que deux fonctions x et y , on pose qu'une relation d'équivalence existe entre deux situations, définies respectivement par une inversion des *termes* et des *relations*, sous deux conditions :

1° qu'un des termes soit remplacé par son contraire (dans l'expression ci-dessus a et a^{-1}) ;

2° qu'une inversion corrélatrice se produise entre la *valeur de fonction* et la *valeur de terme* de deux éléments (ci-dessus y et a). »¹²

Je réécrirai la formule ainsi¹³ :

$$\frac{a_X}{b_Y} \cong \frac{b_X}{y_{A^{-1}}}$$

qu'on lira de cette manière : le problème que a en tant que valant X pose à b (qui porte la valeur Y) se résout mytho-logiquement par le double mouvement où b va assumer la valeur problématique X et où Y (objectivé en y) va matérialiser la nouvelle valeur A^{-1} neutralisant le terme problématique initial a .

Ainsi formulé, la chose est bien compliquée, mais la dynamique de pensée est simplement celle-ci : il s'agit de résoudre une contradiction entre les deux termes de gauche et l'on procède pour cela à une transformation, non dialectique mais « bricolée », conduisant aux deux termes de droite dont le rapport est censé traiter et adoucir (médier) la contradiction de départ.

Exemple

J'en ai beaucoup parlé ailleurs — à propos d'Adorno — ; j'aurais l'occasion d'y revenir à propos des rapports de Wagner à la philosophie de Schopenhauer. Je n'en donnerai donc ici qu'un exemple : celui de ce que j'appellerai l'anti-philosophie spontanée du musicien (artisan) :

$$\frac{\text{philosophie Pensée}}{\text{musique Art}} \cong \frac{\text{musique Pensée}}{\text{art Antiphilosophie}}$$

Soit : la contradiction qu'apporte la philosophie comme pensée à la musique comme art est (mythologiquement) résolue par le musicien via l'affirmation d'une musique comme pensée et d'un art porteur d'une valeur anti-philosophique.

*

Au total, donc cinq manières formelles de rapporter une pensée extra-musicale à la musique et par là de générer cet éclairage incident susceptible de faire ressortir un point crucial dans les pratiques musicales.

*

Nous supposons maintenant être en possession de notre point, de notre question, de notre enjeu. La question de méthode que nous nous allons nous poser est alors celle-ci : de quelle situation ce point va-t-il relever ? Dans quel contexte va-t-il prendre forme et consistance ? De quel environnement ses enjeux vont-ils être redevables ? Vous voyez que, ce faisant, je ne présuppose pas que la situation, le contexte, l'environnement du point sont clairement donnés : bien sûr, il s'agit là d'explorer la matière même du point retenu, matière qui nous est donnée comme telle mais pas pour autant comme matière de *cette* ques-

¹² p. 252-253

¹³ Voir Scubla : *Lire Lévi-Strauss* (Odile Jacob)

tion, de *ce point*. C'est donc bien à nous de définir les contours pertinents du champ de travail de notre point.

Le péril subjectif de l'érudition

L'écueil est ici que ce point subjectivement constitué se déploie ensuite en simple figure d'érudition c'est-à-dire donne lieu à une pure et simple accumulation, progressive et ordonnée, de savoirs selon deux directions : une capillarité (extension horizontale) et un approfondissement (extension verticale).

Je n'ai bien sûr rien contre les savoirs et je ne crois pas être en proie à « la passion de l'ignorance » (Lacan). La question n'est donc pas ici de dénigrer les savoirs mais de tracer une méthode pour l'intellectualité musicale qui maintienne le tranchant subjectif de son projet, qui le mette au travail de situations concrètes, qui lui donne les moyens de labourer une matière précise au point même où va se déployer la tentation de l'érudition.

« La voie de tout repos de l'érudition » Michel Foucault

Michel Foucault est ici un bon repère, qui savait ce dont il parlait et évoquait « la voie de tout repos de l'érudition ». Voici par exemple ce qu'il disait en 1975 (au début de son cours au Collège de France intitulé « *Il faut défendre la société* »¹⁴) :

« Que le travail que je vous ai présenté ait eu cette allure à la fois fragmentaire, répétitive et discontinue, cela correspondrait bien à quelque chose qu'on pourrait appeler une "paresse fiévreuse", celle qui affecte caractériellement les amoureux des bibliothèques, des documents, des références, des écritures poussiéreuses, des textes qui ne sont jamais lus, des livres qui, à peine imprimés, sont refermés et dorment ensuite sur des rayons dont ils ne sont tirés que quelques siècles plus tard. Tout cela conviendrait bien à l'inertie affairée de ceux qui professent un savoir pour rien, une sorte de savoir somptuaire, une richesse de parvenu dont les signes extérieurs, vous le savez bien, on les trouve disposés en bas des pages. Cela conviendrait à tous ceux qui se sentent solidaires d'une des sociétés secrètes sans doute les plus anciennes, les plus caractéristiques aussi, de l'Occident, une de ces sociétés secrètes étrangement indestructibles, inconnues, me semble-t-il, dans l'Antiquité et qui se sont formées tôt dans le christianisme, à l'époque des premiers couvents sans doute, aux confins des invasions, des incendies et des forêts. Je veux parler de la grande, tendre et chaleureuse franc-maçonnerie de l'érudition inutile. »

Le portrait est sévère, d'autant plus sévère qu'il vient d'un Grand-Maître de cette secte. Inutile je pense d'insister sur la tentation que représente cette voie pour qui va devoir mettre son point au labeur de textes et partitions. Avant d'examiner comment parcourir ce réseau infini des liens, renvois, greffes en sorte de ne pas s'y noyer, voyons d'abord comment il convient de découper soi-même la situation dont le point décidé va relever.

SITUER SON POINT

Comment contextualiser le point décidé ?

Il s'agit ici de prendre ses distances avec l'idée, convenue, que pour comprendre une question il faudrait d'abord en faire l'histoire puis en explorer les multiples déterminations. Je ne nie pas, bien sûr, ni l'histoire de la question retenue, ni ses corrélations innombrables mais je me demande comment il est possible de prendre cela en compte sans s'y perdre, comment il est possible de parcourir les détours de cette histoire et les régions de cette situation en gardant pour boussole la subjectivité propre du point adopté.

Ma proposition de méthode sera ici double : elle consistera d'une part en un régime particulier d'historicité, et d'autre part en une exploration monographique de l'histoire selon quatre dimensions.

Régime particulier d'historicité

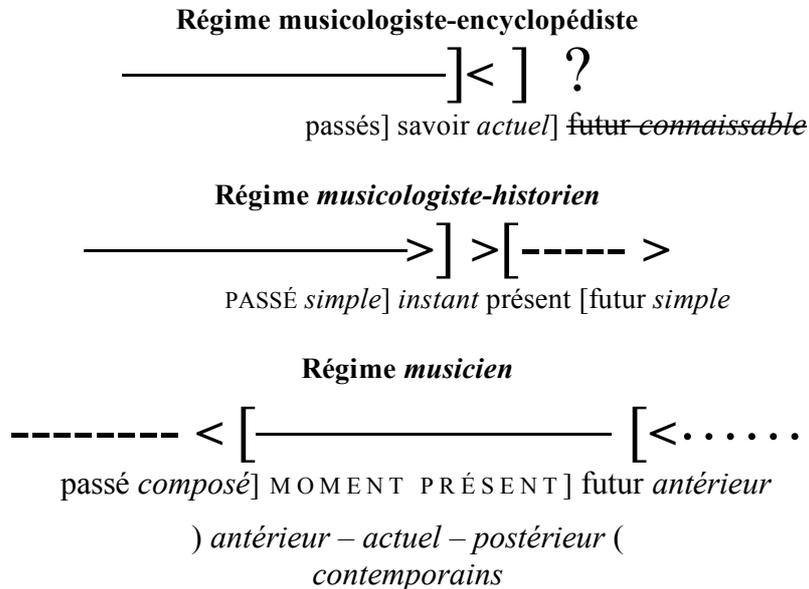
Qu'est-ce que j'entends ici par *régime d'historicité* ? Je mobilise ce faisant les résultats personnels tirés du séminaire « Musique et histoire » tenu l'année dernière à l'Ens (avec Gilles Dulong).

Il s'agit grosso modo d'une manière d'articuler passé, présent et futur selon un partage entre le possible et l'impossible. Vous renvoyant, pour le détail, aux textes produits lors de ce séminaire, je dirai simplement ici : il s'agit pour moi de dégager ce que j'appelle un régime *musicien* (que je distingue d'un régime *musicologue-historien* et d'un régime *musicologue-encyclopédiste*) selon l'idée essentielle qu'en pensée, on circule du présent vers le passé, et non pas l'inverse, ce qui suppose corrélativement qu'on conçoive le présent comme un moment (non comme un instant actuel), moment délimité comme le présent d'un pro-

¹⁴ Cours de 1976 (Hautes Études. Gallimard-Seuil, p. 6)

jet : ce qui fait ici le présent, c'est l'existence subjective d'une entreprise de pensée. Ici le présent n'est pas hérité du passé, le passé ne lègue pas un présent (René Char : « Notre héritage n'est précédé d'aucun testament. ») mais tout au contraire c'est le présent qui décide de *son* passé. Corollairement pour la pensée, le futur véritable n'est plus le futur simple mais le futur antérieur, à raison aussi de ce que le futur simple devient incorporé dans le moment présent (comme état postérieur à son état actuel).

Trois modes...



Exemples

Explicitons ces idées abstraites à propos de nos trois exemples de référence :

- Schoenberg selon moi appartient encore (par un angle à préciser bien sûr) à notre présent, non à notre passé. Tel est d'ailleurs ici « le » point même de mon travail.
- Le concert sera considéré comme relevant du présent de l'œuvre, et c'est bien à ce titre qu'il va s'agir alors de le réfléchir.
- Quant à l'écoute, ce sera la thèse que si les théories de l'écoute sont bien historiques (inscrites dans l'histoire des idées), par contre l'existence de l'écoute elle-même adhère trop à l'existence même de la musique pour être dotée d'une histoire propre. En ce sens, s'il y a peut-être une « histoire de nos oreilles » (Peter Szendy), en tous les cas cette histoire n'est certainement pas celle de l'écoute musicale. Et s'il y a une histoire de l'écoute musicale, alors cette histoire est identique à l'histoire même des œuvres.

Quatre dimensions monographiques

Il s'agit ici de situer une question dans l'histoire selon quatre dimensions, distinguables mais, bien sûr, articulées. Là encore, j'utilise ici des résultats du travail de l'année dernière mené dans le cadre du séminaire « Musique et histoire ».

Généalogie

Il s'agit d'abord d'établir la généalogie du point ou de la question retenue. Une généalogie n'est pas une chronologie : il s'agit d'identifier des trajectoires subjectives, les chemins de la subjectivation épousée.

Si j'examine mes trois cas — Schoenberg, le concert, l'écoute —, le premier trait frappant est la maigreur des généalogies reconstituables : en vérité, il apparaît que lorsque vous tenez un point véritable, sa nouveauté est suffisamment grande pour que peu de choses s'avèrent avoir été dites à son endroit.

Pour nourrir votre point d'une généalogie minimale, il vous faut alors explorer également les généalogies négatives : j'entends par là ce contre quoi il sera intéressant d'éprouver votre point. Dans le cas du travail sur Schoenberg par exemple, éprouver la *singularité Schoenberg* contre l'énoncé du jeune Boulez : « Schoenberg est mort ! ». Dans le cas de l'investigation sur l'écoute, mettre vos intuitions à l'épreuve des nombreuses théories de l'audition, ou du comprendre... Ceci dit, il s'avère que même sur ce plan des généalogies négatives, la rareté est également à l'ordre du jour.

Au total, il faut le plus souvent bâtir des généalogies maigres, pleines de trous si l'on tente de les référer à l'ordre chronologique.

Pour reprendre mes exemples, en laissant ici de côté le cas du travail sur Schoenberg disposant forcément de peu de profondeur historique, dans le cas du concert, il m'a fallu aller chercher des antécédents positifs chez les critiques de concert, dans des remarques émiettées (de compositeurs mais pas seulement : chez G.-B. Shaw par exemple) faute de trouver quelque embryon que ce soit d'une théorie de la chose. Et en ce qui concerne l'écoute, là aussi il m'a fallu prélever des suggestions plutôt de véritables développements.

Archéologie

Il s'agit ici d'identifier l'état du monde de la musique dans lequel le point et ses généalogies s'enracinent. Donnons-en des exemples :

- Il s'agit de préciser les questions musicales en jeu sous le nom *Schoenberg* : atonalisme, dodécaphonisme et constructivisme ; *Klangfarbenmelodie*...
- Il faut identifier les pratiques musicales significatives en matière de concert : cela aura été, dans mon cas, celle de Schoenberg entre 1919 et 1921 (*Société d'exécutions musicales privées*), celle du *Domaine musical* (de 1953 à 1973), enfin celle de l'Itinéraire (à partir de 1973).
- En matière d'écoute, il s'agira ici de repérer les œuvres cardinales, leur type spécifique d'enjeux musicaux, etc.

Historicité

Cette dimension concerne la manière dont le point résonne avec d'autres points non musicaux, c'est-à-dire comment il est contemporain de pensées, d'interrogations, de travaux, de subjectivations, de procès subjectifs relevant de tout autres ordres.

Exemples :

- De quoi le point de vue à constituer sur Schoenberg est-il contemporain en pensée ? Noter que la question est un peu différente de savoir de quoi « la singularité Schoenberg » est elle-même contemporaine... Ma réponse sera : ce point est contemporain d'une certaine saturation du constructivisme dans lequel « la singularité Schoenberg » ne s'enferme pas.
- La question musicale du concert s'avère contemporaine d'une déconstruction philosophisante de la chose-en-soi au profit des seules relations extérieures entre choses (ce que j'interprète comme une interprétation sophistique du lemme de Yoneda...).
- Concernant enfin l'écoute, le champ convoqué apparaît très vaste car il s'agit de prendre en compte la contemporanéité possible d'une théorie musicienne de l'écoute musicale avec des théories philosophiques, psychanalytiques, mathématiques, poétiques, etc. de l'écoute mais aussi de tout autres pratiques...

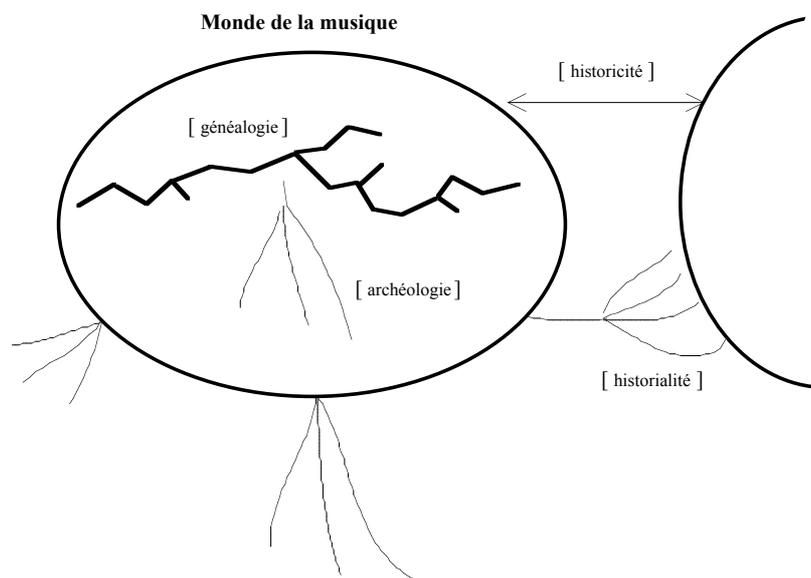
Historialité

Reste l'historialité qui va désigner un ordre second de contextualisation : la manière dont l'état pris en compte du monde de la musique se rapporte à l'état d'autres mondes, plus globalement du *chaosmos*.

C'est là que peuvent être prises en compte des déterminations non musicales, par exemple les déterminations socio-économiques des concerts, les déterminations historiennes de l'expérience du Domaine musical. Ce niveau n'est plus déterminant : il prolonge la contextualisation. L'enjeu par exemple est de garder présent à l'esprit le contexte viennois dans lequel émerge la singularité Schoenberg, celui de l'après-68 français pour ce qui concerne l'expérience de l'Itinéraire ou l'importance de la phénoménologie et de la psycho-acoustique dans la dissolution de la spécificité musicale de l'écoute au profit de l'écoute...

Au total...

On schématisera les quatre dimensions ainsi :



Exemples d'intellectualités musicales

À ce niveau de généralité, les quatre dimensions qui viennent d'être formellement distinguées valent tout autant pour des œuvres, ou pour des intellectualités musicales.

Je me suis livré au petit exercice de caractériser selon ces quatre dimensions les intellectualités musicales distinguées dans ce cours en y ajoutant mon propre travail. Voici ce que cela pourrait donner :

		Rameau	Wagner	Schoenberg	Boulez	Mon travail
GÉNÉALOGIE	Œuvres	Lully	Beethoven	Mahler	Webern-Messiaen	Bach, Haydn, Schuman, Schoenberg, Carter
	Intellectualités musicales	Inventeur ! (théories musiciennes)				Schoenberg, sériels...
ARCHÉOLOGIE		Occupation du monde de la musique	Opéra Diatonisme / chromatisme	Triple crise du ton, du mètre et du thème	Monde de la musique dévasté	Musique mixte Calcul informatique Écriture/perception
HISTORICITÉ	Arts		Théâtre	Peinture Poésie	Littérature Peinture	Poésie Architecture
	Sciences	Sauveur			Formalisation axiomatique	Mathématiques et logique Contre l'Histoire, la sociologie...
	Politique		Révolutions de 1848...	Guerres mondiales		Années 65-75
	Amour-érotique			Cf. Vienne autour de 1913...		Psychanalyse : Lacan
	Philosophie	Descartes	Schopenhauer			Badiou, Spinoza, Kierkegaard, Lautman, Lévi-Strauss...

Le péril subjectif de l'historicisme

À ce niveau, le péril propre de l'intellectualité musicale est *l'historicisme* – considérer que le point, attaché par mille liens à son contexte, est ainsi déterminable — et *l'historiographie* — tenir que l'exploration du point pourrait consister en une narration de son histoire —.

Les impuissances de la génétique et de la réception...

Deux modalités viennent aujourd'hui orchestrer cette voie : la théorie de la réception, et, corrélativement, celle de la genèse. Ces deux modalités, complémentaires, visent à dissoudre l'épaisseur de la chose en soi en l'encadrant d'aussi près que possible par ses deux versants chronologiques : ses origines et ses retombées. Il s'agit là de la même opération historicisante que celle qui consiste à réduire le moment présent à l'épaisseur vide d'un instant actuel, coincé entre un passé au poids écrasant et un futur à l'indécision angoissante.

Pour qui tient qu'il y a un moment présent quand il y a un projet à l'œuvre, un vouloir qui l'écartèle de manière intérieure, alors les problématiques de génétique et de réception n'ont nulle pertinence subjective pour ce moment présent (même si elles peuvent, bien sûr, en avoir pour une analyse sociologique, politique ou historicisante de tel ou tel aspect).

*

Une fois cette contextualisation cadrée, une fois le point immergé dans une situation ramifiée, aux couches enchevêtrées, le problème de l'intellectualité musicale va être de suivre son point, de le mettre au travail sans le perdre, sans le dissoudre dans l'infini des résonances et, ultimement, d'arriver à en proposer une figure récapitulative. D'où la troisième dimension de notre méthode.

DIAGONALISATION DE LA SITUATION SELON LE POINT RETENU

Comment mettre au travail un point simple et fini dans une situation complexe et infinie sans l'y dissoudre ou le suivre à la trace indéfiniment sans jamais aboutir à quelque conclusion ?

Je propose ici une figure méthodologique centrale : celle de la diagonalisation qui va comporter deux volets : le tracé diagonal (infini) et le moment pour le conclure.

Tracé diagonal du point dans la situation

Il s'agit de penser ici une manière de parcourir globalement la situation sans pour autant la totaliser.

Une situation, conçue de manière moderne, est toujours infinie. Notre travail, lui, est forcément fini. Est-on alors condamné à ne parcourir que des tout petits bouts de la situation en sorte qu'on ne saurait connaître la situation que de manière hasardeuse et ridiculement partielle ?

Non !

D'abord il peut exister des connaissances d'un ensemble infini non pas en extension (en recensant tous ses éléments) mais en *intension* : par exemple, pas besoin d'avoir recensé « tous » les nombres entiers (!) pour savoir (ce qui s'appelle réellement savoir, et pas seulement intuitionner) qu'à tout nombre pair succède un nombre impair.

Ensuite il peut exister une connaissance statistiquement contrôlée (au moyen du calcul des probabilités).

Mais il ne va pas s'agir exactement de cela dans la méthode diagonale.

Le principe en vient de Cantor qui l'a inventé pour construire un nouveau nombre réel à partir de l'hypothèse (fausse) que l'ensemble des nombres réels serait dénombrable. Je vois renvoie à une présentation élémentaire de ce dispositif dans mon livre sur Schoenberg.

La diagonale de Cantor

Georg Cantor (1845-1918) démontre en 1892 que l'ensemble des nombres réels n'est pas dénombrable au moyen du raisonnement par l'absurde suivant :

Supposons qu'on puisse dénombrer les nombres réels compris entre 0 et 1.

Dans ce cas, on peut tous les classer en une liste complète, par exemple (après les avoir exprimés sous forme d'une écriture décimale) selon le tableau suivant :

0,5004936...

0,9367852...

0,7391526...

0,2867593...

0,5874237...

...

On peut alors construire à partir de ce tableau un nouveau nombre : par ajout d'une unité à chaque chiffre de *la diagonale* de ce tableau. Soit le nouveau nombre ainsi progressivement construit :

0,5004936... => 0,6...

0,9367852... => 0,64...

0,7391526... => 0,640...

0,2867593... => 0,6408...

0,5874237... => 0,64083...

...

Mais ce nouveau nombre réel (0,64083...), qui est bien compris entre 0 et 1, n'appartient pas lui-même à la liste initiale puisqu'il diffère de chacun de ceux qui y sont inscrits par au moins un chiffre. Or cette liste était supposée complète !

C'est donc que l'ensemble des nombres réels compris entre 0 et 1 n'est en vérité pas dénombrable.

La diagonale ainsi construite dans un tableau n'est pas une simple oblique *partielle* mais bien une diagonale *globale* (en l'occurrence traversant de part en part le tableau selon sa ligne de plus grande obliquité).

Caractérisation globale et non pas totalisation

L'idée est ici de dégager une caractéristique globale de la situation sans pour autant en faire le tour ni le tout. Le principe de constitution de cette diagonale globale est de rapprocher des éléments ou parties de la situation qui ne sont contigus que selon le fil diagonal tracé, ce qui revient à dire qu'on va en fait les rapprocher selon un point de vue particulier, qui est bien sûr notre fameux point.

▪ Exemple

Donnons un exemple.

Pour montrer la nouveauté de la théorie musicienne de Rameau, on peut songer à emprunter la voix suivante : examiner cette théorie dans tous ses ressorts, la comparer à toutes celles de tous ses prédécesseurs en contextualisant chaque élément rencontré en sorte de ne pas faire de contre-sens et de délimiter chacun des nouveaux pas conquis sur l'époque, etc. On s'engage ici dans le travail monomaniaque de toute une vie, dont rien ne garantit qu'il puisse alors en sortir une seule idée globale. Où l'on retrouve nos périls de l'érudition et de l'historiographie.

À cela, j'oppose la voie suivie pour ce cours : faire d'abord une hypothèse sur cette nouveauté (vous connaissez la mienne : à travers les nouveautés de cette théorie musicienne se constitue pour la première fois une intellectualité musicale) puis la mettre à l'épreuve de l'œuvre (écrite) de Jean-Philippe Rameau. Le but est alors de dégager une nervure globale (c'est-à-dire de part en part) qui nous intéresse. Pour cela, il faudra procéder par lecture rapide de son œuvre en sorte d'y repérer quelques traits saillants à partir desquels il sera possible de tracer une diagonale.

Si « situation » désigne ici l'ensemble de l'œuvre écrite de Rameau, il faut donc la parcourir globalement (et non pas totalement) avec une certaine vitesse pour ne pas s'y enfoncer à chaque pas, pour repérer les points d'appui qui vont être déterminants pour la diagonale à venir. On retrouve ici l'importance de l'attention flottante évoquée plus haut et de la lumière incidente faisant ressortir les points saillants, ionisés pourrions-nous risquer — mieux : polarisés — par notre faisceau.

Ensuite, il s'agit de reprendre ces points d'appui pour en éprouver l'épaisseur, la consistance, l'assise en sorte de construire notre parcours. Vous reconnaîtrez-là le travail mené à partir d'un cortège de citations prélevées çà et là dans l'œuvre de Rameau, cortège réaménagé en sorte de dégager le profil qui nous intéresse.

Au hasard...

Dans toute diagonalisation de ce type, une part importante revient au hasard : c'est aussi pour cette raison qu'une diagonale n'est pas une oblique, laquelle conserve un même angle d'incidence d'un bout à l'autre. Une diagonale, elle, procède en zigzag (en ce point nous nous écartons du modèle cantorien de la diagonale et nous rapprochons du modèle qu'en propose Alain Badiou dans *L'Être et l'événement*), au gré de rencontres qui n'ont rien de nécessaires.

On dégage ce même type de diagonale zigzagante en travaillant par capillarité : en progressant d'un point à un autre, inopinément rapproché, en suivant des pistes suggérées par telle ou telle occurrence, en remontant des fils, en épousant des dérivations.

On rencontre alors un problème majeur : au bout d'un certain temps, où l'on s'est ainsi plongé dans la situation, où l'on a dérivé diagonalement au gré des rencontres tout en restant constamment aimanté par le point dont la subjectivation polarise les éléments retenus de la situation, comment s'arrêter et conclure, fut-ce provisoirement ?

« Le moment de conclure » (Lacan)

Cet aspect touche à ce que Lacan a appelé dans son fameux texte de 1945¹⁵ — *Le temps logique et l'assertion de certitude anticipée* — « le moment de conclure », troisième partie de ce qu'il appelle « le temps logique » après « le temps pour comprendre » et « l'instant du regard ».

Ce moment peut être aussi vu — c'est alors plus compliqué — comme partie prenante de ce qu'Alain Badiou appelle le *forcing* (reprenant au mathématicien Paul Cohen le terme et le contenu).

Je ne m'étends pas sur le contenu philosophico-logique de ce moment : les auteurs cités déploient, chacun pour son compte propre, la rationalité intrinsèque de ce moment, non pas comme court-circuit de qui ne sachant attendre brutaliserait la matière mise en jeu mais bien comme geste rationnellement justifiable et contrôlable.

Dans nos trois exemples — Schoenberg, le concert, l'écoute —, il y a donc bien un moment où arrêter l'investigation.

Comment ce moment est-il décidé ? Je ne crois pas qu'il y ait ici de directives formellement identifiables pour en décider, car ce moment va découler étroitement de la nature particulière du point examiné et des résultats acquis au fur et à mesure des rencontres déjà faites. Disons que ce moment intervient lorsqu'une certaine condensation, ou cristallisation (je ne dirais pas « saturation ») est opérée.

Par exemple, je me suis arrêté concernant Schoenberg quand il m'a été possible de dégager ce que j'ai appelé un « style de pensée musical » singulier. Concernant le concert, j'ai interrompu mon travail après avoir esquissé un premier dispositif catégoriel pour l'analyse de concert. En matière d'écoute cette fois, j'ai scandé mon propos quand le travail réalisé permettait de caractériser globalement l'écoute à l'œuvre (*globalement* voulant ici dire : quand l'écoute dégagée était capable de donner « Forme » à l'œuvre en jeu).

On voit comment dans chacun de ces cas, la diagonale vient forcer une clôture qui n'est pas exhaustive, ce qui ouvre alors la possibilité ultérieure de reparcourir la situation selon d'autres diagonales, selon d'autres points, ou un point légèrement déplacé. Autant dire que cette clôture du moment de conclure garde la possibilité de revenir sur la question traitée sans l'avoir véritablement saturée.

Le péril subjectif de l'encyclopédie

Ici, le risque est clairement celui de l'exploration encyclopédiste : celui par exemple de vouloir tout savoir sur Schoenberg avant d'oser soutenir une thèse à son propos — à ce titre, Boulez semble aujourd'hui jouer le rôle d'aimant pour érudits affairés et encyclopédistes fiévreux, comptant sans relâche bémols et bécarres, notes de bas de page, allusions et brouillons, etc. —.

¹⁵ *Écrits*, p. 197...