



DÉPARTEMENT *PASSERELLE DES ARTS*
&
COLLECTIF *HISTOIRE-PHILOSOPHIE-SCIENCES*

COURS DE MUSIQUE POUR SCIENTIFIQUES ET LITTÉRAIRES

(2004-2005)

« *ÉCOUTER, LIRE ET DIRE LA MUSIQUE* » (II) :
LES VOIES DE L'INTELLECTUALITÉ MUSICALE
(RAMEAU, WAGNER, BOULEZ...)

François NICOLAS

« ÉCOUTER, LIRE ET DIRE LA MUSIQUE »

Il s'agira de caractériser pratiquement et théoriquement ce qu'écouter la musique à l'œuvre (et qui n'est pas seulement l'auditionner ou la percevoir) veut dire, pourquoi et comment lire musicalement une œuvre (ce qui n'est pas exactement la déchiffrer), en quoi dire la musique (et qui n'est pas exactement parler de musique) est une exigence de ce temps. Soit un cycle de trois années consacré successivement à l'écoute, l'écriture et l'intellectualité musicales.

Ce cours, qui abordera la musique par son versant contemporain, s'adresse en particulier aux non-spécialistes : si la musique est bien un art, écouter, lire et dire la musique peut être - doit être - l'affaire de tout un chacun, et pas seulement du « professionnel ». À ce titre comme à d'autres, ce cycle proposera de penser la musique avec d'autres disciplines (mathématiques, poésie, philosophie, psychanalyse).

Table des matières

RÉSUMÉS 7

INTRODUCTION 15

Comment Aristoxène de Tarente se rapporte à la philosophie d'Aristote 15

- I. Introduction générale sur cette seconde année
 - I.1. *L'intellectualité musicale ?*
 - I.2. *Histoire de l'intellectualité musicale ?*
 - I.3. *Méthode cette année*
 - I.4. *L'anti-intellectualité musicale des musiciens*
- II. Le moment grec (VI^e siècle av. J.-C.)
 - II.2. *Sur Arpad Szabo*
 - II.3. *Deux points essentiels*
 - II.4. *Parménide : Fragment VIII*
- III. Aristoxène de Tarente
 - III.1. *Nouveauté de ce traité*
 - III.2. *Rapport à la philosophie d'Aristote*
- IV. Conclusion
 - IV.1. *Trois manières de se rapporter à la philosophie d'Aristote*
 - IV.2. *Une théorie musicale qui n'est pas une intellectualité musicale*
 - IV.3. *La question de l'antiphilosophie reste à venir*

RAMEAU 33

Comment Descartes se rapporte en philosophe à l'état contemporain de la musique 33

- I. Introduction
- II. Rappels
 - II.1. *Descartes : 1596-1650*
 - II.2. *Compendium*
- III. Généralités
 - III.1. *Une théorie philosophique de la musique*
 - III.2. *Une mathématisation en cours*
 - III.3. *Coordonner sonore et musical, déjà...*
 - III.4. *Essai cartésien ?*
 - III.5. *Effets en retour sur la musique ?*
- IV. Trois questions
 - IV.1. *Que s'est-il passé en musique ?*
 - IV.2. *De cela, qu'est-ce qui a intéressé le philosophe ?*
 - IV.3. *Quels ont été les effets intra-philosophiques de tout ceci ?*
- V. De la tierce et de la quarte
 - V.1. *Un argumentaire*
 - V.2. *Relecture*
 - V.3. *Du partage à la division*
- VI. Bilan
 - VI.1. *Rendre raison*
 - VI.2. *Ordre*
 - VI.3. *Ordre rationnel spécifique*
 - VI.4. *Ordre musical/perceptible*
 - VI.5. *Diversification des causes*
 - VI.6. *Partage du clair et de l'ombre*
 - VI.7. *Le sujet de la science*
- VII. Annexe : deux géométries

Comment Rameau se rapporte à la philosophie de Descartes 53

- I. Descartes (2)
 - I.1. *Contexte musical : l'histoire de la tierce « harmonique »*
 - I.2. *Retour sur la géométrie cartésienne des intervalles*
 - I.3. *Rameau va le reprendre de manière critique...*
- II. Dire la musique ?
- III. Rameau (1)
 - III.1. *Présentation générale*
- IV. Intellectualité musicale ?
 - IV.1. *Thèmes*
 - IV.2. *Spécificités de l'intellectualité musicale ?*

Comment Boulez et Pousseur se rapportent à Rameau

75

- I. Intellectualité musicale de Rameau
 - I.1. *Rappel*
 - I.2. *Deux moments*
 - I.3. *Deux figures musicales du théorique*
 - I.4. *Triple matière*
 - I.5. *Trois types de théories musicales...*
 - I.6. *Autolimitation*
 - I.7. *La question de l'archimusicque*
- II. Rapport à Descartes
 - II.1. *Rappels*
 - II.2. *Une nouvelle et quatrième détermination*
 - II.3. *Au total quatre raisons essentielles*
 - II.4. *« Un sujet de la musique » ?*
- III. De l'intellectualité musicale (résumé)
 - III.1. *Deux sens imbriqués du même mot musique*
 - III.2. *Une intension*
 - III.3. *Trois dimensions prescriptives du mi-dire la musique*
 - III.4. *Quatre raisons de se rapporter à la philosophie*
 - III.5. *Cinq autolimitations de l'intellectualité musicale*
- IV. Suites...
 - IV.1. *Deuxième partie du XVIII^e*
 - IV.2. *XIX^e*
 - IV.3. *XX^e*
- V. Annexe : Jean-Philippe Rameau

Intellectualité musicale, esthétique et critique dans la querelle des Bouffons : les analyses du monologue d'Armide

95

- I. La querelle des Bouffons
 - I.1. *Diderot*
 - I.2. *Rousseau*
 - I.3. *La trinité Diderot/Rousseau/Rameau*
 - I.4. *Triangle théorie-critique-esthétique*
 - I.5. *Rameau-Wagner-Boulez*
 - I.6. *Critique*
 - I.7. *Esthétique*
- II. Annexes
 - II.1. *Annexe 1 : Diderot, Au petit prophète de Boehmischbroda*
 - II.2. *Annexe 2 : Lully, Monologue d'Armide (acte II, scène 5)*
 - II.3. *Annexe 3 : Un faisceau d'inventions autour de la césure 1750*

G. Dulong : L'analyse du monologue d'Armide par Rameau, en réponse à la critique de Rousseau.

113

- I. La contextualisation des différents passages
- II. Le désaccord sur la notion de cadence et le problème mélodie/harmonie
- III. Les contrastes harmoniques et les changements de fonction des accords
- IV. Les interventions de Rameau dans le texte de Lully : d'une interprétation à une réécriture de l'harmonie

INTERMÈDE 121

Méthodes de travail pour une intellectualité musicale

121

- I. Enjeux
 - I.1. *L'intellectualité musicale comme discours*
 - I.2. *Rappel : les trois faces de l'intellectualité musicale*
 - I.3. *Quelques mots sur mon intellectualité musicale*
 - I.4. *Plan*
- II. Décider un point
 - II.1. *Exemples*
 - II.2. *Méthode ?*
 - II.3. *Le péril subjectif de l'érudition*
- III. Situer son point
 - III.1. *Régime particulier d'historicité*
 - III.2. *Quatre dimensions monographiques*
 - III.3. *Le péril subjectif de l'historicisme*
- IV. Diagonalisation de la situation selon le point retenu
 - IV.1. *Tracé diagonal du point dans la situation*

De l'intellectualité musicale de Boulez (1) : ses références à la pensée scientifique

135

- I. Caractérisations générales
 - I.1. *Trois dimensions*
 - I.2. *Historicité*
- II. Rapport aux sciences
 - II.1. *Une rumeur...*
 - II.2. *Les références explicites*
- III. Enjeux pour la suite
 - III.1. *Généalogie et dimension critique de l'intellectualité musicale boulézienne*
 - III.2. *Archéologie et dimension esthétique de l'intellectualité musicale boulézienne*
 - III.3. *Historicité et dimension théorique de l'intellectualité musicale boulézienne*
- IV. Annexes
 - IV.1. *Annexe 1 : Principaux textes*
 - IV.2. *Annexe 2 : Plan de Penser la musique aujourd'hui*
 - IV.3. *Annexe 3 : Nrf (mai 1961) – Brillouin : Science et imagination*
 - IV.4. *Annexe 4 : Nrf (mai 1961) – Boucourechliev sur Pli selon pli*
 - IV.5. *Annexe 5 : Nrf (juin 1956) – Rougier : la nouvelle théorie de la connaissance*
 - IV.6. *Annexe 6 : Nrf (juin 1956) – Souvtchinsky sur Le Marteau sans maître*
 - IV.7. *Annexe 7 : Extraits de Penser la musique aujourd'hui*

La fonction stratégique de la catégorie de *langage musical* dans l'intellectualité musicale de Boulez

157

- I. Rappels
 - I.1. *Cadre conceptuel sur l'intellectualité musicale*
 - I.2. *Périodisation de l'intellectualité musicale boulézienne*
 - I.3. *Les raisonnances musicales chez Boulez*
 - I.4. *Dynamique de l'intellectualité musicale boulézienne*
- II. Enjeu : Le rôle stratégique de la catégorie de *langage musical*
 - II.1. *But*
 - II.2. *Méthode*
- III. Parcours analytique des trois grandes étapes
 - III.1. *Début (1948)*
 - III.2. *Le moment théorique (1952/1960...)*
 - III.3. *Le tournant esthétique (1963/1976...)*
- IV. La catégorie de *langage musical* chez Boulez
 - IV.1. *Remarque : ma propre position*
 - IV.2. *Trois précisions*
 - IV.3. *Langage et fonctions*
 - IV.4. *Parcours synthétique*
 - IV.5. *La butée théorique et le tournant de 1963*
- V. Florilège (Boulez, 1948-1995)
 - V.1. *Darmstadt, 15 juillet 1963*
 - V.2. *Intellectualité musicale*
 - V.3. *Langage*
 - V.4. *I. Critique*
 - V.5. *II. Théorique*
 - V.6. *III. Esthétique*

Comment Wagner se rapporte à la philosophie de Schopenhauer

189

- I. Rappels
 - I.1. *3 dimensions des intellectualités musicales*
 - I.2. *3 figurations possibles*
 - I.3. *Esthétique ?*
- II. Introduction
 - II.1. *Wagner*
 - II.2. *Son intellectualité musicale*
 - II.3. *L'esthétique chez Wagner ?*
- III. Rapport à Schopenhauer dans *Beethoven* (1870)
 - III.1. *Présentation générale du livre*
 - III.2. *Mon interprétation*
 - III.3. *Texte choisi*
- IV. Formule canonique du mythe
 - IV.1. *Claude Lévi-Strauss*

- V. Annexes
 - V.1. *Rapport à des philosophes*
 - V.2. *Beethoven (1870)*
 - V.3. *Chronologie 1813-1883*

L'intellectualité musicale de Wagner

207

- I. Programme de travail
- II. Journée Wagner avec Alain Badiou
 - II.1. *Le grand art sans totalité*
 - II.2. *La transition sans finalité*
 - II.3. *La scission sans résolution*
 - II.4. *Le présent de la souffrance et de l'attente*
 - II.5. *La déclaration pour le sujet wagnérien*
- III. Mes enjeux
 - III.1. *L'œuvre grande*
 - III.2. *Le leitmotiv comme variation-reconnaissance*
 - III.3. *Le collectif de leitmotiv*
 - III.4. *L'accueil d'un texte*
 - III.5. *Situations tragiques*
 - III.6. *Le développement chez Wagner*
 - III.7. *Écouter Wagner ?*
 - III.8. *Bilan du 20^{ème} siècle*
 - III.9. *Bilan de l'intellectualité musicale wagnérienne*
 - III.10. *Place des poèmes-livrets dans l'intellectualité musicale de Wagner*
- IV. Singularités de l'intellectualité musicale wagnérienne
 - IV.1. *Centre de gravité*
 - IV.2. *Son esthétique*
 - IV.3. *Sa critique*
 - IV.4. *La question des poèmes-livrets : « la » singularité de Wagner*
 - IV.5. *Sa théorie*
 - IV.6. *Son rapport à la philosophie*
 - IV.7. *Sciences ?*
 - IV.8. *Schéma*
 - IV.9. *Intellectualité musicale du XIX^e, romantique ?*
 - IV.10. *Comparaisons*
- V. Annexes
 - V.1. *Florilège*
 - V.2. *Poèmes / partitions*
 - V.3. *Lohengrin*

ANTI-INTELLECTUALITÉ MUSICALE 221

Pour une histoire de l'anti-intellectualité musicale

221

- I. Quatre types d'écrits de musicien
 - I.1. *Correspondances*
 - I.2. *Mémoires*
 - I.3. *Journalisme*
 - I.4. *Traité*
 - I.5. *+ Divers*
 - I.6. *Écrits exemplaires*
- II. L'anti-intellectualité musicale...
 - II.1. *Récapitulatif*
- III. Quatre figures
 - III.1. *Chopin*
 - III.2. *Debussy*
 - III.3. *Varèse*
 - III.4. *Berio*
- IV. Bilan
 - IV.1. *Caractère oppositionnel et réactif*
 - IV.2. *Importance de l'énonciation*
 - IV.3. *Dilemme artisan / artiste*
 - IV.4. *En matière de critique*
 - IV.5. *En matière de théorie*
 - IV.6. *En matière d'esthétique*
 - IV.7. *Rapport aux autres disciplines ?*
 - IV.8. *Résumé*
 - IV.9. *Aujourd'hui ?*
- V. 2005-2006 – Wagner : *Parsifal*

RÉSUMÉS

Première leçon (19 octobre 2004)

Comment Aristoxène de Tarente se rapporte à la philosophie d'Aristote

Enjeux

On présentera d'abord les enjeux de cette seconde année : constituer moins une théorie de l'intellectualité musicale (comme il y eut l'année dernière une théorie de l'écoute musicale) qu'une compréhension des différentes voies de l'intellectualité musicale.

On partira pour ce faire d'une première caractérisation de l'intellectualité musicale comme projection de la pensée musicale dans la langue du musicien, projection nécessairement associée à une clarification proprement musicienne de ce qu'est le monde de la musique — on distinguera à cet effet l'intellectualité musicale de la musicologie et de la théorie musicale — pour présenter le double rapport qu'on privilégiera cette année : celui de l'intellectualité musicale aux œuvres musicales (second semestre) et celui de l'intellectualité musicale à la philosophie (premier semestre).

On justifiera cette proposition en déployant une première vision généalogique des différentes intellectualités musicales qu'on examinera cette année.

Le « moment grec »

On attaquera ensuite notre parcours annuel par l'examen du moment nouant, dans la Grèce des VI^e-V^e siècles, théorie musicale, mathématiques et philosophie.

À ce titre, on s'attardera un instant, texte à l'appui (fragment VIII du *Poème* de Parménide), sur la plus ancienne démonstration par l'absurde de l'histoire...

Aristoxène

Ceci permettra de contextualiser la nouveauté apportée par Aristoxène de Tarente (IV^e siècle) — déploiement pour la première fois d'une théorie proprement *musicienne* (et non plus mathématique, physique ou philosophique) de la musique, théorie qui à proprement parler n'est pas caractérisable comme intellectualité musicale mais plutôt comme constitution d'une de ses conditions de possibilité... — et de mieux comprendre le rôle que joue en cette affaire l'appui explicite pris par Aristoxène dans la philosophie d'Aristote.

Après examen d'extraits de son *Traité d'harmonique*, on proposera de caractériser cet appui selon trois axes :

- *transfert-mutation* de *concepts* philosophiques en *catégories* musicales ;
- *conditionnement* par la philosophie en vue de dégager une nouvelle « *méthode* », c'est-à-dire une logique proprement *discursive* (nécessaire à qui prétend établir un nouveau régime de discours sur la musique : « théoriser la musique » implique de clarifier ce que « théoriser » veut dire...) ;
- *adossement* à la manière dont la philosophie ressaisit les notions scientifiques de son temps en sorte à la fois de préserver un espace de pertinence de ces notions dans le champ proprement musical et d'émanciper ce dernier de la tutelle théorique jusque-là exercée par les dites sciences (arithmétique et géométrie pour Aristoxène). Où l'émancipation passe par une diversification et une délimitation des conditionnements assumés, non par leur dénégation...

*

Deuxième leçon (16 novembre 2004)

Comment Descartes se rapporte en philosophe à l'état contemporain de la musique

Descartes entame son œuvre philosophique par un *Abrégé de musique* (1618), non publié de son vivant. Il la conclura par un traité des *Passions de l'âme* (1649) qui réalise le programme suggéré à la fin de son essai de jeunesse. La musique semble ainsi encadrer l'ensemble de son œuvre sans pour autant constituer un vecteur explicite de ses grands textes philosophiques. S'agit-il là de simples péripéties biographiques ?

On fera plutôt l'hypothèse que l'*Abrégé* initie le projet cartésien de prendre philosophiquement mesure d'un remaniement général des pensées contemporaines — en particulier des rapports entre mathématiques (y compris les rapports internes entre arithmétique, géométrie et nouvelle algèbre) et physique (ce temps est celui de Galilée) —, la musique lui apparaissant comme premier terrain d'exercice philosophique pour caractériser, dans ces nouvelles conditions, ce que *penser*, *raisonner* et *calculer* veut dire.

• On se demandera alors ce qui s'était déjà passé en musique en ce début de XVII^e siècle qui pouvait ainsi requérir le travail du philosophe ; on thématise à ce titre cette nouvelle autonomie de la musique — conquise sur l'arithmétique et gagée sur un solfège — dont Descartes va entreprendre de

prendre philosophiquement mesure.

- On examinera les biais adoptés par Descartes pour traiter philosophiquement de ces questions musicales ; on verra comment il s'agit pour lui de donner proprement *raison* à la nouvelle primauté de la tierce sur la quarte (on insistera sur la part explicite de fiction que Descartes introduit — par dénégation — en cet endroit : « *Que personne ne juge imaginaire ce que nous disons...* »), à la dualité musicale du rythme et du contrepoint, au rapport de l'*affectio* sonore et de l'*affectus* musical.

- On formulera quelques hypothèses sur les effets proprement philosophiques de ce geste initial : en matière de nouvelle rationalité (distinction du clair et de l'obscur - la quarte comme « *ombre de la quinte* » et « *monstre de l'octave* » -, autonomisation de l'ordre des raisons par rapport à l'ordre quantitatif naturel) et de causalité diversifiée (la distinction de deux types de consonances — « *par elles-mêmes* »/« *par accident* » — annonce la distinction des causes formelles et efficaces) comme de rapports entre corps et âme (via la polarité de la géométrie sonore et de l'affect musicien).

Au total, on prendra mesure de ce que la musique se trouve ainsi mobilisée par Descartes au point même où la philosophie déploie la nouvelle figure d'un « sujet de la science » (Lacan), ce qui nous introduira à la question : pour quelles raisons spécifiquement musicales Rameau va-t-il, un siècle plus tard, se rapporter à cette philosophie ?

*

Troisième leçon (30 novembre 2004)

Comment Rameau se rapporte à la philosophie de Descartes

On prolongera dans un premier temps l'analyse de l'*Abrégé de musique* écrit par le jeune Descartes en rappelant le contexte musical dans lequel cet écrit intervenait, en particulier les grandes étapes ayant conduit à l'affirmation *musicale* de la tierce harmonique.

On ressaisira alors le geste philosophique visant à rendre raison de cette primauté musicale de la tierce sur la quarte en le caractérisant comme dualisation des manières de scinder l'espace : d'un côté un *partage* de la géométrie (acoustique) du monocorde et de l'autre une *segmentation* de la géométrie (musicale) du clavier, le couplage de cette dualité (partage/segmentation) à la métaphore du regard préfigurant la problématique cartésienne du doute.

Dans un second temps, on fera une première ponctuation générale en confrontant le principe de l'intellectualité musicale (elle vise à *dire la musique*) à la célèbre thèse concluant le *Tractatus* de Wittgenstein (« *ce qu'on ne peut dire, il faut le taire* ») : s'il est vrai que la musique ne peut être dite, l'intellectualité musicale serait-elle donc condamnée au silence ?

Soutenant, après bien d'autres, qu'à contrario l'intellectualité est précisément ce qui force un impossible à dire, on présentera l'intellectualité musicale comme forçant un dire la musique sous la double modalité d'un *nommer* et d'un *phraser* la pensée musicale à l'œuvre.

On thématise sur cette base une première démarcation entre philosophie et intellectualité musicale au point même où ces deux figures de pensée se joignent au plus près.

Ceci nous introduira à la problématique singulière de Rameau. On fera à son sujet la double hypothèse suivante :

- Rameau est le fondateur proprement dit des intellectualités musicales, près de vingt siècles après qu'Aristoxène a été celui des théories proprement *musicennes* de la musique ;
- l'appui que, pour ce faire, Rameau a dû prendre dans la philosophie de Descartes n'est pas de pure circonstance mais vaut principe plus général qu'on entreprendra de dégager.

*

Quatrième leçon (11 janvier 2005)

Intellectualité musicale, esthétique et critique dans la querelle des Bouffons : les analyses du monologue d'Armide

La querelle des Bouffons (1752) précipite l'invention par Rameau de cette figure subjective du musicien pensif qu'on propose d'appeler *intellectualité musicale* et qui subsume le nouveau type de théorie musicale que Rameau élaborait depuis 1722.

Cette invention de l'*intellectualité musicale* s'avère strictement contemporaine de deux autres inventions, non moins importantes :

- d'une part, en France, celle de la *critique*, par Diderot, celui-là même qui initie en 1753 le duel Rameau/Rousseau en sélectionnant le terrain (le monologue d'Armide) et les armes (l'analyse musicale) de leur affrontement ;

- d'autre part, en Allemagne, celle de l'*esthétique*, par Baumgarten qui en fixe le nom (1735) puis en établit le concept philosophique (1750).

Cette contemporanéité incite à comprendre les positions soutenues par Diderot, Rousseau et Rameau

en cette affaire comme le jeu triangulaire d'une *critique* (littéraire), d'une *esthétique* (philosophique) et d'une *théorie* (musicienne), jeu que l'intellectualité ramiste va tenter, pour son compte propre, de nouer de l'intérieur de la musique en sorte que le nom *Rameau* indexera simultanément un des sommets du triangle (la *théorie* de la musique comme *monde*, là où celui de *Diderot* indexe une *critique* évaluatrice des *œuvres* et celui de *Rousseau* une *esthétique* musicale adressée aux *non-musiciens*) et son centre de gravité interne à la musique.

On en tirera quelques conséquences plus larges

1) quant aux différentes voies de l'intellectualité musicale : on distinguera

- une voie *théorique* (centrée sur la musique comme monde, ou comme « système » : *Rameau* en constitue la figure éminente),
- une voie *esthétique* (centrée sur la musique comme adresse aux non-musiciens : on se référera ici à *Wagner*),
- une voie *critique* (centrée sur l'analyse des œuvres : *Boulez* nous servira ici de référence)
- et enfin une voie *centrale* plus polyvalente (installée au centre de gravité du triangle théorie-esthétique-critique : *Schoenberg* en sera l'emblème) ;

2) quant à la nécessité pour l'intellectualité musicale d'auto-limiter ses ambitions en sorte de s'arrêter au seuil de cette *archi-musique* — rivale de la philosophie et prétendant fixer le diapason de l'esprit du temps — que *Rameau*, emporté par son élan, a malheureusement déployée à partir de 1754.

*

Cette situation restituée, on examinera en détail la scène de l'opéra de Lully (1685) puis ses analyses, partisans et militantes, successivement par Rousseau (*Lettre sur la musique française*, 1753) puis par Rameau (*Observations sur notre instinct pour la musique*, 1754).

*

Cinquième leçon (25 janvier 2005)

Méthodes de travail pour une intellectualité musicale

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 *methodo-logiques* — *délimitation*, *situation*, *diagonalisation* — dans quelques travaux personnels concernant Schoenberg, le concert, et l'écoute.

*

Sixième leçon (14 décembre 2004)

Comment Boulez et Pousseur se rapportent à Rameau

Rameau...

On achèvera d'abord notre examen de l'œuvre théorique de Rameau en étudiant deux moments singuliers de ses écrits : sa « génération » du mode mineur (*Génération...*, 1737 – *Démonstration...*, 1750) et son analyse du monologue d'Armide de Lully (*Observations...*, 1754).

On relèvera le souci de Rameau d'articuler réciproquement (et non pas unilatéralement) musique et nature : en naturalisant certes la musique (grâce à son *principe*) mais également en musicalisant la nature (voir le rôle joué ici par le mode *mineur*). On y discernera une nouvelle manière de rapporter la musique à ses conditions de possibilité extramusicales.

On rehaussera ce faisant la constitution d'un nouveau rapport musicien à la théorie musicale (qu'on nommera *intellectualité musicale*) : une vision désormais stratégique, prescriptive et subjectivante du théorique (plutôt que savante, descriptive et objectivante), une dynamisation des connaissances (plutôt qu'une récollection des savoirs), une volonté de comprendre (plutôt que la communication d'explications), le projet d'une éducation musicale (plutôt que d'une instruction).

On examinera alors comment les préoccupations de cette intellectualité musicale se nouent autour d'un triplet {*musicien-œuvre-monde*} que les théories musicales savantes ne prennent pas en charge. On explicitera le chiffre général de l'intellectualité musicale que donne Rameau en nouant, pour son propre compte (*Observations...*, 1754), une théorie *prescriptive* (de la musique), une analyse *partisane* (des œuvres) et une propagande *militante* (vers les non-musiciens).

On se demandera ensuite pour quelles raisons essentielles (et non pas contingentes) Rameau a eu besoin pour ce faire de s'adosser à la philosophie de Descartes.

On soutiendra qu'en sus des trois raisons apparues dès Aristoxène (le musicien cherche auprès du philosophe une figure du temps présent qui contemporanéise pensée musicale et autres formes de pensée ; une caractérisation ravivée de ce que *penser, dire et théoriser* veut dire ; enfin un renouvellement conceptuel qui stimule le travail musicien de nomination), l'intellectualité musicale ramiste se tourne vers la philosophie pour comprendre les nouvelles figures de *consistance* et par là la nouvelle capacité musicale de *faire monde* (voir les catégories ramistes de *principe* et d'*harmonie*...).

On terminera ce parcours en examinant la manière dont Rameau a basculé, autour de la querelle des Bouffons, d'une *autolimitation* de son intellectualité musicale (avant 1752) à ce qu'on proposera d'appeler une *archimusique* (figure proprement musicienne de l'antiphilosophie). On tentera d'en tirer quelque conséquence quant à la discipline interne dont une intellectualité musicale doit se doter.

On achèvera en soulevant l'hypothèse d'un Rameau instituant un « sujet de la musique » comme Descartes, selon Lacan, a pu, un siècle plus tôt, instituer un « sujet de la science »...

... et ses suites

Ceci fait, on examinera comment la question-Rameau a repris quelque acuité musicale et compositionnelle au tournant des années 1960, sur un terrain heureusement renouvelé par rapport à la référence (franchouillarde) de Debussy à Rameau.

On restituera l'opposition entre Boulez énonçant « *L'ère de Rameau et de ses principes "naturels" est définitivement abolie* » (1961) et Pousseur prônant une « *apothéose de Rameau* » (1968) par réactivation de fonctions harmoniques ancrées dans la physique.

On y lira un partage sur les rapports de la composition à l'acoustique plutôt qu'une opposition sur cette position d'*intellectualité musicale* inaugurée par Rameau et assumée de fait par nos deux protagonistes.

*

Septième leçon (8 février 2005)

De l'intellectualité musicale de Boulez (1) : ses références à la pensée scientifique

On entamera cet examen de l'intellectualité musicale de Boulez par sa caractérisation générale au regard des trois grandes dimensions de toute intellectualité musicale :

— prépondérance ici de la dimension *critique* (dès les écrits de 1948, puis *Probabilités critiques du compositeur* en 1954, ...);

— prise en charge momentanée de la dimension *théorique* (début des années 60 : *Penser la musique aujourd'hui*...)

— débouché ultérieur sur la dimension *esthétique* (*Nécessité d'une orientation esthétique* en 1964 ; et surtout, à partir de 1976, les cours du Collège de France).

On situera ensuite le rapport de cette intellectualité musicale boulézienne aux autres formes de pensée :

— inexistence du rapport à la *philosophie* ;

— effacement de tout rapport à une problématique (*psychanalytique*...) de la différence sexuelle ;

— désintérêt manifeste pour toute *politique comme pensée* (la question du rapport de Boulez aux institutions et à leurs pouvoirs relevant, bien sûr, d'une tout autre logique) ;

— maigreur d'un rapport aux *sciences* — singulièrement aux *mathématiques* — qui prend chez Boulez la forme de quelques révérences polies et de références distantes plutôt qu'il n'atteste d'un véritable compagnonnage de pensée ;

— primauté, au final, du rapport de cette intellectualité musicale aux autres *arts* ; et, dans ce cadre, prépondérance des rapports à la poésie et à la peinture.

À partir de là,

- on problématisera la *généalogie* de cette intellectualité musicale : quels antécédents... ?
- puis on caractérisera son *archéologie*, s'entend les grandes questions musicales que cette intellectualité se propose de prendre en charge.

On esquissera sur ces bases le programme des exposés ultérieurs (5 et 15 mars) :

- 1) Rendre compte du caractère concentré sur la période 1960-1963 de l'effort proprement *théorique* de Boulez. Quels rôles jouent en cette affaire
 - d'une part ses exigences de mettre le théorique à hauteur de ce que « théorie » veut désormais dire en matière de formalisation mathématique,
 - d'autre part le gouffre musical avéré entre ordre théorique et ordre compositionnel...
- 2) Dégager les particularités de son *esthétique* (entendue comme mode d'exposition de la musique à son extériorité non-musicienne)
- 3) Thématiser la tonalité singulière de sa *critique* (comprise comme cette capacité particulière chez Boulez de projeter dans la langue la pensée musicale à l'œuvre).

*

Huitième leçon (29 mars 2005) La fonction stratégique de la catégorie de *langage musical* dans l'intellectualité musicale de Boulez

On soutiendra que l'intellectualité musicale de Boulez a pour enjeu central la catégorie de *langage musical* : c'est elle qui oriente les dimensions tant *critique* (évaluation des œuvres) et *théorique* (formulation des lois donnant consistance intrinsèque à la musique) qu'*esthétique* (articulation de la musique à son époque) de l'intellectualité musicale boulézienne. Ainsi, selon Boulez

— Le langage musical doit être pour la *critique* une « valeur » centrale : une œuvre musicale sera évaluée selon ses exigences en matière de langage musical (c'est à ce titre que les œuvres du sérialisme *restreint* dépassent les œuvres dodécaphoniques).

— Le nouveau langage musical doit être *théoriquement* fondé pour déployer toute sa puissance (le sérialisme *généralisé* prouvera ainsi sa capacité de constituer une nouvelle figure du langage musical).

— Le nouveau langage musical, s'il ne se réduit pas à une grammaire formaliste, doit être *esthétiquement* unifié : pour concevoir une sémantique qui donne sens à la syntaxe musicale, il faut prendre en compte les rapports de la musique à son époque (à ce titre, la constitution d'une sémantique musicale contemporaine va impliquer la conception d'un nouveau *thématisme*).

Pénétrer ce souci du *langage musical* comme *intension* permanente de l'intellectualité musicale boulézienne, à échelle d'un demi-siècle (1948-1995), nous fera parcourir ses différentes séquences :

— une entame centrée sur la dimension *critique* (quand le sérialisme *restreint* se détache du dodécaphonisme par réévaluation des œuvres de la première moitié du XX^e siècle) ;

— une tentative à partir de 1952 (mais essentiellement durant le *moment-Darmstadt* 1960-1963) de « fonder *théoriquement* » la généralisation du sérialisme ;

— une longue marche ensuite — à partir de 1963 (mais essentiellement durant la *séquence-Collège-de-France* 1975-1995) — pour « unifier *esthétiquement* » le langage musical contemporain, en lui assignant en particulier un « enjeu *thématique* » (la *décennie-Répons* des années 80).

Une fois dissipé ce qu'on appellera *l'imbroglio du formel* chez Boulez (le parti, saturé, d'une *formalisation* non *formaliste* de la *forme* musicale...), il s'avèrera que le *grand tournant de 1963* (avec son basculement d'une *fondation théorique* du langage musical à son *unification esthétique*) pointe un réel de l'intellectualité musicale boulézienne : un style constructiviste de pensée que cette intellectualité musicale n'examine jamais comme tel (où l'on retrouvera trace de sa modalité particulière de *révérence*, intimidée et distante, à la philosophie...).

En effet, on montrera — par remontée inductive des thèses bouléziennes vers les décisions implicites les rendant possibles — que si Boulez, butant sur l'impossibilité de construire *théoriquement* une sémantique et une Forme musicales (comme il lui a été possible de le faire pour la syntaxe : voir *Penser la musique aujourd'hui*), choisit de les construire *esthétiquement* (passant pour cela par la construction d'un nouveau thématisme), c'est parce que l'intellectualité musicale de Boulez porte soterainement une conviction fondamentale : la musique doit coûte que coûte être représentée comme langage puisque, sans cela, elle ne serait plus concevable comme constructible.

La décision princeps, propre au compositeur-Boulez, nous apparaîtra alors un axiome de constructibilité musicale : le musicien, pour pouvoir désirer créer de la musique, doit la tenir pour essentiellement *constructible*. S'il est vrai que toute intellectualité musicale a pour fonction ultime d'encourager le musicien pensif dans son propre labeur de création, c'est donc bien à ce titre que l'intellectualité musicale de Boulez *doit* déployer une conception de la nouvelle musique comme langage (sériel & thématique).

On terminera en relevant que ce point de réel, s'il vaut pour l'intellectualité musicale boulézienne, ne transite nullement en point de réel pour l'œuvre proprement musicale de Boulez. Ceci nous rappellera qu'intellectualité musicale du musicien pensif et pensée musicale à l'œuvre résonnent sans nécessairement consonner, composent un contrepoint et nullement un unisson.

*

Neuvième leçon (19 avril 2005)

Comment Wagner se rapporte à la philosophie de Schopenhauer

Troisième volet de ce parcours : Wagner et la dimension *esthétique* de l'intellectualité musicale (après Rameau et la dimension *théorique*, puis Boulez et la dimension *critique*).

On centrera notre attention sur les textes proprement esthétiques de Wagner, délaissant en particulier cette part capitale de l'intellectualité musicale wagnérienne qui se déploie dans les livrets que Wagner rédige, parfois très longtemps à l'avance, pour ses opéras.

Esthétique nommant ici la manière dont l'intellectualité musicale situe la musique dans une époque de la pensée, on s'intéressera spécifiquement aux *raisonances* philosophiques du discours wagnérien (Feuerbach, Schopenhauer, Nietzsche) et plus précisément à la seconde : on étudiera pour ce faire quelques pages particulièrement denses du *Beethoven* (1870) où Wagner s'autorise de Schopenhauer (articulant rêve & veille) pour profiler la supériorité artistique de la musique.

On dégagera les questions musicales en jeu dans ce propos wagnérien. Le recours à la philosophie pour théoriser des questions proprement musicales se révélera alors comme générateur de mythologies dont on examinera le chiffre à la lumière de la *formule canonique du mythe* de Claude Lévi-Strauss.

*

Dixième leçon (17 mai 2005)

L'intellectualité musicale de Wagner

*

Onzième leçon (31 mai 2005)

Pour une histoire de l'anti-intellectualité musicale

On partira, dans cette leçon conclusive, de ce constat : le principe même de l'intellectualité musicale suscite une opposition constituée (et pas seulement l'indifférence) chez un certain nombre de compositeurs.

On examinera à ce titre les prises de position de Debussy, Varèse et Berio pour y entendre le dénigrement des différentes dimensions de l'intellectualité musicale.

Concernant par exemple la dimension *critique* de l'intellectualité musicale :

- « Il importe très peu que l'on pénètre dans le secret des moyens employés. C'est une curiosité aussi blâmable que ridicule, et pour tout dire complètement inutile. » (Debussy)
- « L'analyse est stérile par définition. S'en servir pour expliquer revient à décomposer, à mutiler l'esprit d'une œuvre. » (Varèse)
- « La critique est inutile. Une œuvre n'est jamais objectivement belle pour tous ; elle ne l'est que subjectivement pour chacun. Un commentaire explicatif par le compositeur constitue une apologie pitoyable. » (Varèse)
- « Il est grotesque et vraiment repoussant d'imaginer un Bach qui expliquerait ses Partitas pour violon, un Mozart parlant de ses Quintettes à cordes, ou un Beethoven qui ferait l'analyse de sa Quatrième Symphonie. » (Berio)

Concernant la dimension *théorique* de l'intellectualité musicale :

- « Mr Riemann ressemble à quelqu'un qui ramènerait la beauté d'un coucher de soleil à une pièce mécanique. » (Debussy)
- « Tout ce qu'un compositeur a à faire, c'est de sentir et de transformer ses sensations en musique. Ce n'est pas à lui de théoriser. » (Varèse)

Concernant la dimension *esthétique* de l'intellectualité musicale :

- « L'esthétique n'est qu'une valeur qu'on transpose selon les époques, et j'ai bien peur que la morale lui ressemble. » (Debussy)
- « Les artistes se sont mis à rêver profondément sur des problèmes d'esthétique – le plus curieux est qu'ils disent généralement plus de bêtises que les autres... Tout cela n'est pas très excitant ! Il faudrait garder une attitude plus réservée, et conserver un peu de ce "mystère" qu'on finira par rendre "pénétrable" à force de bavardages, de potins, auxquels les artistes se prêtent comme des vieilles

comédiennes. » (Debussy)

Et de manière plus générale :

- « Le spectacle de ceux qui veulent expliquer le sens ultime de leur travail et font l'exégèse de leurs propres œuvres musicales en traçant la "philosophie", l'"idéologie", la "sociologie" et la "politique" se ramène trop souvent à quelque délirante logorrhée journalistique. » (Berio)
- « Le compositeur a commencé à parler de son travail et de ses visions dès l'instant où il s'est détaché de la pratique directe de la musique, dès qu'il a cessé, ou presque, d'être un musicien pratique, un interprète qui doit s'exercer quotidiennement sur son instrument. Chopin et Brahms, grands pianistes, n'ont pas laissé d'écrits. Ni même Messiaen, qui est un grand organiste (la Technique de mon langage musical est embarrassante jusque dans le titre). Schumann au contraire (dont un doigt était paralysé et qui ne pouvait plus jouer du piano), Berlioz (qui jouait fort mal de la guitare), Wagner et Schoenberg (qui n'étaient assurément pas des virtuoses de leurs instruments respectifs, le piano et le violoncelle) ont laissé une quantité significative d'écrits. » (Berio)
- « Il ne servirait à rien et à personne de chercher un rapport quel qu'il soit entre le privatissime délire verbal de certains compositeurs et leurs partitions, pleines de bon sens et, souvent, fascinantes. Peut-être est-ce la faute d'Adorno, ce grand artiste frustré, ce fabricant de poétiques. Ses écrits sur la musique sont une métamusique, ils sont aussi une œuvre d'art, où les idées prolifèrent et naissent d'elles-mêmes et non nécessairement de la réalité musicale. Boulez, comme Adorno, a tendance à faire proliférer des idées à partir d'autres idées. » (Berio)

Il s'agira à partir de là de dégager la logique de ces différentes anti-intellectualités musicales : leur raison d'être, leur diversité interne, leurs ressorts subjectifs, leurs modes propres de déploiement...
Ultimement, il s'agira d'envisager leur nouveau déploiement au seuil du XXI^e siècle.

INTRODUCTION

Première leçon (19 octobre 2004)

COMMENT ARISTOXÈNE DE TARENTE SE RAPPORTE À LA PHILOSOPHIE D'ARISTOTE

RÉSUMÉ

Enjeux

On présentera d'abord les enjeux de cette seconde année : constituer moins une théorie de l'intellectualité musicale (comme il y eut l'année dernière une théorie de l'écoute musicale) qu'une compréhension des différentes voies de l'intellectualité musicale.

On partira pour ce faire d'une première caractérisation de l'intellectualité musicale comme projection de la pensée musicale dans la langue du musicien, projection nécessairement associée à une clarification proprement musicienne de ce qu'est le monde de la musique — on distinguera à cet effet l'intellectualité musicale de la musicologie et de la théorie musicale — pour présenter le double rapport qu'on privilégiera cette année : celui de l'intellectualité musicale aux œuvres musicales (second semestre) et celui de l'intellectualité musicale à la philosophie (premier semestre).

On justifiera cette proposition en déployant une première vision généalogique des différentes intellectualités musicales qu'on examinera cette année.

Le « moment grec »

On attaquera ensuite notre parcours annuel par l'examen du moment nouant, dans la Grèce des VI^e-V^e siècles, théorie musicale, mathématiques et philosophie.

À ce titre, on s'attardera un instant, texte à l'appui (fragment VIII du *Poème* de Parménide), sur la plus ancienne démonstration par l'absurde de l'histoire...

Aristoxène

Ceci permettra de contextualiser la nouveauté apportée par Aristoxène de Tarente (IV^e siècle) — déploiement pour la première fois d'une théorie proprement *musicienne* (et non plus mathématique, physique ou philosophique) de la musique, théorie qui à proprement parler n'est pas caractérisable comme intellectualité musicale mais plutôt comme constitution d'une de ses conditions de possibilité... — et de mieux comprendre le rôle que joue en cette affaire l'appui explicite pris par Aristoxène dans la philosophie d'Aristote.

Après examen d'extraits de son *Traité d'harmonique*, on proposera de caractériser cet appui selon trois axes :

- *transfert-mutation* de concepts philosophiques en *catégories* musicales ;
- *conditionnement* par la philosophie en vue de dégager une nouvelle « *méthode* », c'est-à-dire une logique proprement *discursive* (nécessaire à qui prétend établir un nouveau régime de discours sur la musique : « théoriser la musique » implique de clarifier ce que « théoriser » veut dire...) ;
- *adossement* à la manière dont la philosophie ressaisit les notions scientifiques de son temps en sorte à la fois de préserver un espace de pertinence de ces notions dans le champ proprement musical et d'émanciper ce dernier de la tutelle théorique jusque-là exercée par les dites sciences (arithmétique et géométrie pour Aristoxène). Où l'émancipation passe par une diversification et une délimitation des conditionnements assumés, non par leur dénégation...

I. INTRODUCTION GÉNÉRALE SUR CETTE SECONDE ANNÉE

Comment dire la musique ?

I.1. L'intellectualité musicale ?

I.1.a. Ce que l'intellectualité musicale n'est pas

Non pas parler *de* musique (causer !)

Non pas à proprement parler théoriser la musique (l'intellectualité musicale est diagonale à la polarité théorie/pratique)

Moins encore parler du musicien qui fait de la musique...

I.1.b. Ce qu'elle est

Elle désigne un type de rapport proprement musicien à la pensée musicale.

Elle suppose donc qu'existe une pensée musicale, celle que j'appelle à *l'œuvre*. Ce sont les œuvres qui

pensent la musique.

Le musicien se rapporte principalement à la pensée musicale en jouant, en composant, en écoutant, bref en faisant de la musique.

Rappels :

- Le musicien est fait par la musique plutôt qu'il ne la fait.
- Les généalogies musicales sont entre les œuvres, non entre les musiciens (éventuelles généalogies musiciennes) : la *genèse* d'une œuvre relève d'autres œuvres, non d'un *dividu*. La *réception* d'une œuvre concerne d'autres œuvres, non les sociétés musicales, moins encore telle ou telle société humaine...

L'intellectualité musicale désigne un autre rapport à la pensée musicale que celle du « faire de la musique ». Ce rapport consiste essentiellement en deux dimensions :

- projeter la pensée musicale dans la langue du musicien ;
- penser le monde de la musique.

Projeter la pensée musicale dans la langue du musicien ?

Cf. la pensée musicale est sans mots, hors-mots. La musique n'est pas un langage.

Cette projection se fait, en premier abord, sous deux modalités :

- catégorisation ; ex. : mon propre travail.
- création d'une langue propre à capter les flux, énergies, dynamiques musicales ; ex. Pierre-Jean Jouve comme d'autres écrivains...

Penser le monde de la musique ?

L'œuvre ne le fait pas, car elle est interne à ce monde. Principe : on ne peut penser un monde de l'intérieur de lui-même.

Le musicien, lui, est à cheval sur ce monde, éventuellement d'autres, et le *chaosmos*. Il passe son temps à y entrer et en sortir (cf. le moment crucial – pour le musicien - dont parle Theodor Reik où la musique s'arrête...).

En première approche, penser ce monde de la musique dessine deux tâches :

- Penser sa consistance interne (place de l'écriture musicale comme « transcendantal »...), son évolution dynamique, la place et le rôle qu'y jouent les œuvres, à la différence des morceaux, des pièces et d'autres formes musicales d'être : les instruments de musique, les partitions, les exécutions, les concerts...
- Penser son articulation aux autres mondes et au *chaosmos*.

Dans le vocabulaire du séminaire « musique et histoire », on dira : penser

- la généalogie et l'archéologie (internes au monde de la musique),
- l'historicité et l'historialité (rapports externes)

du monde de la musique.

Tout ceci vise seulement à fixer les idées, en début d'année.

I.2. Histoire de l'intellectualité musicale ?

Premières questions sur l'intellectualité musicale ainsi conçue : son histoire, en un sens diversifié et articulé.

- sa généalogie ?
- son archéologie ?
- son historicité ?

Noter : la question de l'historialité ne se pose pas pour une figure proprement subjective.

I.2.a. Généalogie de l'intellectualité musicale ?

Acte de naissance. Périodisation...

Thèse : naissance avec Rameau.

Périodisation : cf. moment romantique de l'intellectualité musicale, moment sériel...

I.2.b. Archéologie de l'intellectualité musicale ?

Son ancrage dans l'histoire propre du monde de la musique.

Thèse essentielle : il fallut qu'un monde de la musique se constitue comme tel pour que l'intellectualité musicale se constitue elle-même. On verra tout cela avec Rameau...

I.2.c. Historicité de l'intellectualité musicale ?

Cf. son articulation à d'autres intellectualités, à d'autres pensées que musicales.

On va détailler cela aujourd'hui, à propos d'Aristoxène : rôles de la philosophie et de la mathématique

dans la constitution, préalable à l'intellectualité musicale proprement dite, d'une théorie musicale.

Hypothèse générale

La philosophie joue un rôle particulier dans l'historicité de l'intellectualité musicale.

I.3. Méthode cette année

I.3.a. Des moments de l'intellectualité musicale

Explorer des moments cruciaux de l'intellectualité musicale.

Non pas histoire systématique, encyclopédique mais toujours une lecture symptomale, la mieux appropriée à la pensée.

Les moments charnières, les figures singulières.

D'où le plan de cette année

1. Préhistoire : Aristoxène (cf. constitution d'une théorie musicale autonome comme condition de possibilité pour qu'existe — plus tard ! — une intellectualité musicale)
2. Naissance : Rameau
3. Moment romantique : Wagner
4. Le moment contemporain...

Remarquer : je ne traiterai pas d'un éventuel moment « classique », « dodécaphonique »...

I.3.b. Enjeux de l'intellectualité musicale ? Deux angles d'attaque

Je tenterai de saisir l'intellectualité musicale de ces moments selon deux angles d'attaque privilégié :

- leur rapport aux œuvres musicales proprement dites (second semestre : volet *analyse musicale* de ce cours) ;
- leur rapport à la philosophie, c'est-à-dire à telle ou telle philosophie concrète (premier semestre : volet *analyse de textes* de ce cours).

Cf. articulation au cours de Gilles Dulong qui inverse l'ordre de ces deux volets.

Rapport aux œuvres

Ce rapport découle de la thématization faite des enjeux de l'intellectualité musicale : projeter la pensée musicale à l'œuvre dans la langue du musicien.

Comment cela se fait-il, dans certains moments cruciaux du déploiement de l'intellectualité musicale ?

On étudiera

- Wagner se rapportant à Beethoven,
- Stockhausen se rapportant à Mozart,
- Barraqué se rapportant à Debussy,
- Pousseur se rapportant à Webern,
- Boucourechliev se rapportant à Stravinsky.

On examinera, dans chaque cas, le rapport singulier d'un compositeur à ses propres œuvres. Notons : c'est un rapport qui ne va nullement de soi : le compositeur ne dit nullement la vérité de ses œuvres. Il y a, entre le compositeur et ses œuvres, un rapport « tordu », intransitif...

Intellectualité musicale et musiciens...

Remarque : tous les moments d'intellectualité musicale étudiés cette année sont ceux de compositeurs, à l'exception notable d'Aristoxène (mais on verra que cette exception renvoie moins à la différence compositeur/non compositeur qu'à celle entre théorie musicale et intellectualité musicale proprement dite) et pour partie à celle de Pierre Schaeffer.

Cela ne veut pas dire que les compositeurs ont l'exclusivité de l'intellectualité musicale : celle-ci est l'affaire potentielle de tout musicien, et même de tout « écouteur » véritable de la musique, ce qui n'est pas tout à fait dire de tout auditeur...

Il y a une intellectualité musicale produite par des interprètes : songeons par exemple au travail de Charles Rosen, mais aussi pour partie à celui d'Alfred Brendel...

Il y a des tentatives d'intellectualité musicale venant d'écouteurs non musiciens : récemment par exemple celle d'Éric Rohmer, de Christian Doumet (voir Samedi d'Entretiens).

Il y en a aussi venant de « musicologues » : Peter Szendy

Intellectualité musicale et musicologie

Mais l'intellectualité musicale n'est pas la musicologie, et vice-versa.

La musicologie est un discours savant sur la musique. Il est sous la norme du savoir. Celui de l'intellectualité musicale est sous celle de la vérité...

La musicologie est en extériorité au faire musicien de la musique : la musique y est un objet d'étude. La musicologie ne renvoie pas intrinsèquement à une subjectivité *musicienne*. L'intellectualité musicale, par

contre, est essentiellement affaire de subjectivité *musicienne* (la subjectivité proprement *musicale* étant, elle, l'affaire des œuvres).

Intellectualité musicale et « intellectuels »

Dernière précision : parler d'intellectualité musicale ne veut nullement dire que serait ici en jeu un statut supposé d'« intellectuel ». La catégorie sociologique d'intellectuel ne concerne nullement ce dont il est ici question sous le nom d'intellectualité musicale : celle-ci peut être l'œuvre de personnes aux statuts fort divers qui n'ont ici aucune place.

Rapport à la philosophie

Pourquoi la philosophie ?

Deuxième volet de cette année : le rapport de l'intellectualité musicale à la philosophie ou plutôt — tout est situé — à telle ou telle philosophie.

Cf. je n'ai pas inclus dans les intellectualités musicales les discours proprement philosophiques sur la musique, les discours esthétiques, etc. Ils ont des enjeux proprement philosophiques, ou alors ils n'existent pas comme textes. Cf. le séminaire de cette année visant à démêler tout cela à propos d'Adorno...

À proprement parler, l'intellectualité musicale n'est donc pas une esthétique du musicien, moins encore sa « philosophie ».

La singularité ici de la musique, comme à dire vrai de tout autre art, est que la musique est non seulement une pensée (la pensée que j'appelle *musicale*) mais aussi pensée de cette pensée. : la pensée de la pensée musicale est elle aussi à l'œuvre. Elle relève de la manière dont les œuvres pensent elles-mêmes leur généalogie, thématisent les inflexions qu'elles matérialisent par rapport à leurs devancières.

Au passage, ceci est un attribut formel non seulement commun aux différents arts mais également à la pensée politique. D'où une parenté particulière entre arts et politiques, et singulièrement entre musique et politique, parenté que je propose de caractériser comme une dualité... Voir le rôle particulier que joue ici la « dualité » de l'espace et du temps...

Si l'on retient la catégorisation par Badiou des procédures de vérité en quatre domaines : l'art, la politique, la science et l'amour (la philosophie n'étant pas elle-même productrice de vérités), alors des quatre pensées, seuls arts et politique (d'émancipation !, pas de gestion étatique) sont pensée de leur pensée alors que sciences et amour n'ont pas pour propriété intrinsèque de penser leur propre pensée. On peut en déduire qu'il y a place pour une *épistémologie*, moins comme philosophie des sciences que comme ressaisie de la pensée scientifique à ses frontières, et également que la *psychanalyse* opère sur cette même frontière de la pensée amoureuse. À l'inverse, il faut tenir que ce qui se présente comme « philosophie politique » n'est soit purement et simplement qu'une pensée politique (en général une conception parlementaire de la politique se déguisant sous la figure d'une abstraction universelle), soit qu'une philosophie académique. Et de même pour l'esthétique.

À ce titre, le débat entre inesthétique d'Alain Badiou (*Petit manuel d'inesthétique*, Le Seuil, 1998) et esthétique revendiquée contre lui par Jacques Rancière (*Malaise dans l'esthétique*, Galilée, 2004) est intéressant à suivre...

L'antiphilosophie

L'intellectualité musicale doit donc se situer par rapport à la philosophie : se délimiter par rapport à elle. Son enjeu essentiel : défendre une subjectivité *musicienne* et non pas philosophique en cette affaire, une intériorité subjective à la musique. D'où, comme on le verra, un rôle singulier joué dans l'intellectualité musicale par l'antiphilosophie. On verra que l'acte de naissance de l'intellectualité musicale, chez Rameau est étroitement associé à un tel geste, en l'occurrence un retournement anticartésien. Ce moment de 1750, à mon sens, n'est pas (seulement) une « folie » d'un Jean-Baptiste vieillissant et devenant mégalo-mane : il a une logique propre, qui sera celle qui nous intéressera bien sûr puisqu'elle concerne moins le *dividu* que la pensée dont il est porteur.

La pulsion antiphilosophique de l'intellectualité musicale ne se réduit pas à Rameau. On en verra d'autres moments à travers le démêlé constant des différentes intellectualités musicales avec la philosophie.

Un enjeu de ce premier semestre est précisément de dégager différentes figures subjectives de ce rapport de l'intellectualité musicale à la philosophie.

Rapport mythologie de l'intellectualité musicale à la philosophie

Une hypothèse qui sera suivie, à propos en particulier de Wagner mais également — dans un autre cadre : celui du séminaire « musique et philosophie » — d'Adorno, sera celle de la mythologie : l'intellectualité musicale thématise parfois mytho-logiquement (en insistant sur la dimension logique et donc de pensée véritable du mythe) son rapport à la philosophie.

J'essaierai de détailler cela de manière très précise, en convoquant pour ce faire la formule canonique du mythe de Claude Lévi-Strauss...

Quatre manières

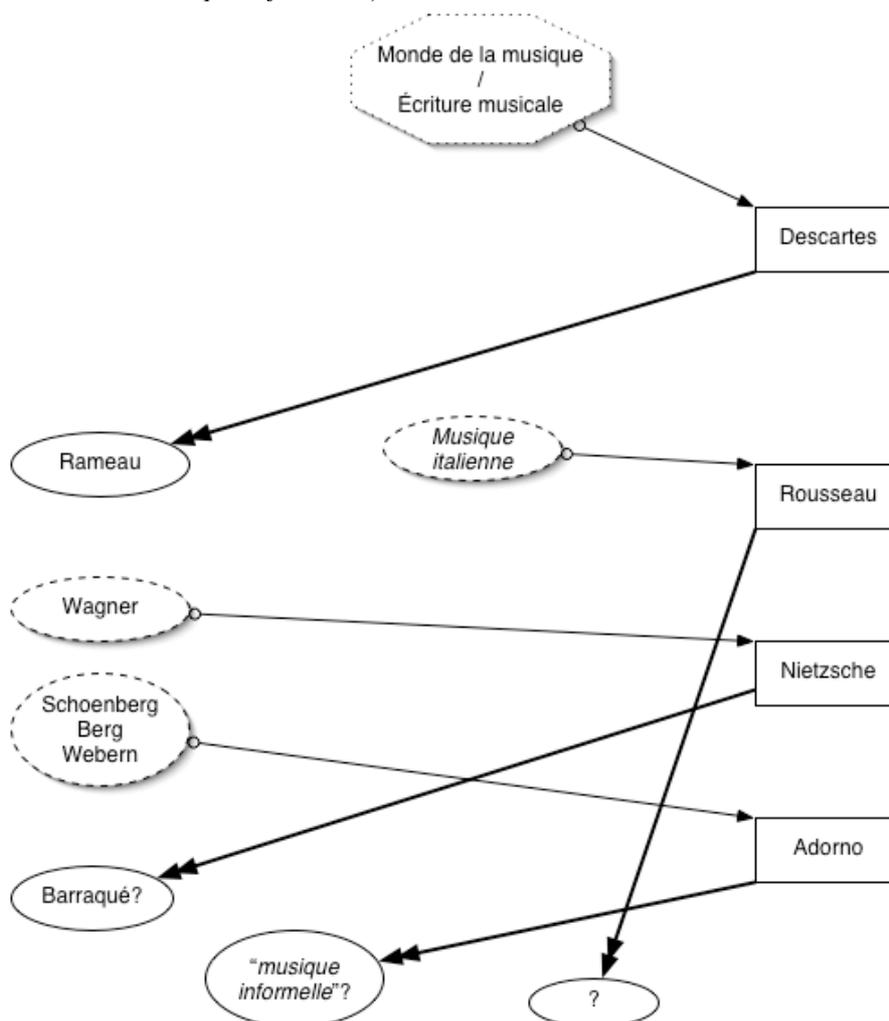
En premier inventaire, on posera qu'il y a quatre manières pour l'intellectualité musicale de se rapporter à

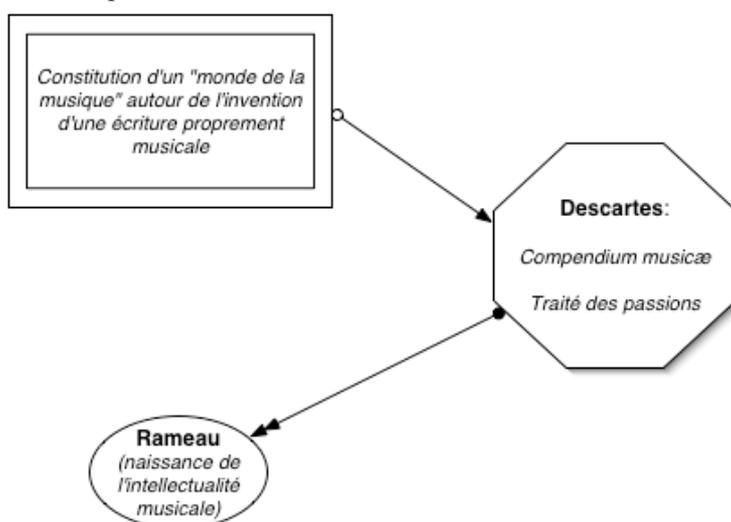
la philosophie :

1. antiphilosophique,
2. mythologique,
3. analogique (transfert brut de concepts philosophiques en catégories musicales...),
4. conditionnement en historicité (je thématiserai cette figure dans le dernier cours de ce semestre à propos de la philosophie d'Alain Badiou).

Effets en retour

Les rapports de l'intellectualité musicale à la philosophie sont particulièrement compliqués et donc subjectivement intéressants car il y a un double conditionnement à l'œuvre : à la fois de la philosophie par ce qui se passe en musique (cf. exemples éminents — un par siècle — de Descartes, Rousseau, Nietzsche, Adorno) et de l'intellectualité musicale (plutôt que de la pensée musicale) par la philosophie (cf. effet en retour de Descartes sur Rameau, de Rousseau philosophe sur Rousseau musicien, de Nietzsche sur Barraqué, celui d'Adorno sur un musicien restant à mon sens suspendu à l'évaluation toujours ineffective de la proposition adornienne de *musique informelle*).



Cas particulier de Descartes au début du XVII^e siècle

I.4. L'anti-intellectualité musicale des musiciens

Je ne saurais terminer ce cadrage général de notre année sans évoquer l'existence d'une subjectivité très fortement ancrée chez les musiciens que j'appellerai un anti-intellectualité musicale.

Pas avant Rameau. L'empirisme d'Aristoxène s'oppose à un certain type de théorie musicale, adossé à un certain type de philosophie, non à une intellectualité musicale proprement dite, inexistante à son époque (à une époque où, en un sens précis, un monde de la musique n'existait pas encore comme tel, faute d'écriture proprement musicale).

Trois représentants éminents, tous compositeurs de premier ordre :

- Chopin
- Debussy
- Berio

On pourrait discuter de ce point de vue du cas Ligeti, mais peut-être aussi de celui de Varèse...

J'exclus bien sûr de mon champ d'investigation les pures et simples positions journalistiques...

II. LE MOMENT GREC (VI^e SIÈCLE AV. J.-C.)

VI^e siècle av. J.-C., moment où se nouent trois « disciplines » : théorie musicale, philosophie et mathématiques.

Je suivrai ici les travaux d'Arpad Szabo : *Les débuts des mathématiques grecques* et *L'aube des mathématiques grecques* (Vrin, 1977 et 2000).

Si à proprement parler la théorie musicale ne naît pas au VI^e siècle (qu'est-ce qui existe avant ? Le moment important pour nous musiciens est ultérieur : voir Aristoxène), par contre la philosophie naît à ce moment, avec Parménide et, plus remarquable encore, les mathématiques.

Cf. les mathématiques avant étaient purement calculatoires (mathématiques babyloniennes, égyptiennes...). À partir de ce moment, elles déploient une rationalité propre qui englobe le calcul sans s'y réduire : « Les mathématiques fondées sur les démonstrations euclidiennes n'ont plus rien à voir avec cette très ancienne science expérimentale qui amassait des connaissances pour satisfaire les différents besoins de la vie quotidienne. » (Szabo¹)

La forme de cette nouvelle rationalité est la démonstration. Les mathématiques sont seules à démontrer : les sciences de la nature prouvent par l'expérience ; les mythes convainquent par le récit.

Le noyau de la démonstration est inventé par une forme très singulière d'enchaînement : le raisonnement apagogique ou « par l'absurde ». C'est là une invention considérable de l'histoire de la pensée !

II.1.a. Trois inventions considérables

On peut mettre cette invention en correspondance avec deux autres inventions non moins capitales pour nous :

- l'invention de l'écriture, bien avant (du côté de Sumer...),
- l'invention de l'écriture musicale, bien après.

Au total, trois inventions capitales que les déconstructions ne sauraient dissoudre... Trois ruptures, basculements, discontinuités là où la sophistique nihiliste prétend tout lisser, tout dissoudre dans un continuum

¹ II.233

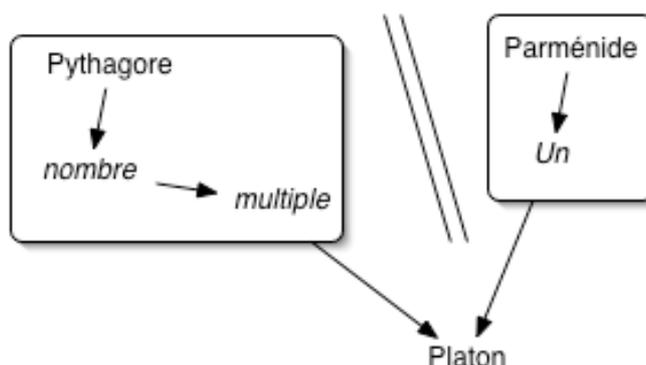
sans aspérités : « ne pas penser, ne pas vouloir... »

II.2. Sur Arpad Szabo

Son premier livre prend position sur un certain nombre de questions, aux forts enjeux philosophiques ¹.

- Il s'agit d'abord de savoir s'il y a une discontinuité des mathématiques grecques par rapport aux mathématiques babylono-égyptiennes. La réponse de Szabo est oui. L'enjeu est ici le critère retenu pour la mathématicité : calcul ou raison ?
- Il s'agit ensuite de savoir à quand remonte cette coupure : à Platon ou avant ? La réponse de Szabo est : avant ; c'est Parménide et non Platon. L'enjeu est ici heideggérien : synchroniser mathématiques grecques et platonisme facilite la caractérisation de la science comme oubli de l'être, perte de l'origine, métaphysique. Faire remonter au contraire l'inventivité grecque de la mathématique aux présocratiques (50 à 100 ans plus tôt), lui donner qui plus est une filiation éléate, une généalogie parménido-pythagoricienne (et non pas pythagoricienne contre les Éléates : il s'agit de différence des deux écoles plutôt que de rivalité ²), c'est déqualifier la représentation de la science comme figure de l'oubli.
- Il s'agit enfin de savoir s'il y a ou s'il n'y a pas de connexion originaire entre mathématiques et philosophie. Contre la thèse traditionnelle d'une déconnexion originaire et d'une connexion plus tardive (à l'époque de Platon), la réponse de Szabo est : il y a connexion à l'origine ³. Et il en délivre le chiffre : le raisonnement apagogique qui, à l'inverse du raisonnement constructif, ne convainc pas en montrant. La connexion se fait donc sur le schème de la démonstrativité. L'enjeu est ici de montrer que le cœur de la mathématicité relève d'une démonstrativité non constructive, d'un pari subjectif sur la consistance ontologique globale. Conjointement cette disposition réintroduit la discontinuité dans le concept de nombre : loin d'être un « objet » mathématique universel, le concept mathématique de nombre s'édifie sous condition philosophique (doctrine parménidienne de l'Un) et à l'écart de l'empiricité (raisonnement par l'absurde)...
- Dernier point : la mathématique est sous condition non seulement de la philosophie mais aussi de la musique. Il y a donc à l'origine un appareillage à trois termes.

Bref Szabo substitue à la conception traditionnelle (compatible avec Heidegger) de la généalogie philosophique :

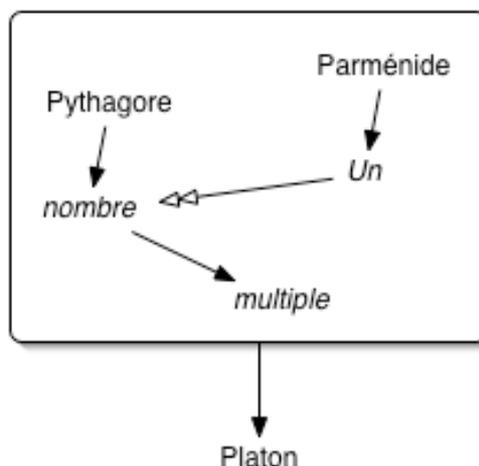


celle-ci :

¹ Je m'appuie ici sur deux cours d'Alain Badiou consacrés à cet ouvrage, les 21 janvier et 4 février 1986.

² ceci déqualifie la représentation traditionnelle de cette séquence qui pose une mathématicité naissante déliée de Parménide et assignée au pythagorisme présenté alors comme doctrine du multiple dressée contre la doctrine parménidienne de l'Un... Szabo montre bien que l'ontologie parménidienne a rendu possible le concept de nombre dans la modalité du concept d'unité et donc que le pythagorisme est un parménidisme proliférant et non pas détruit : c'est parce que la genèse du concept de nombre remonte donc à Parménide qu'il y a nécessité de deux démonstrations : l'une pour tout nombre supérieur à 1, et l'autre pour 1 (qui est alors considéré comme n'étant pas un nombre).

³ Badiou thématise ici un biconditionnement, ou une inauguration conjointe plutôt qu'une antériorité stricte de la philosophie.



II.3. Deux points essentiels

Dans ce débat philosophique, deux points sont pour nous musiciens plus importants :

- celui du raisonnement par l'absurde,
- celui du rôle joué en cette affaire par les catégories musicales.

Détaillons-les.

II.3.a. De la philosophie aux mathématiques

La question du raisonnement apagogique nous intéresse, non pas que la logique musicale soit ici isomorphe de la logique mathématique et qu'elle utilise donc le même type de raisonnement mais plutôt que le raisonnement apagogique ouvre à une disjonction radicale de l'empirique et du démonstratif, disjonction qui aura quelque résonance avec Aristoxène, en particulier dans la distinction qui m'est chère entre sensuel ou sensitif et sensible, projection intramusicale de la distinction scientifique entre empirique et démontré.

Szabo montre donc que le raisonnement apagogique est apporté aux mathématiques par la philosophie, ce qui est tout à fait inattendu.

Cf. rôle ici de Parménide. La philosophie naît ici aussi en un sens, car elle invente un mode déductif pour se tenir à hauteur de la vérité explicitement visée. En effet cette logique s'oppose à la vieille logique du récit mythique, qui continue par ailleurs d'alimenter très fortement le poème même de Parménide.

Présentons cette première démonstration par l'absurde de toute l'histoire de l'humanité : ce n'est là pas rien !

II.4. Parménide : Fragment VIII

(*Le poème*, trad. Jean Beaufret – Puf, 1955)

*Il ne reste donc plus qu'une seule voie dont on puisse parler, à savoir qu'il [l'être] est ; et sur cette voie, il y a des signes en grand nombre indiquant qu'inengendré, il est aussi impérissable ; il est **en effet** de membrure intacte, inébranlable et sans fin ; jamais il n'était ni ne sera, puisqu'il est maintenant, tout entier à la fois, un, d'un seul tenant ; ¹ quelle génération peut-on rechercher pour lui ? Comment, d'où serait-il venu à croître ?... Je ne te permettrai ni de dire, ni de penser que c'est à partir de ce qui n'est pas ; **car** il n'est pas possible de dire ni de penser une façon pour lui de n'être pas. **Quelle nécessité en effet l'aurait amené à l'être ou plus tard ou plus tôt, s'il venait du rien ? Ainsi donc il est nécessaire qu'il soit absolument ou pas du tout.** ²*

¹ Autre traduction, via Heidegger (Gilbert Kahn) : *Introduction à la métaphysique* (Tel, Gallimard, 1967 ; p. 105)
Mais seule reste encore la légende du chemin (sur lequel s'ouvre) ce qu'il en est d'être ; sur ce (chemin), le montrant, il y a quantité de choses ; comment être est sans naître et sans périr, se tenant seul là tout entier aussi bien que sans tremblement en soi et n'ayant jamais eu besoin d'être terminé ; il n'était pas non plus autrefois, ni ne sera quelque jour, car, étant le présent, il est tout à la fois ; unique, unissant, uni, se rassemblant en soi à partir de soi (tenant ensemble plein de présence).

² Autres traductions — noter l'imprécision de la traduction de Yves Battisti (*Trois présocratiques*, Idées nrf, Gallimard, 1968) — :

Jean-Paul Dumont, *Les écoles présocratiques*, Gallimard, 1988

Mais il ne reste plus à présent qu'une voie
Dont on puise parler : c'est celle du « il est ».

Jamais non plus la fermeté de la conviction ne concédera que de ce qui est en quelque façon vienne quelque chose à côté de lui ; **c'est pourquoi** la justice n'a permis, par aucun relâchement de ses liens, ni qu'il naisse ni qu'il périsse, mais maintient ; [la décision à cet égard porte sur cette alternative :] ¹ ou bien il est, ou bien il n'est pas. Il est donc décidé, de toute nécessité, qu'il faut abandonner la première voie, impossible à penser et à nommer ² – **car** elle n'est pas la route de LA VÉRITÉ –, c'est l'autre au contraire qui est présence et vérité. Comment ce qui est pourrait-il bien devoir être ? Comment pourrait-il être né ? Car s'il est né, il n'est pas, et il n'est pas non plus s'il doit un jour venir à être. Ainsi la genèse est éteinte et hors d'enquête le périssement.

Il n'est pas non plus divisible, puisqu'il est tout entier identique. Et aucun plus ici ne peut advenir, ce qui empêcherait sa cohésion, ni aucun moins, mais tout entier il est plein d'être. **Aussi** est-il tout entier d'un seul tenant ; **car** l'être est contigu à l'être.

Et d'autre part il est immobile dans les limites de liens puissants, sans commencement et sans cesse, **puisque** naissance et destruction ont été écartées tout au loin où les a repoussées la foi qui se fonde en vérité. Restant le même et dans le même état, il est là, en lui-même, et demeure **ainsi** immuablement fixé au même endroit ; **car la contraignante Nécessité** le maintient dans les liens d'une limite qui l'enserme de toutes parts. **C'est pourquoi** la loi est que ce qui est ne soit pas sans terme ; **car** il est sans manque ; mais n'étant pas, il manquerait de tout.

Or c'est le même, penser et ce à dessein de quoi il y a pensée. **Car** jamais sans l'être où il est devenu parole, tu ne trouveras le penser ³ ; **car** rien d'autre n'était, n'est ni ne sera à côté et en dehors de l'être, **puisque** le Destin l'a enchaîné de façon qu'il soit d'un seul tenant et immobile ; **en conséquence de quoi**

Sur cette voie il est de fort nombreux repères,
Indiquant qu'échappant à la génération,
Il est en même temps exempt de destruction :
Car il est justement formé tout d'une pièce,
Exempt de tremblement et dépourvu de fin.
Et jamais il ne fut, et jamais il ne sera,
Puisque au présent il est, tout entier à la fois,
Un et un continu. Car comment pourrait-on
Origine quelconque assigner au « il est » ?
Comment s'accroîtrait-il et d'où s'accroîtrait-il ?
Je t'interdis de dire ou même de penser
Que le « il est » pourrait provenir du non-être,
Car on ne peut pas dire ou penser qu'il n'est pas.
Quelle nécessité l'aurait poussé à être
Ou plus tard ou plus tôt, si c'était le néant
Qu'il avait pour principe ? Aussi faut-il admettre
Qu'il est absolument, ou qu'il n'est pas du tout.

Barbara Cassin, Parménide *Sur la nature ou sur l'étant*, Seuil, Points 368, 1998

Seul reste donc le récit de la voie
« est ». Sur elle, les marques sont
très nombreuses : en étant sans naissance et sans trépas il est,
entier, seul de sa race, sans tremblement et non dépourvu de fin,
jamais il n'était ni ne sera, car il est au présent, tout ensemble,
un, continu. En effet, quelle famille lui chercheras-tu ?
Vers où et à partir d'où accru ? À partir d'un non étant, je ne te laisserai
pas le formuler ni le penser ; car on ne peut ni formuler ni penser
que n'est pas soit ; de plus, quel besoin l'aurait alors pressé
plus tard ou avant de pousser à partir du rien ?
Dès lors, il est besoin qu'il existe ou totalement ou pas du tout.

¹ Cf. vers qui pourrait n'être qu'une glose, ajoutée par Simplicius.

² J.-P. Dumont :

Il est donc notifié, de par nécessité,
Qu'il faut abandonner la voie de l'impensé,
Que l'on ne peut nommer (car celle-ci n'est pas
La voix qui conduirait jusqu'à LA VÉRITÉ),
Et tenir l'autre voie pour la voie authentique,
Réelle et existante.

³ J.-P. Dumont :

Or le penser est identique à ce en vue
De quoi une pensée singulière se forme.
On chercherait en vain le penser sans son être,
En qui il est un être à l'état proféré.

sera nom tout ce que les mortels ont bien pu assigner, persuadés que c'est LA VÉRITÉ : naître aussi bien que périr, être et aussi bien n'être pas, changer de lieu et varier d'éclat en surface.

En outre, **puisque** la limite est dernière, **alors** il est terminé de toutes parts, semblable à la courbure d'une sphère bien arrondie ; à partir du centre, en tous sens, également rayonnante ; **car** ni plus grand, ni moindre il ne saurait être ici ou là ; il n'est, **en effet**, rien de nul qui pourrait l'empêcher d'aboutir : à l'homogénéité, et ce qui est n'est point tel qu'il puisse avoir ici plus d'être et ailleurs moins, **puisque'il** est, tout entier, inspolié. À lui-même, **en effet**, de toutes parts égal, il se trouve semblablement dans ses limites.

Ici je mets fin à mon discours digne de foi et à ma considération qui cerne LA VÉRITÉ ; apprends donc, à partir d'ici, ce qu'ont en vue les mortels, en écoutant l'ordre trompeur de mes dires. Ils ont, **en effet**, accordé leurs suffrages à la nomination de deux figures, dont il ne faut pas nommer l'une seulement – en quoi ils vont vagabondant -. C'est dans une opposition qu'ils en ont séparé les structures et qu'ils leur ont attribué des signes qui les mettent à part l'une de l'autre. D'un côté le feu éthéré de la flamme, le feu favorable, très léger, semblable à lui-même de toutes parts, mais non semblable à l'autre ; et à l'opposé cette autre qu'ils ont prise en elle-même, la nuit sans clarté, lourde et épaisse de structure. Le déploiement de ce qui paraît, en tant qu'il se produit comme il se doit, voilà ce que je vais te révéler en entier, afin que le sens des mortels jamais ne te dépasse.

II.4.a. Le plus ancien raisonnement par l'absurde de l'histoire

« Toi, tu avances dans tes poèmes que tout est un et **tu en apportes de belles et bonnes preuves**. »
Socrate s'adressant à Parménide (Platon, *Parménide*, 128 a)

Il s'agit de démontrer que l'être est inengendré (que « l'être est sans naître » : ἀγένητον εὖν¹).

Supposons pour cela à l'inverse [moment de la fiction², du « comme si »] qu'il ait été engendré.

Alors, deux possibilités et deux seulement [logique bivalente classique] : il l'a été *ou bien* par le non-être, *ou bien* par l'être.

- Or ce ne peut pas être par ce qui n'est pas : « *Quelle nécessité l'aurait amené à l'être s'il venait du rien ?* »
- Mais cela ne peut être également par l'être c'est-à-dire à partir de lui-même : « *Comment ce qui est pourrait-il être né ? Car s'il est né, il n'est pas.* »

Donc il n'est pas possible qu'il ait été engendré..

Or, il n'y a là encore que deux possibilités : *être ou n'être pas* (engendré) : « *il est nécessaire qu'il soit absolument ou pas du tout* ».

Donc (« *ainsi donc il est nécessaire que...* », « *il est donc décidé, de toute nécessité, que...* ») il est inengendré [la déduction enchaîne].

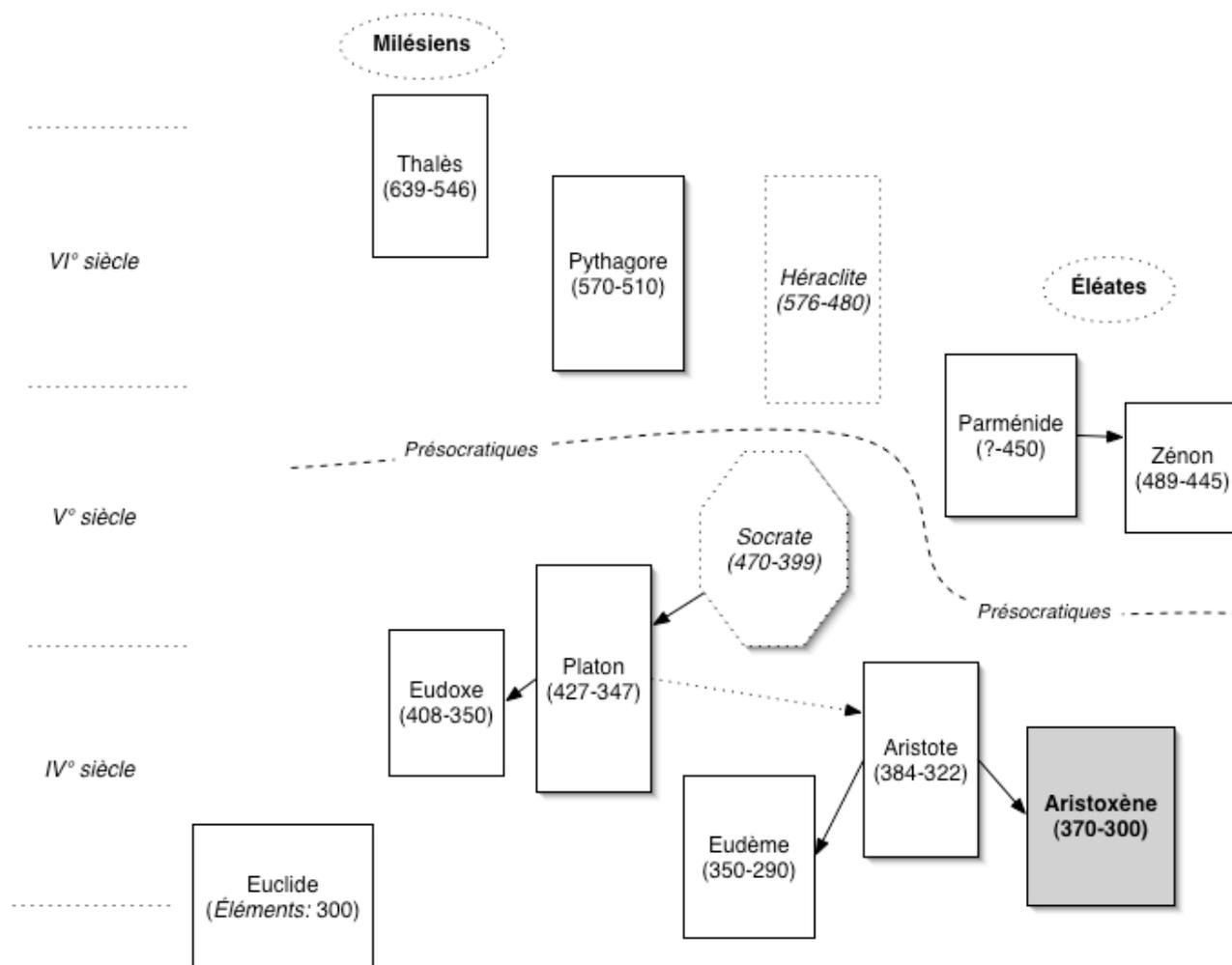
Noter que la propriété à démontrer est négative (l'être est inengendré) ; c'est là une caractéristique générale du raisonnement par l'absurde.

Noter que la logique de démonstration (voir toutes les articulations déductives du discours : « or », « car », « donc », « en effet »...) s'explicite comme telle : « *ainsi faut-il admettre que...* », « *il est notifié, de par nécessité, que...* ».

Noter que « la vérité » est explicitement constituée en cible du propos : il en va ici de la vérité et c'est parce qu'il en va de la vérité qu'il convient de démontrer (plutôt que de simplement « montrer »).

¹ « agéneton éon »

² Lacan : la vérité se donne dans une structure de fiction.

Généalogie

Eudème : premier historien des mathématiques

Euclide : a composé ses *Éléments* à partir de propositions remontant bien avant lui.

Premier raisonnement apagogique (Parménide) : VI° siècle

Plus ancien mathème déductif (théorie du pair et de l'impair à propos des incommensurables) : première moitié du V° siècle

De la théorie musicale aux mathématiques mais aussi à la philosophie

Mathématiques comme philosophie sont alors directement alimentées par la théorie musicale : c'est elle qui est source — elle ne deviendra cible que plus tard (voir Aristoxène) —.

Ainsi la musique, source pour la philosophie et les mathématiques, c'est bien là une réalité originaire, au principe même de ces deux disciplines inventées par les Grecs.

En un sens, comme on va le voir, la philosophie naît en ressaisissant ce qui s'est passé dans la musique (voir la théorie musicale) sous un nouveau mode de pensée. Il y a donc bien une appétence originelle de la philosophie pour les catégories musicales.

Ceci, une fois la philosophie constituée et le monde de la musique déployé, donnera plutôt un intérêt de la philosophie pour ce qui se passe du côté des œuvres (de la pensée musicale proprement dite, laquelle n'est pas à proprement parler explicitement et directement catégorisée) que du côté des catégories.

Mais une certaine philosophie continue cependant de s'intéresser en priorité à ce qui se passe dans la catégorisation musicale plutôt que dans la pensée musicale (voir l'étude philosophique des textes musiciens plutôt que des textes musicaux). Cette philosophie (cf. glose philosophique sur la série, le spectre...) est à mon sens moins intéressante que l'autre, mais cependant elle existe. Voir par exemple l'entreprise philosophique récente de Bernard Sève d'élever la catégorie musicale d'*altération* au rang de concept philosophique.

La musique est source — ou plus exactement la théorie musicale — de catégories, de deux essentiellement qui concernent les proportions :

- *diastema* (rapport ou distance ¹), qui vient de l'expérience musicale du moncorde ;
- *logos* (relation), qui vient de l'expérience musicale du canon.

Ces deux catégories vont nourrir l'arithmétique et la géométrie : la théorie des proportions musicales a précédé et nourri la théorie mathématique des proportions (géométriques).

La diastema a suscité l'algorithme d'Euclide. La musique a aussi contribué (avec son problème de la par-

¹ qui prendra le sens d'« intervalle musical » (II.122)

tition d'une octave en deux parties égales) à constituer le problème des incommensurables (qui trouvait aussi une origine géométrique dans le problème de la duplication du carré).

Tant dans la terminologie euclidienne que dans le pythagorisme, on trouve donc trace de cette influence de questions et catégories musicales.

Noter pour nous : ce n'est pas seulement la musique qui pose un problème à une science. C'est la musique qui fournit à la science des opérateurs de travail (ici des catégories, un « cadre terminologique et conceptuel » pour des développements en arithmétique et géométrie où ces concepts subissent alors une altération).

Nœud des deux

Or le problème de l'incommensurabilité est noué au raisonnement par l'absurde car on ne démontre l'incommensurabilité que par un raisonnement apagogique. Cette démonstration remonte à

Rappel d'une petite démonstration par l'absurde

Il s'agit de démontrer que $\sqrt{2}$ n'est pas rationnel c'est-à-dire ne peut s'écrire comme rapport de deux nombres entiers m/n .

Supposons pour cela qu'il existe m et n tels que $\sqrt{2} = m/n$.

1. On peut s'assurer (par réduction de la fraction) que de ces deux nombres, l'un au moins est impair (rappel : $2 = 2/1$, et 1 est impair...).

2. Si n est impair, comme $2 = m^2/n^2 \Rightarrow m^2/2 = n^2$. Or n^2 est impair et, m étant pair, $m^2/2$ est pair, ce qui n'est pas possible.

3. De même si m est impair, alors $2n^2 = m^2$. Or $2n^2$ est pair quand m^2 est ici impair, ce qui est à nouveau impossible.

Donc $\sqrt{2}$ ne saurait égaler le rapport de deux nombres entiers et désigne donc une grandeur incommensurable (on dira aujourd'hui « irrationnelle »).

Noter au passage que les Grecs admettaient l'existence de grandeurs qui n'étaient pas des nombres...

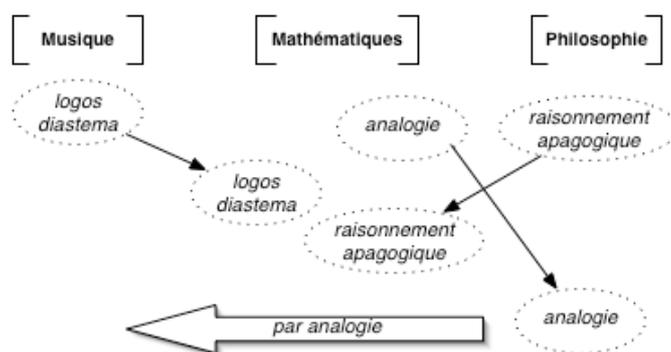
Szabo nous rend donc attentif au fait que dans les mathématiques grecques le moyen de démontrer l'existence n'était pas uniquement la construction (comme dans la géométrie) mais aussi le raisonnement par l'absurde, cette fois dans l'arithmétique¹, laquelle arithmétique prévalait dans l'Antiquité sur la géométrie².

La vénération des Pythagoriciens pour les nombres a elle-même son origine dans la pratique des « nombres musicaux »³.

De l'analogie...

Szabo montre⁴ que le terme d'analogie vient des mathématiques du VI^e siècle pour ensuite devenir philosophique en perdant la trace de cette origine. Or ce terme va plus tard caractériser le rapport même entre une discipline et une autre (transposition « analogique » d'une catégorie musicale en un concept philosophique, par exemple ; ou l'inverse bien sûr...).

Ramassons ces quelques transferts de catégories dans le schéma ci-joint qui restitue la part motrice originelle de la théorie musicale et ne dispose pas seulement la musique en point d'application des sciences constituées par ailleurs :



¹ I.354

² I.337

³ II.106

⁴ I.160

III. ARISTOXÈNE DE TARENTE

Mon livre de référence sera ici celui d'Annie Bélis :
Aristoxène de Tarente et Aristote : Le Traité d'Harmonique, Klincksieck (1986)

III.1. Nouveauté de ce traité

Ce traité de musique est en un sens (qu'on va préciser) le premier. Il se présente lui-même comme tel, il se réfléchit comme fondant une science musicienne de la musique, ce qui se dit, pour des raisons qu'on va voir : *Traité d'Harmonique*. À ce titre d'ouvrage fondateur, ses ascendants sont tous considérés comme négatifs par Aristoxène, lequel critique tout ce qui s'est fait jusque-là (on va voir comment). La seule référence ascendante positive relève de la philosophie et concerne Aristote (Platon, lui, est critiqué).

III.1.a. Paradoxe

S'il est en effet fondateur, le premier dans sa voie, il n'aura cependant pas de descendance immédiate : il faudra attendre plus de quatre siècles pour lui trouver un successeur dans cette veine musicographique.

III.1.b. Nouvelle science ?

« Harmonique »

Cette nouvelle discipline, qu'Aristoxène considère comme une « science », il la nomme « Harmonique ». C'est là un ancien nom mais doté ici d'un nouveau sens.

C'est là une opération récurrente chez tout théoricien : donner « un sens nouveau aux mots de la tribu » (Mallarmé). L'opération complémentaire est de forger de nouveaux noms, soit de part en part (néologismes), soit à partir de mots déjà existants mais jusque-là inopérants dans le champ considéré, ici le champ musical (d'où, par exemple, le rôle de la métaphore – on va y revenir).

Le nom *harmonique* était déjà attaché aux *Harmoniciens* — voir plus loin — et s'attachait à une musicographie plus pratique et empirique que celle des *Pythagoriciens*. Disons que ce nom met l'accent sur la face pratique de la musique plutôt que sur son versant abstrait.

Déjà question d'écriture

Remarquons au passage que ce partage est dès l'époque chevillé à la question de la notation musicale puisque Aristoxène est un fervent adversaire de la notation musicale à laquelle il reproche son abstraction spatialisante et son souci de l'œil plutôt que de l'oreille.

Noter [pour notre cours de l'année prochaine consacré à la théorie de l'écriture musicale] que Laos d'Hermionê fut avant lui le premier à écrire sur la musique. Il aurait séparé la technique et la pratique dès l'aube du V^e siècle. (171)

« Rythmique » aussi...

« Harmonique » ne nomme qu'une partie de cette nouvelle science : il y a aussi la « Rythmique » qui fera ensuite l'objet d'un autre traité du même Aristoxène : *Éléments rythmiques*.

Pour cet autre volet de la théorie d'Aristoxène, la référence bibliographique est le livre de Pierre Sauvanet : *Le rythme grec, d'Héraclite à Aristote* (Puf, 1999) ¹.

Le rythmant et le rythmable...

En deux mots, Aristoxène est également le premier à fonder une véritable théorie du rythme ², en donnant à ce mot son sens musical autonome (« série de durées », silences inclus ce qui est remarquable...), sens musical détaché des différentes fonctions sociales (éthiques, politiques...) attachées au rythme (voir Platon...), sens où la forme musicale est alors différenciée de son substrat sonore « rythmable » (son, parole ou geste), de cette matérialité qu'Aristoxène nommera d'un néologisme : *rhuthmizomenon*. On a donc ici la première distinction quant au rythme entre ce que j'appellerai la *matière* musicale (*rhuthmos*) et le *matériau* sonore (*rhuthmizomenon*) ³ en sorte que, comme l'écrit Pierre Sauvanet ⁴, « il peut toujours y avoir plusieurs *rhuthmoi* pour un même *rhuthmizomenon* », et réciproquement. Comme on le verra tout à l'heure pour d'autres opérations conceptuelles concernant cette fois l'harmonique, le principe de cette

¹ Voir le chapitre Les Éléments rythmiques d'Aristoxène de Tarente, pp. 112-121

² Pour les Pythagoriciens, la tutelle des nombres est avant tout d'ordre harmonique.

³ Je préfère renommer ainsi ce que l'on nomme plus souvent comme rapport entre *forme* et *matière* (voir Pierre Sauvanet, *op. cit.*, p.115...)

⁴ p. 116

distinction s'inscrit lui-même dans une tradition aristotélicienne.

La statique et le flux...

Mais Aristoxène distingue également, sur cette base « matérielle », la forme rythmique statique (je dirai la matière rythmique en tant que série inscriptible de durées) et son résultat sonore qui a, lui, un caractère dynamique de flux dont le mode propre d'existence passe cette fois par le sensible, en l'occurrence par l'audible. Somme toute le rythme musical n'existe pour Aristoxène que dans cette tension entre une matière statique faite de durées quantitatives et un flux dynamique fait d'apparitions-disparitions sonores.

Le perceptible et le sensible...

Point remarquable : pour Aristoxène, le rythme musical, ainsi constitué par l'énergie qui fait passer d'une durée-moment à l'autre (on pourrait dire : porté par la dérivée de la fonction-durée, soit le rythme musical comme *intension* d'un *inspect* temporel), est moins perceptible que purement sensible ; en forçant légèrement l'interprétation, on pourrait dire qu'Aristoxène suggère là qu'on écoute le rythme par-delà la perception des durées, au-delà de la distinction des moments-durées successifs.

Philosophie et antiphilosophie spontanées des musiciens...

Ceci consonne sans doute avec ce point, que je lèguerai aujourd'hui sans plus de commentaires : n'est-il pas vrai que l'aristotélisme est, avec la phénoménologie, la philosophie spontanée du musicien, lequel tend alors à donner à son antiphilosophie spontanée la forme spécifique d'un anti-platonisme ?

Science ?

Science de quoi ?

Science du système musical, des lois musicales : non de la pratique (ce n'est pas une science du « faire de la musique ») mais de la musique comme langage dirions-nous : ses gammes, ses modes, ses intervalles, ses mélodées, etc.

Science de quel type ?

Science musicienne.

Son point de départ est la distinction entre ce qui est musical et ce qui ne l'est pas (118, 235). Ce partage est essentiellement musicien : c'est le musicien qui l'établit. Le musicien est ici défini comme celui qui se rapporte à la musique par la *sensation*.

Science basée sur la sensation

La perception et, plus généralement, la sensation servent de base à cette « science » :

« Les uns tiennent des propos extravagants, récusant la sensation auditive sous prétexte qu'elle manque de précision ; ils vont imaginer des « causes intelligibles » et affirment qu'il existe certains « rapports numériques » et des « vitesses relatives » dont dépend la production de l'aigu et du grave ; ils forment là les théories les plus extravagantes qui soient et les plus contraires aux phénomènes. » [...] « Pour notre part, nous nous efforçons de recueillir des principes qui soient tous évidents à ceux qui connaissent la musique, et de donner des démonstrations des conséquences qui en découlent. [...] Car pour le musicien, l'exactitude de la sensation joue un rôle primordial. » (101)

« Pour le musicien, l'exactitude de la perception a presque valeur de principe, tant il est vrai qu'il est impossible, quand on n'a pas l'oreille juste, de bien parler de ce que l'on ne perçoit pas du tout. » (194, 205) « Pour notre part, nous nous efforçons de ne prendre pour principes que des principes évidents à ceux qui ont quelque expérience en musique. » (195)

La sensation joue un rôle central dans cette science (ou théorie), pas seulement à son principe mais à tout moment de son déploiement : au départ (pour l'établissement de ses « faits »), ensuite pour l'orientation dans la construction de la théorie, enfin pour la vérification terminale.

Science autonome mais située

Cette science autonome est cependant inscrite dans le dispositif plus vaste des sciences.

Elle est une physique (161) au sens où elle est conditionnée par la *nature* acoustique du son, ce dont s'occupe la physique proprement dite (232-233). Ainsi l'*harmonique* est la science du mouvement *naturel* de la voix (soit le mouvement de la voix en tant qu'il est ancré dans la physique).

Amont et aval

Cette science a donc un *amont* : la physique (comme science plus élevée : 121), mais également la mathématique (qui s'occupe des grandeurs : 150).

Elle a aussi un *aval* : la poétique concrète (171), la théorie de la mélodée (172).

À ces titres, cette Harmonique n'est ni physique, ni mathématique (géométrique ou arithmétique), ni morale (on dirait aujourd'hui : « sociale » au sens des fonctions sociales et culturelles qui sont associées à la

musique : voir le Platon de la *République*). (235)

Science ?

En quel sens cette discipline est-elle dite une science ?

1. Il s'agit d'abord en cette affaire explicitement de *pensée* :

L'harmonique « se ramène à deux facultés : l'ouïe et la pensée ; en effet, par l'ouïe, nous discernons la grandeur des intervalles ; par la pensée, nous nous rendons compte de leur valeur. ». (205, 209)

2. Il s'agit ensuite de pensée prenant la forme déterminante de savoirs.

3. Ces savoirs sont ici théoriques, basés certes sur la pratique du sensible mais non transitifs aux pratiques artisanales des musiciens.

4. Enfin il s'agit de savoirs théoriques organisés, systématiques (on va voir plus loin comment).

Travail de catégorisation

Une science, une théorie travaille en catégorisant.

Une terminologie

La terminologie d'Aristoxène a trois sources (185) :

— la philosophie (Aristote) ;

— les Harmoniciens c'est-à-dire ses « prédécesseurs » (physiciens teintés de géomètres) ;

— les Pythagoriciens c'est-à-dire les représentants des mathématiques...

Une terminologie structurée

La terminologie ne se réduit pas à un bric-à-brac de catégories : elle est organisée, rendue consistante.

Ici le thème de l'espace, du topos joue un rôle important pour donner consistance à l'ensemble de la terminologie convoquée. Cf. l'importance de la métaphore spatiale chez Aristoxène, relevée déjà par Arpad Szabo : pour Szabo, Aristoxène « est le premier à avoir pris l'intervalle musical dans le sens métaphorique, d'une façon apparemment délibérée ». (137)

Ceci n'indique nullement un ralliement d'Aristoxène au point de vue géométrique. Il a des mots explicites pour se démarquer d'eux :

« Il faut s'accoutumer à juger de chaque chose avec précision ; en effet on ne peut pas dire, comme c'est l'usage à propos de figures géométriques : « soit cette ligne une droite » ; non, il faut se départir de cette habitude lorsque l'on parle d'intervalles. Le géomètre en effet ne se sert pas de sa faculté sensible, car il n'exerce pas sa vue à juger correctement ou pas du droit, du circulaire ou de tout autre de ces notions ; c'est plutôt l'affaire du charpentier, du tourneur, ou des artisans de cette sorte de s'y exercer. » (205)

Remarque sur le rôle de la métaphore et de la fiction

Le rôle de la métaphore peut être retrouvé dans toute intellectualité musicale — quoiqu'il ne s'agisse pas ici, à proprement parler d'intellectualité musicale, mais seulement de théorie musicienne de la musique —

Je l'étendrai à la fiction (qui est un « comme si » là où la métaphore est un simple « comme »). Nous avons déjà rencontré la fiction lors du raisonnement apagogique, en ce moment où l'on suppose l'inverse de ce à quoi l'on croit... De même, dans le travail théorique, la consistance n'est éprouvée que par fiction : par ce que l'on écarte, rejette, par le travail négatif de refus (ex. ici le non-musical). Comme on sait depuis Gödel, la consistance d'un discours ne peut être prouvée de l'intérieur de ce discours. Elle est seulement ici éprouvable négativement, en écartant les effets de décomposition inhérents à la supposition (fictive) que le non-musical soit indistingué du musical...

Une logique démonstrative

Une science, c'est aussi une logique démonstrative, logique à laquelle Aristoxène accorde une grande importance et qu'il tire de la philosophie d'Aristote (voir plus loin).

III.1.c. Une nouvelle Harmonique

Cette harmonique se démarque de celle de ses « prédécesseurs » :

— d'une harmonique pythagoricienne (arithmétique). Pour celle-ci c'est le nombre qui nomme, ou le rapport entre nombre (qui nomme l'intervalle). Pour celle-ci la sensation, trop empirique, est impuissante à fonder un bien penser. Il n'y s'agit d'ailleurs pas de penser le sensible — cf. citation donnée plus haut (101) — mais de penser la structuration ontologique de ce qu'il y a à sentir.

— d'une harmonique harmonicienne (acoustique). Les *Harmoniciens* sont plus physiciens que philosophes, plus musiciens que physiciens, plus empiristes que théoriciens (77).

III.1.d. Qui se démarque de son aval...

Aristoxène récuse le travail des musiciens empiristes, je dirais simple artisans (il parle « d'aulètes » et de « joueurs de lyre »). Il critique ainsi les écoles qui confondent pratique musicale et théorie harmonique,

les joueurs de lyre qui « ramènent à leur instrument » les lois de l'harmonique. (172)

Sa théorie musicale n'est pas mise en système des savoirs artisanaux et pratiques. En un sens, c'est une *théorie du musical plus que de la musique* (au sens de ce qui n'existerait que dans un faire concret).

III.2. Rapport à la philosophie d'Aristote

Au total, cette entreprise a besoin de la philosophie sur un triple plan.

III.2.a. « Science » = ? (ou « théorie » = ?)

La philosophie intervient d'abord pour déterminer ce qu'il en est d'une science, ou d'une théorie.

Établir une nouvelle science de la musique suppose, au préalable, que soit clarifié ce qu'il en est d'une science, ce qui distingue une science d'une pratique, ce qui distingue un discours théorique d'un discours ordinaire.

De même pour la manière dont une intellectualité musicale se rapporte à une philosophie de son temps : s'il s'agit bien, dans l'intellectualité musicale, de « dire la musique », encore faut-il que ce que signifie ici le mot « dire » soit précisé. Que signifie « science », ou « théorie », ou « dire » de manière *contemporaine* ? C'est en ce premier point que la philosophie intervient pour l'intellectualité musicale.

Plus encore : la philosophie contemporaine (en un certain sens, bien sûr, du *contemporain* c'est-à-dire d'un temps pour la pensée) est nécessaire à un discours se présentant comme « nouvelle théorie de la musique » ou « nouvelle science musicale », ou « nouvelle intellectualité musicale » s'il est vrai qu'un tel discours ne saurait faire l'économie de se présenter comme figure contemporaine de théorie, de science ou de dire, de se présenter comme contemporain d'une figure de la théorie, de la science, du dire.

Une nouvelle théorie de la musique ne saurait emporter l'adhésion si elle revendique une conception dépassée de ce qu'est une théorie.

Remarque sur la musicologie

C'est là bien sûr l'obstacle indépassable de cette supposée « science » musicologique qui en reste aujourd'hui à une conception prégaliléenne de ce qu'est une science, précisément d'ailleurs à une conception aristotélicienne.

On verra cette année, et dès la fois prochaine, que la naissance avec Rameau d'une intellectualité musicale proprement dite, naissance au demeurant conditionnée par la mutation préalable de la science (correspondant à sa mathématisation), mutation dont la philosophie va s'efforcer de prendre mesure (voir Descartes et Pascal et bien d'autres...), impose un déplacement aux théories musiciennes de la musique et donc à ce qu'une certaine musicologie peut et doit être.

*

Pour en revenir à notre propos du jour, s'il s'agit bien pour l'intellectualité musicale de dire la musique, encore faut-il clarifier ce que « dire » veut ici... dire. C'est déjà en ce point que le musicien trouve à se référer à la philosophie. De quelle manière chez Aristoxène ?

Méthode

Aristoxène va emprunter à Aristote sa « méthode » (on retrouvera une telle logique d'emprunt de Rameau à Descartes).

Méthode désigne ici une logique de discours, une logique discursive, une logique du discours considéré sur la musique, logique qui est bien sûr différente de la logique proprement musicale (laquelle est logique de la musique). Bref, il convient là aussi de distinguer logique *musicienne* et logique *musicale* : logique du discours musicien tenu sur la musique et logique du discours musical proprement dit (celui qui s'expose non en mots mais en sons).

Quelle est en l'occurrence cette méthode empruntée à la philosophie d'Aristote ?

Premier extrait :

« La meilleure des méthodes consiste peut-être à exposer à l'avance le plan et l'objet de notre étude, afin que, connaissant à l'avance la route que nous devons suivre, nous y avançons plus facilement, en sachant toujours en quel endroit de cette route nous trouvons, et que, s'il nous arrive de nous faire une idée fautive de notre sujet, cela ne nous échappe point. » (45)

Ceci concerne la méthode d'exposition du discours.

Voyons maintenant la méthode de constitution de ce même discours :

« Avant d'entreprendre l'étude des Éléments, nous devons nous être pénétrés auparavant de ceci, qu'il n'est pas possible de les mener à bien à moins d'avoir satisfait aux trois conditions suivantes : avoir d'abord bien saisi les données de l'expérience, ensuite, avoir correctement discerné, parmi ces données, celles qui sont antérieures et celles qui sont postérieures ; en troisième lieu, avoir une vue globale de ce qui se produit et de ce qui est reconnu comme un fait, de la manière qui convient. » (193)

La méthode de travail et de recherche suppose trois principes :

- détermination des faits : ici saisie des phénomènes qui s'opèrent par l'oreille, à partir de la sensation ;
- ordonnancement de ces faits ;

— généralisation par induction.

Je ne m'étends pas sur le caractère évidemment aristotélicien de ces préceptes où l'induction à partir de faits s'oppose à la déduction à partir d'axiomes.

III.2.b. Transferts

Le rapport à la philosophie va comporter un second volet : celui d'un transfert de mots. La terminologie musicienne va en effet se nourrir de transferts à partir de la philosophie : des concepts philosophiques vont être transformés en catégories musicales.

Remarque : analogie

Il faut parler ici d'analogie plutôt que de métaphore : l'équivalence qu'opère le transfert vaut ici moins terme à terme (la catégorie musicienne vaudrait « comme » vaut le concept philosophique : $K \equiv C$) que dans le rapport : c'est le rapport entre deux catégories musicales qui est posé comme équivalent au rapport entre deux concepts philosophiques : $K_1/K_2 \equiv C_1/C_2$

Comme on le verra en détail avec Wagner (mais ceci vaudrait également avec Adorno), le rapport-transfert avec la philosophie pourra se thématiser, cette fois dans l'intellectualité musicale, comme mythologie plutôt que comme analogie, selon une formule précise dont on trouvera le chiffre chez Claude Lévi-Strauss.

III.2.c. Rapport aux sciences contemporaines

Se rapporter à la philosophie est enfin nécessaire à la nouvelle science d'Aristoxène pour caractériser le rapport que cette théorie peut et doit entretenir aux autres sciences. Il ne s'agit plus, comme dans le premier de nos trois points, de caractériser les critères immanents de ce qui mérite alors le nom de *science* (ou de *théorie*, ou de *dire*, c'est-à-dire de discours consistant) ; il s'agit de penser le rapport de cette nouvelle *science* aux sciences antérieures.

Pour Aristoxène, il s'agit concrètement de penser le rapport de son *Harmonique* nouvelle non seulement à l'arithmétique et à la géométrie (c'est-à-dire à la mathématique de son temps) mais également à la physique. Aristoxène déqualifie la mathématique comme apte à théoriser la musique mais il ne la déqualifie pas comme science propre, et antérieure à l'harmonique. Et de même pour la physique.

La compatibilité établie par Aristoxène entre son harmonique et ces sciences se fera là encore sous un schème aristotélicien.

En langage plus actuel, je dirai qu'Aristoxène, pour comptabiliser sa théorie musicale *avec* les sciences de son temps, a besoin de la philosophie pour caractériser ce que peut et doit alors être ce « avec ».

Remarque

Je remarquerai au passage qu'Aristoxène établit l'autonomie de sa nouvelle « science » non en récusant son conditionnement par les sciences fondamentales plus anciennes mais en diversifiant ce conditionnement : là où pour les Pythagoriciens tout passait par l'arithmétique, là où les géomètres opposaient à la tutelle de l'arithmétique celle de la géométrie et les Harmoniciens celle de la physique, Aristoxène, somme toute, plutôt que de les récuser, les adopte simultanément et par là les relativise. Où l'on retrouve que l'autonomie n'est pas l'autarcie, et que la liberté n'est pas l'absence de liens et de dépendances mais plutôt leur tri et, comme dit Rousseau, la décision d'en assumer certains, précisément choisis.

IV. CONCLUSION

IV.1. Trois manières de se rapporter à la philosophie d'Aristote

Au total Aristoxène se rapporte à la philosophie d'Aristote en créateur d'une nouvelle théorie de la musique de trois manières :

- pour assurer que la théorie qu'il propose est bien à hauteur des exigences de son temps en matière de *théorie* ;
- pour nourrir analogiquement son réseau musicien de catégories avec le réseau aristotélicien de concepts philosophiques ;
- pour établir un régime contemporain de compatibilité entre cette nouvelle science et les sciences antérieurement constituées.

IV.2. Une théorie musicale qui n'est pas une intellectualité musicale

Cette première théorie musicienne du musical n'est pas une intellectualité musicale car explicitement elle n'est pas articulée au faire musicien de la musique. Cette théorie, on l'a vu, est théorie de la musique comme système — nous dirions aujourd'hui théorie du *langage* musical —, non-travail musicien sur les œuvres — sur les « *mélopées* » de l'époque — pour projeter dans la langue du musicien la pensée musi-

cale à l'œuvre.

En un certain sens, la constitution d'une telle théorie musicienne de la musique peut être vue comme condition de possibilité pour qu'une véritable intellectualité musicale puisse apparaître.

IV.3. La question de l'antiphilosophie reste à venir

À l'inverse, on verra ce qu'à partir de Rameau une véritable intellectualité musicale ajoute non seulement à la théorie musicale proprement dite (ce qu'elle déplace, reconfigure en la délimitant) mais aussi ce qu'elle transforme du rapport musicien à la philosophie.

On verra en particulier qu'une intellectualité musicale pose une nouvelle question dans le rapport musicien à la philosophie : celle d'une possible rivalité. Ceci nous conduira à faire l'hypothèse suivante sur laquelle je terminerai ce premier cours : une intellectualité musicale se confronte nécessairement à *la question de l'antiphilosophie*, question dont une théorie musicale, par contre, peut faire l'économie.

Autant dire que, sous cette hypothèse — à suivre tout au long de notre semestre —, le rapport de l'intellectualité musicale à la philosophie joue pour celle-là un rôle central.
