

**Sixième leçon (25 janvier 2005)****MÉTHODES DE TRAVAIL POUR UNE INTELLECTUALITÉ MUSICALE****Résumé**

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

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

À partir de ces postulats, on explorera successivement les manières

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

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

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

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

**I. ENJEUX**

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

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

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

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

**I.1. L'intellectualité musicale comme discours**

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

**I.1.a. Un discours identifié par sa position d'énonciation**

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

Il y a certes des traits formellement identifiables dans les énoncés d'une intellectualité musicale : par

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

Restons au plus simple.

#### I.1.b. Le musicien

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

Ainsi, pour autant qu'un musicien individuel participe d'un sujet (il ne *l'est* bien sûr pas <sup>1</sup>), c'est en participant à ce qu'Alain Badiou appelle son « point d'indécidabilité entre activité et passivité » <sup>2</sup>, point qui est exemplairement celui de l'œuvre musicale (elle fait la musique / elle est faite par la musique) mais que le musicien éprouve sous une modalité particulière : la musique fait le musicien qui *en* fait, le musicien fait *de* la musique qui le fait (la différence, ici minime, du musicien avec l'œuvre tiendrait dans la langue française à ce que l'œuvre fait la musique quand le musicien fait *de* la musique...).

#### I.1.c. Pensif ?

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

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

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

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

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

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

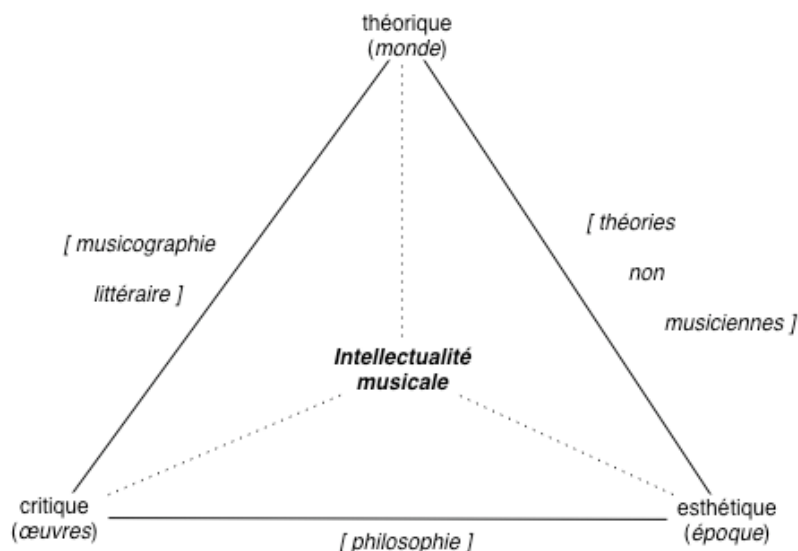
#### I.1.d. Le musicien n'est pas la cible de l'intellectualité musicale

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

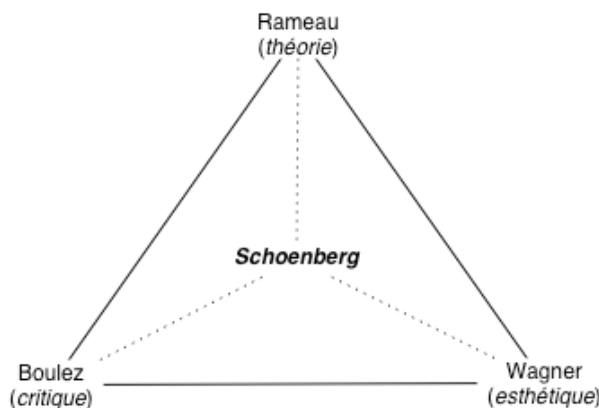
<sup>1</sup> Jacques Lacan pose (*Le triomphe de la religion*, p. 32) la distinction entre « l'étant de l'individu » et « le rapport du sujet à l'être » ce qui nous suggère que l'étant (psychologique, sociologique, etc.) du musicien ne se confond nullement avec le rapport du sujet musical (*l'œuvre*)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

<sup>2</sup> Interview au *Magazine littéraire* (janvier 2005), p. 95

## I.2. Rappel : les trois faces de l'intellectualité musicale

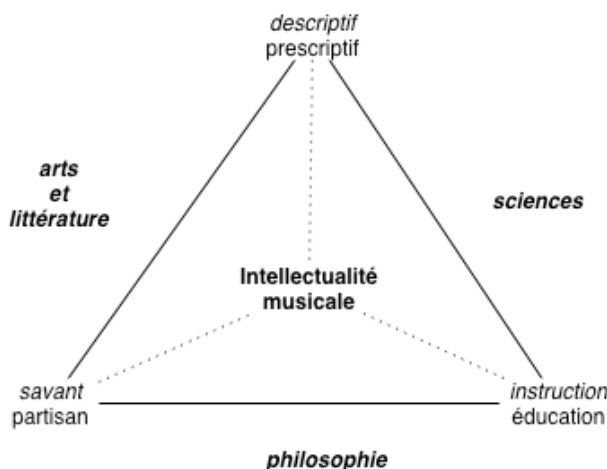


Sa lignée généalogique centrale est celle-ci : Rameau, Wagner, Schoenberg, Boulez



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

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



## I.3. Quelques mots sur mon intellectualité musicale

Quelques mots sur mon intellectualité musicale, non par narcissisme irrépressible mais parce que je voudrais choisir mes exemples dans ce cadre pour une raison précise : je souhaite parler aujourd'hui de la méthode de *constitution* des discours de l'intellectualité musicale, non de leur méthode d'*exposition*. Or le processus de constitution d'un discours est en règle générale en bonne part effacé par son mode

d'exposition. On peut certes tenter de reconstituer la genèse de telle ou telle entreprise mais, outre le caractère fastidieux et un peu vain d'une telle entreprise — il est vrai que Michel Foucault nous rend sensible aux charmes secrets de l'érudition tout en relevant qu'elle est en vérité « une voie de tout repos » et finalement vaine... —, il n'est pas possible de restituer précisément le trajet subjectif parcouru par l'auteur de tel ou tel livre pour aboutir au résultat que nous connaissons. Il est par contre plus aisé de le retrouver pour ses propres travaux. Voilà pourquoi je me sentirai plus à l'aise en évoquant quelques-unes de mes recherches.

Mon propre travail vise à déployer une intellectualité musicale d'après la clôture du sérialisme ; je ne dirai pas une intellectualité musicale du XXI<sup>e</sup> siècle car personne ne sait très bien ce que ce nouveau siècle sera, et il n'est sans doute pas encore véritablement commencé : nous sommes encore « à l'orée d'un nouveau siècle » comme l'indique Alain Badiou à la fin de son dernier livre <sup>1</sup>...

Je sélectionnerai dans mon travail trois problématiques :

### I.3.a. Schoenberg

Dans la première, il s'agissait de repenser Schoenberg comme proposition musicale toujours active (et non pas renvoyée au passé, donc au simple répertoire) ; l'exposition de ce travail se trouve dans mon livre *La Singularité Schoenberg* <sup>2</sup> ;

### I.3.b. Le concert

Dans le second exemple, il s'agissait de penser musicalement le concert (et non plus seulement sociologiquement, c'est-à-dire en extériorité à la musique et aux œuvres) ; l'exposition de ce travail se trouve dans deux livres collectifs : *Les enjeux du concert de musique contemporaine* <sup>3</sup>, et *Le Concert* <sup>4</sup> ;

### I.3.c. L'écoute

Dans le troisième, l'enjeu était de penser l'écoute comme foyer central de la musique (à distance de la perception et de l'audition, mais aussi de l'ouïe et du comprendre) ; le résultat de ce travail, présenté sous une forme provisoire, est le polycopié *Théorie de l'écoute musicale* <sup>5</sup>.

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

## I.4. Plan

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

En effet,

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

## II. DÉCIDER UN POINT

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

- non pas une question savante, c'est-à-dire sans autres enjeux que de savoir ;

- ni à proprement parler une explication.

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

### II.1. Exemples

Prenons nos trois exemples :

- Le nom *Schoenberg* vient-il nommer une orientation musicale et musicienne réservée au musée, donc à l'amour de la musique (tire d'un livre d'Olivier Revault d'Allonnes) ou profile-t-il encore un à-venir susceptible d'orienter un « vouloir la musique » ?

<sup>1</sup> *Le Siècle* (Seuil, 2005)

<sup>2</sup> Cahiers de l'Ircam (L'Harmattan, 1998)

<sup>3</sup> Éd. du Cdmc (1997)

<sup>4</sup> (avec Françoise Escal) L'Harmattan (2001)

<sup>5</sup> Cours Ens 2003-2004



- La pratique du concert n'a-t-elle pas une raison d'être proprement musicale (et alors laquelle) par-delà les autres sens (économiques, sociaux, etc.) évidents ?
- La musique n'est-elle pas un art de l'écoute qui se constitue précisément en rupture par rapport aux autres logiques de l'entendre, telles celles de la perception et de l'audition ?

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

On voit ainsi que

- dans le cas Schoenberg, l'intellectualité musicale se démarque d'une critique musicographique ;
- dans le cas du concert, elle se différencie d'une théorie non musicienne du concert (historienne, sociologique, économique, littéraire...) <sup>1</sup> ;
- quant à l'écoute, l'intellectualité musicale l'aborde bien autrement qu'un philosophe comme Jean-Luc Nancy <sup>2</sup> ou qu'un musicographe historien comme Peter Szendy <sup>3</sup>.

## II.2. Méthode ?

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

### II.2.a. Moment de subjectivation

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

Reprenons nos trois exemples :

- Pour Schoenberg, tout est parti d'un refus de constater que le rapport à la musique de Schoenberg était enfermé dans le dilemme d'un « Schoenberg est mort ! » (Boulez) et d'un « Aimer Schoenberg ! » (Revaux d'Allonnes) ; il s'agissait à partir de là de dégager ce qui de cette musique était encore actif et porteur d'un possible vouloir composer aujourd'hui.
- Pour le concert, même insatisfaction initiale de ne rien trouver sur la délicate question de la programmation, quand les commentaires sociologisants et historicisants abondaient par contre. Mais n'y a-t-il pas pourtant un intérêt intrinsèquement musical à ce qu'une œuvre dialogue avec une autre ?
- Concernant enfin l'écoute, le point de subjectivation tenait à une certaine hégémonie contemporaine des problématiques en termes de perception quand ma conviction était que ce qui faisait l'intérêt propre de la musique comme art relevait de tout autre chose que de l'activité perceptive ou de cette audition exhaussée par les examens des conservatoires.

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

### II.2.b. Une reconnaissance kierkegardienne

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

### II.2.c. Une attention flottante

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

### II.2.d. Penser la musique à la lumière incidente d'autres formes de pensée

<sup>1</sup> Voir par exemple les articles (intéressants !) allant dans ce sens dans les deux volumes cités.

<sup>2</sup> *À l'écoute* (Galilée, 2002)

<sup>3</sup> *Écoute, une histoire de nos oreilles* (Éditions de Minuit, 2001)

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

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

#### II.2.e. Cinq manières de « penser avec »...

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

#### Métaphore

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

$$K \equiv C$$

#### Exemples

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

#### Analogie

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

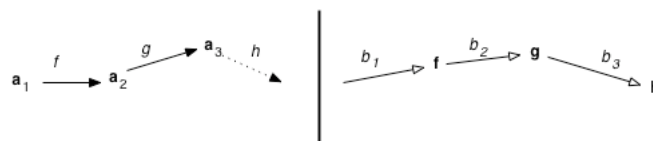
$$\frac{a}{x} \equiv \frac{b}{y}$$

#### Exemples

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

#### Dualité

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

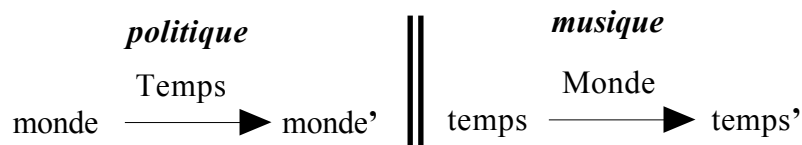


On pourrait formaliser cela ainsi

$$a_x \equiv Y_b$$

#### Exemples

- La dualité entre forme et fond : ainsi selon Nietzsche est fond pour l'artiste ce qui est forme pour le reste du monde, et inversement...
- Les rapports entre musique et politique<sup>1</sup> : la dualité d'un temps politique (ou *époque*) qui change le monde et d'un monde de la musique qui supplémente le temps peut se formaliser ainsi :



#### Fiction (théorique)

Il va s'agir ici d'une logique du « comme si » et non plus simplement du « comme ». On ne va plus sim-

<sup>1</sup> *À quel titre rapporter musique et politique ?* (à paraître aux éditions du Cdmc, vol. coll. sous la direction de Laurent Feneyrou)

plement poser *localement* une « image » mais on va traiter la comparaison instituée comme une hypothèse susceptible de tirer à conséquences. L'enjeu du « comme si » va être d'explorer, aussi loin que possible, les conséquences d'une telle fiction.

### Exemples

- Avec l'architecture : posons que le tempo est à la musique ce que l'échelle est à l'architecture et voyons quelles conséquences on peut en tirer, et à quelles impasses on aboutit alors.
- Avec les mathématiques : posons que l'audition est en musique ce que l'intégration est en mathématiques et voyons jusqu'où il est possible de soutenir cette fiction.
- Avec la philosophie : posons que l'axiomatique philosophique des affects dans la troisième partie de l'*Éthique* de Spinoza, axiomatique bâtie sur trois affects de base (le désir, la joie et la tristesse), pourrait s'interpréter en musique sur la base de la trilogie du chromatisme, du diatonique majeur et mineur, et voyons où cela nous mène.

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

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

### Mytho-logique

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

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

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

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

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

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

2° qu'une inversion corrélatrice se produise entre la *valeur de fonction* et la *valeur de terme* de deux éléments (ci-dessus  $y$  et  $a$ ). »<sup>1</sup>

Je réécrirai la formule ainsi<sup>2</sup> :

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

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

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

### Exemple

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

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

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

\*

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

<sup>1</sup> p. 252-253

<sup>2</sup> Voir Scubla : *Lire Lévi-Strauss* (Odile Jacob)

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

### II.3. Le péril subjectif de l'érudition

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

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

#### II.3.a. « La voie de tout repos de l'érudition » Michel Foucault

Michel Foucault est ici un bon repère, qui savait ce dont il parlait et évoquait « la voie de tout repos de l'érudition ». Voici par exemple ce qu'il disait en 1975 (au début de son cours au Collège de France intitulé « *Il faut défendre la société* »<sup>1</sup>) :

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

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

## III. SITUER SON POINT

Comment contextualiser le point décidé ?

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

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

### III.1. Régime particulier d'historicité

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

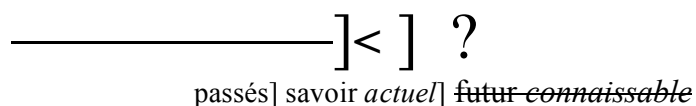
<sup>1</sup> Cours de 1976 (Hautes Études. Gallimard-Seuil, p. 6)

Il s'agit grosso modo d'une manière d'articuler passé, présent et futur selon un partage entre le possible et l'impossible. Vous renvoyant, pour le détail, aux textes produits lors de ce séminaire, je dirai simplement ici : il s'agit pour moi de dégager ce que j'appelle un régime *musicien* (que je distingue d'un régime *musicologue-historien* et d'un régime *musicologue-encyclopédiste*) selon l'idée essentielle qu'en pensée, on circule du présent vers le passé, et non pas l'inverse, ce qui suppose corrélativement qu'on conçoive le présent comme un moment (non comme un instant actuel), moment délimité comme le présent d'un projet : ce qui fait ici le présent, c'est l'existence subjective d'une entreprise de pensée. Ici le présent n'est pas hérité du passé, le passé ne lègue pas un présent (René Char : « Notre héritage n'est précédé d'aucun testament. ») mais tout au contraire c'est le présent qui décide de *son* passé.

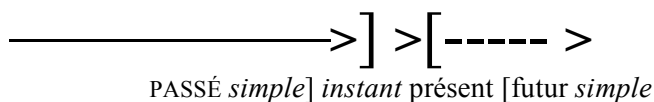
Corollairement pour la pensée, le futur véritable n'est plus le futur simple mais le futur antérieur, à raison aussi de ce que le futur simple devient incorporé dans le moment présent (comme état postérieur à son état actuel).

### III.1.a. Trois modes...

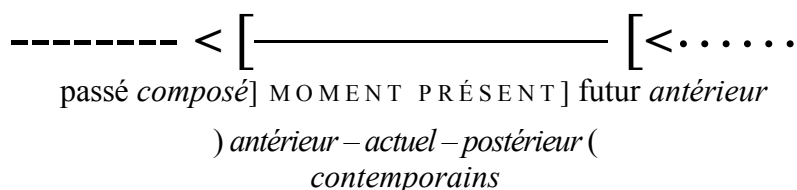
#### Régime musicologue-encyclopédiste



#### Régime musicologue-historien



#### Régime *musicien*



### III.1.b. Exemples

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

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

### III.2. Quatre dimensions monographiques

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

#### III.2.a. Généalogie

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

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

Pour nourrir votre point d'une généalogie minimale, il vous faut alors explorer également les généalogies négatives : j'entends par là ce contre quoi il sera intéressant d'éprouver votre point. Dans le cas du travail sur Schoenberg par exemple, éprouver la *singularité Schoenberg* contre l'énoncé du jeune Boulez : « Schoenberg est mort ! ». Dans le cas de l'investigation sur l'écoute, mettre vos intuitions à l'épreuve

des nombreuses théories de l'audition, ou du comprendre... Ceci dit, il s'avère que même sur ce plan des généalogies négatives, la rareté est également à l'ordre du jour.

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

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

### III.2.b. Archéologie

Il s'agit ici d'identifier l'état du monde de la musique dans lequel le point et ses généalogies s'enracinent.

Donnons-en des exemples :

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

### III.2.c. Historicité

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

Exemples :

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

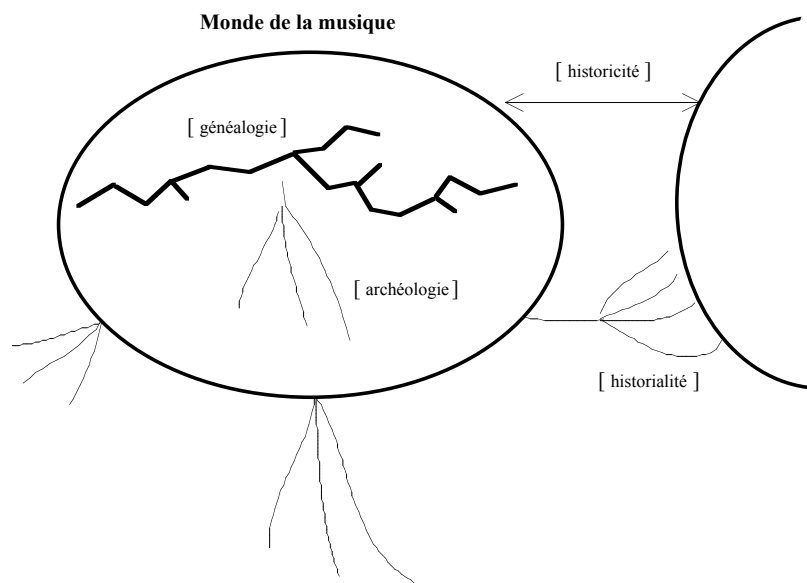
### III.2.d. Historialité

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

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

III.2.e. Au total...

On schématisera les quatre dimensions ainsi :

III.2.f. Exemples d'intellectualités musicales

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

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

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

III.3. **Le péril subjectif de l'historicisme**

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

### III.3.a. Les impuissances de la génétique et de la réception...

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

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

\*

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

## IV.      **DIAGONALISATION DE LA SITUATION SELON LE POINT RETENU**

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

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

### **IV.1. Tracé diagonal du point dans la situation**

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

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

Non !

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

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

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

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



#### IV.1.a. La diagonale de Cantor

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

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

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

0,5004936...

0,9367852...

0,7391526...

0,2867593...

0,5874237...

...

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

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

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

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

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

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

...

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

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

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

#### IV.1.b. Caractérisation globale et non pas totalisation

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

##### **Exemple**

Donnons un exemple.

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

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

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

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

#### IV.1.c. Au hasard...

Dans toute diagonalisation de ce type, une part importante revient au hasard : c'est aussi pour cette raison qu'une diagonale n'est pas une oblique, laquelle conserve un même angle d'incidence d'un bout à l'autre.

Une diagonale, elle, procède en zigzag (en ce point nous nous écartons du modèle cantorien de la diagonale et nous rapprochons du modèle qu'en propose Alain Badiou dans *L'Être et l'événement*), au gré de rencontres qui n'ont rien de nécessaires.

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

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

#### IV.1.d. « Le moment de conclure » (Lacan)

Cet aspect touche à ce que Lacan a appelé dans son fameux texte de 1945<sup>1</sup> — *Le temps logique et l'assertion de certitude anticipée* — « le moment de conclure », troisième partie de ce qu'il appelle « le temps logique » après « le temps pour comprendre » et « l'instant du regard ».

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

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

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

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

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

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

#### IV.2. Le péril subjectif de l'encyclopédie

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

---

<sup>1</sup> *Écrits*, p. 197...

**Septième leçon (8 février 2005)****DE L'INTELLECTUALITÉ MUSICALE DE BOULEZ (1) : SES RÉFÉRENCES À LA PENSÉE SCIENTIFIQUE****Résumé**

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 boulezienne 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).

**I. CARACTÉRISATIONS GÉNÉRALES**

Il s'agit aujourd'hui de caractériser globalement l'intellectualité musicale de Boulez, de formuler des hypothèses générales qui nous guideront dans notre investigation ultérieure (le 5 mars – Colloque – et le 15 mars – prochain cours).

J'examinerai aujourd'hui en détail les références aux sciences dans le discours de Boulez avant de passer la parole à Lambert Dousson pour qu'il nous expose sa propre vision du rapport de Boulez à la pensée scientifique.

**I.1. Trois dimensions**

J'ai proposé, à la suite de notre examen de l'intellectualité musicale de Jean-Philippe Rameau, de distinguer trois composantes dans les intellectualités musicales : la première, *théorique*, dans laquelle Rameau

s'est particulièrement imposé ; la seconde, *critique*, qui désigne le travail sur les œuvres pour en projeter dans la langue du musicien la pensée musicale, cette pensée qu'on peut légitimement dire à *l'œuvre* ; la troisième, *esthétique*, au sens précis du discours qui tente de plaider la cause musicale (pas musicienne !) auprès de l'extérieur du monde de la musique.

Si, en première approche, on tente de situer l'intellectualité musicale de Boulez par rapport à ces trois faces, on peut poser ceci :

#### I.1.a. Critique

La dimension critique, à mon sens, est ce qui donne la tonalité globale de l'intellectualité musicale chez Boulez. C'est là que son génie propre s'exprime avec le plus d'acuité. Bien sûr il est connu d'un public plus large par la face esthétique de son discours, ne serait-ce que parce que ce discours, par définition, s'adresse au plus grand nombre et c'est donc celui que rencontrent avant tout les gens connaissant Boulez par ses cassettes, ses vidéos, ses interventions publiques.

Pour ma part, j'ai toujours été plutôt sceptique sur ce volet esthétique du propos de Boulez, le trouvant orienté par une didactique inappropriée à ce dont il devrait s'agir : éduquer l'auditeur à l'écoute musicale, non à la perception. Boulez, en effet, aime à faire entendre plutôt qu'à faire écouter. Il vise à diriger l'audition, à signaler ce qu'il faut percevoir, à désigner ce qu'il faut comprendre, à relever le geste qu'il faut identifier... Bref, il enseigne un constructivisme de l'oreille comme il pratique un constructivisme de l'œil. Je ne suis pas convaincu par cette pédagogie : elle a son effet, qui à mon sens est de tribune plutôt que vraiment d'écoute.

Le génie propre de Boulez, concernant ses écrits, tient plutôt à sa capacité de « critiquer » les œuvres musicales dont il parle : de mettre en relief leur *intension* secrète, de révéler leur *inspect* derrière leur aspect, de faire jouer les résonances entre œuvres fortement distantes chronologiquement, de souligner des thématiques enfouies, etc. Sur ce plan, il me semble inégalable.

Cette dimension critique est d'ailleurs une constante dans tout son parcours, qui couvre désormais 55 ans :

#### *Voir l'annexe 1 sur ses principaux textes*

— elle est là dès ses premiers articles (à partir de 1948) où le jeune Boulez examine les œuvres de Berg, Ravel, Stravinsky, Schoenberg et Bach... ;

— cette dimension critique, présente dès l'origine, se retrouvera à tous les moments de son travail et restera telle la *basse fondamentale* de son intellectualité musicale : même si les cours au Collège de France comporte de manière essentielle une part *esthétique* – lieu oblige –, la face *critique* continue d'y être essentielle : c'est là que Boulez se ressource comme compositeur, c'est en critiquant les œuvres que Boulez assure les bases même de sa pensée musicienne.

Un article de 1954 : *Probabilités critiques du compositeur* où Boulez, en quelque sorte, fait la théorie de la critique, nous servira de point de repère pour la suite de ce travail.

#### I.1.b. Théorique

La dimension théorique de son intellectualité musicale est souvent exhaussée, au titre essentiellement du seul livre consacré à la musique que Boulez ait composé comme tel (*Penser la musique aujourd'hui*, 1963 – ses autres ouvrages consacrés à la musique étant soit des recueils, soit des entretiens ; Boulez a par ailleurs consacré un livre entier à la peinture de Paul Klee).

À bien y regarder, son travail théorique n'est nullement une constante de son activité mais plutôt un moment de son histoire intellectuelle, moment sans doute capital, mais moment cependant, culminant dans *Penser la musique aujourd'hui* mais amorcé en vérité par l'article *Éventuellement* de 1952 puis abordé en 1955 (« *À la lumière du pays fertile* »), 1957 (*Aléa*) pour prendre tournure plus systématique de 1960 à 1963 à l'occasion des cours donnés à Darmstadt.

#### *Voir l'annexe 2 consacrée au plan de Penser la musique aujourd'hui*

Comme l'on sait, cette entreprise théorique est restée inachevée puisque le livre dont nous disposons ne devait représenter que l'attaque de cette théorie. Ce livre se termine ainsi (*Terme provisoire*) :

- « *Nous arrivons au terme de notre investigation sur la technique proprement dite, au seuil de la forme. [...] Le travail de composition proprement dit commence maintenant, là où l'on croit, en général, qu'il n'y a plus que des applications à trouver ; à toutes ces méthodes, il faut donner un sens. [...] Avant d'aborder la forme, nous avons tenté d'opérer une synthèse de la technique actuelle.* »<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *Penser la musique aujourd'hui*, pp. 165-7

Il était clair pour Boulez que ce livre n'était donc que le premier chapitre d'un gros ouvrage qui ne verra jamais le jour, malgré les tentatives ultérieures de le reconstituer vaille que vaille avec les bribes dont dispose le musicologue.

La suspension de cette entreprise théorique n'est pas anodine : elle est circonstancielle motivée par le nouveau tour que Boulez va donner à son activité musicale à partir de l'été 1963<sup>1</sup>. Mais il va de soi que si Boulez va mettre désormais l'accent sur son activité de chef, délaissant le projet théorique bien amorcé, et le délaissant définitivement, si donc Boulez opère par rapport à son *Penser la musique aujourd'hui* comme Schoenberg a opéré par rapport à son *Moïse et Aron* (lui aussi a suspendu, en 1933, la composition musicale de son opéra au seuil de son troisième acte, sans jamais y revenir : l'inachèvement de cet opéra répond donc à une tout autre logique que celle de *Lulu* pour Berg<sup>2</sup>), c'est pour des raisons de fond qu'il importe de comprendre pour dégager l'*intension* spécifique de son intellectualité musicale. On dira donc, en l'état, qu'il y a un *motif* théorique posé sur une critique *fondamentale*.

### I.1.c. Esthétique

Concernant cette fois l'esthétique — au sens précédemment rappelé : il ne s'agit pas là de la discipline académique, pseudo-philosophique, consistant à prendre l'art musical pour objet d'un discours exogène en vue de rendre compte des goûts et des plaisirs... —, il apparaît que cette détermination est la plus tardive dans l'intellectualité musicale boulezienne : si elle pointe dès 1958 à l'occasion de son article *Son et verbe* consacré aux rapports de la musique et de la poésie, son émergence véritable s'opère à mon sens dans l'article de 1963 *Nécessité d'une orientation esthétique* censé conclure ce *Penser la musique aujourd'hui* qui ne fut jamais conclus...

Cette dimension esthétique prendra ensuite quelque poids lors de la période intermédiaire 1964-1976, lorsque le Boulez chef d'orchestre va se compléter d'un Boulez pédagogue. Mais c'est avec son enseignement au Collège de France que Boulez va donner un tour plus systématique à cette part esthétique de son intellectualité musicale, sans bien sûr, en rabattre concernant la dimension critique qui reste chez lui la base.

\*

Au total, on dira donc que l'intellectualité musicale de Boulez se caractérise par une basse fondamentale *critique* sur laquelle se déploie un motif *théorique* débouchant sur un geste *esthétique*.

Entreprenons un second tour d'horizon de l'intellectualité musicale de Boulez en examinant la manière dont il se rapporte aux autres formes de pensée, en étudiant donc ce que je propose d'appeler son *historicité* c'est-à-dire la manière dont cette intellectualité musicale compose ce dont elle estime devoir être contemporaine.

Pour l'intellectualité musicale boulezienne, de quoi est fait son contemporain ?

### I.2. Historicité

Commençons par un extrait (1954) qui se trouve configurer ce contemporain :

- « Il est impossible de ne pas constater que les exigences de la musique actuelle vont de pair avec certains courants de la mathématique ou de la philosophie contemporaine. Non pas que nous voulions faire coïncider toutes les activités humaines dans un même temps suivant un parallélisme rigoureux ; les rapports les plus superficiels que l'on se hâte de mettre en relief ne suffiraient point à justifier un tel parallélisme. Il semble qu'on puisse, sans crainte de gratuité, songer à la théorie des ensembles, à la relativité, à la théorie "quantique", dès que l'on prend contact avec un univers sonore défini par le principe sériel ; les recours à la Gestalttheorie, à la phénoménologie ne nous paraissent pas non plus dépourvus de sens, bien au contraire. Nous ne nous faisons pas d'illusion sur la réalité des correspondances que l'on pourrait établir, presque trop facilement, entre musique, mathématique et philosophie ; nous sommes plutôt prêt à constater que ces trois activités observent une similitude dans l'extension de leur domaine.
- Quant au rapprochement entre les "arts", autrement dit musique et poésie, musique et peinture, la faillite de l'art total, du Gesamtkunstwerk, avait rendu tout le monde très circonspect, et chacun paraissait vouloir œuvrer dans son propre domaine sans s'occuper davantage d'une hypothétique solidarité. Il semble que, sans en revenir aux rêves romantiques d'unité, la pensée actuelle veuille marquer plus de confiance réciproque, en prenant pour base le principe très général des structures : cette conception possède au moins le mérite de n'aliéner aucune liberté, de n'instaurer aucun

<sup>1</sup> Voir sur ce tournant *Points de Repère I* (J.-J. Nattiez, p. 22)

<sup>2</sup> J'ai tenté, après bien d'autres, de donner ma propre interprétation de cette suspension de *Moïse et Aron* dans mon livre *La singularité Schoenberg*, en soutenant que cet opéra, somme toute, s'achève bien, sur une parole sans musique...

*contrainte.* » (« ... Au près et au loin. », 1954<sup>1</sup>)

Boulez d'abord révèle ici sa sensibilité propre : il y a d'un côté les rapports de la musique aux mathématiques et à la philosophie, d'un autre côté les rapports de la musique aux autres arts ce qui pour lui veut dire à la poésie et à la peinture.

Les premiers rapports ne sont pas de coïncidence ou de parallélisme mais de « similitude dans l'extension de leur domaine », s'entend d'analogie dans leur dynamique de pensée. Cette similitude s'enracine, du côté de la musique dans « un univers sonore défini par le principe sériel ».

Les rapports de la musique avec la poésie et la peinture sont, pour leur part, des rapports de « confiance réciproque », autant dire des rapports symétriques d'égalité (qu'il n'y a pas forcément dans les précédents) qui ont « pour base le principe très général des structures » : la musique peut se confier à la poésie et à la peinture pour autant qu'elle se confie, comme elles, à des structures susceptibles d'assurer une gerbe de libertés.

\*

S'il s'agit toujours, peu ou prou, dans une historicité musicienne, de penser la musique *avec* d'autres disciplines de pensée, on dira donc que Boulez déclare d'une part penser (ou mieux *devoir* penser) avec la mathématique et la philosophie, d'autre part avec la poésie et la peinture.

Qu'en est-il effectivement ? Reprenons pour cela la classification proposée par Alain Badiou de ce qu'il appelle les procédures de vérité (il en distingue 4 : l'art, la science, la politique et l'amour) aptes à conditionner la philosophie (laquelle, pour lui, relève d'une autre logique, n'étant pas elle-même productrice de vérités) et regardons successivement comment Boulez se rapporte de fait à la philosophie, à la psychanalyse, aux sciences et aux autres arts.

### I.2.a. Philosophie

Concernant la philosophie, il faut bien reconnaître que, par-delà la déclaration précédente, l'intellectualité musicale de Boulez n'a aucun rapport véritable à la pensée philosophique comme telle : tout au plus trouve-t-on des révérences polies et des références distantes à Descartes, Rousseau, Nietzsche, Sartre, Deleuze. À s'y reporter, on ne trouve à chaque fois que ce qu'il faut bien appeler la restitution de clichés :

- Descartes, c'est pour Boulez le doute (PR 108, 124) au travail dans un atelier baroque (PR 490).
- Rousseau, pour la part qui ne concerne pas directement le musicien, c'est le père qui abandonne ses enfants (PR 123), une figure emblématique de l'Histoire et de la Révolution françaises...
- Nietzsche, c'est essentiellement l'interlocuteur de Wagner ; et pour le reste c'est Zarathoustra (PR 125), l'apollinien et le dionysiaque, le jeu du Crucifié (PR 562) et bien sûr « Dieu est mort » (PR 480).
- Sartre, c'est évidemment « l'enfer, c'est les autres » (PR 561)
- Deleuze, enfin, c'est « différence et répétition » (*Leçons de musique*, 100)

La seule exception, semble-t-il, est Adorno à l'égard duquel Boulez témoignera d'une inattendue intimidation<sup>2</sup>, ce qui indexe d'ailleurs une étrangeté de pensée plutôt qu'une familiarité.

Bref, rien d'autre que les motifs ordinaires de la dissertation d'un bachelier...

Je n'insiste pas : mon propos n'est pas ici de dénigrer l'intellectualité musicale de Boulez : simplement d'en évaluer les véritables sources intellectuelles. La philosophie, manifestement, n'en fait pas partie, par-delà encore une fois les révérences que peut lui adresser Boulez et qui somme toute l'honorent...

### I.2.b. Psychanalyse

Si l'on indexe la psychanalyse comme figure éminemment contemporaine de la pensée sur l'amour et la différence des sexes, il faut bien reconnaître que Boulez, sur ce plan, est entièrement muet. « Muet » est même trop dire : visiblement pour lui, il ne s'agit pas ici de se taire mais tout simplement la question n'a aucun lieu d'être posée.

Pour l'intellectualité musicale boulezienne, la musique se déploie en toute indifférence à la problématique de la différence sexuelle. Rien donc — à ma connaissance... — dans ses écrits qui évoquerait une lecture de Freud, un intérêt porté à Lacan.

### I.2.c. Politique

Concernant maintenant la politique comme pensée — je ne parle pas du jeu des institutions et de leurs pouvoirs qui renvoie à la dimension gestionnaire de l'État et de ses appareils —, il faut là aussi bien constater une indifférence quasi-complète de Boulez à la pensée politique de son temps.

Quelques repères malgré tout :

D'abord il faut bien constater que Boulez a traversé l'occupation nazie de la France sans y porter atten-

<sup>1</sup> Relevés d'apprenti, p. 185-6

<sup>2</sup> Voir mon exposé à la troisième séance du séminaire Adorno consacré cette année à la *Dialectique négative*...

tion : il était pourtant étudiant à Lyon (de 1941 à 1943), au moment même où son exact contemporain Michel Philippot (18 ans alors, comme lui musicien entreprenant des études scientifiques) se trouvait partie prenante de la Résistance locale. Puis Boulez à Paris (à partir de l'automne 1943) continue d'étudier, cette fois au Conservatoire, comme si de rien n'était : il avait pourtant 19 ans lors de la Libération de Paris, un âge déjà bien avancé pour de nombreux Résistants... Bien sûr, là encore, il n'y aurait aucun sens à engager contre lui un procès à ce titre : je ne fais que relever un motif qui me semble chez Boulez originaire : il ne s'intéresse nullement à la politique du monde ; sa médiation fondamentale pour s'occuper des affaires publiques se cantonnera aux intérêts directs de la musique...

Le seul moment où Boulez semble avoir dérogé à ce principe, c'est la guerre d'Algérie puisqu'il sera un des signataires du manifeste des 121 en 1960. Face aux événements de mai 68, il semble distant et partagé (voir sa biographie par Dominique Jameux page 205).

On trouve certes quelques déclarations un peu tonitruantes de Boulez à l'égard de la politique – comme il aime à en faire à d'autres égards - : il se déclare « marxiste-léniniste » dans les années 60 puis, tout à fait récemment « anarchiste » ; avec Célestin Deliège, il rappelle un éloge inattendu des Gardes Rouges en 1967 :

- « *Notre civilisation occidentale aurait besoin de gardes rouges pour éliminer un bon nombre de statues ou même les décapiter.* »<sup>1</sup>

Il est clair qu'on n'a là que des motifs idéologiques, un peu provocateurs, plutôt que l'exposé de convictions proprement politiques.

\*

Si je résume, on a donc pour l'instant une intellectualité musicale qui ne se sent guère tributaire ni de la philosophie, ni de la psychanalyse, ni de la pensée politique.

Pour trouver les pensées dont cette intellectualité musicale se constitue contemporaine, il nous faut donc aller voir du côté des sciences et des autres arts. Je commencerai par ceux-ci, mon projet étant pour aujourd'hui de détailler ensuite les références scientifiques de Boulez.

#### I.2.d. Arts

Boulez le déclare : pour lui penser avec d'autres arts, c'est penser avec la poésie et la peinture. Pas de rapport à l'architecture, à la chorégraphie, à la sculpture, au cinéma, et guère au théâtre. Ses déclarations confirment ici ses pratiques.

#### Poésie

Cf. Rimbaud, Mallarmé, Char, Cummings... et le reste de la modernité littéraire : Kafka, Joyce...

Quel est exactement le degré de parenté profonde entre la pensée de Boulez et celle d'un Mallarmé ? J'ai eu l'occasion, il y a près de vingt ans, d'en débattre avec Célestin Deliège, mettant quelque peu en doute son hypothèse d'une « conjonction »<sup>2</sup>. Mais ceci nécessiterait une évaluation spécifique dans laquelle je ne m'engagerai pas aujourd'hui : le prochain Colloque consacré ici même à Boulez (4 et 4 mars 2005, salle Dussane) devrait nous instruire sur ce plan.

À tout le moins, il est patent que l'intellectualité musicale de Boulez se nourrit d'un compagnonnage intime avec ces œuvres littéraires et poétiques.

#### Peinture

De même pour les peintres qui comptent pour lui, au premier plan desquels il faut bien sûr placer Klee à qui il a consacré un livre entier, ce qui est tout à fait inhabituel de sa part puisque Boulez, somme toute, n'a vraiment composé que deux livres : *Penser la musique aujourd'hui* et *Le pays fertile – Paul Klee* (Gallimard).

## II. RAPPORT AUX SCIENCES

Venons-en aux sciences, puisque tel est le noyau principal de notre séance.

Laissons ici de côté les références bouléziennes aux supposées « sciences humaines et sociales » : à mon sens, elles ne sont guère déterminantes dans son orientation de pensée.

Qu'il suffise pour en attester de remarquer par exemple que Boulez citant Claude Lévi-Strauss dans *Penser la musique aujourd'hui* (31) le considère comme « sociologue » ! Boulez ne répondra d'ailleurs jamais aux objections que Claude Lévi-Strauss portera à la musique sérielle dans *Le Cru et le Cuit* : ceci à tout le moins atteste que pour Boulez l'interlocution pertinente ne se déploie pas de ce côté.

Autre exemple : Boulez cite dans *Penser la musique aujourd'hui* le travail de Paul Guillaume (note en

<sup>1</sup> Par volonté et par hasard (p. 40)

<sup>2</sup> Voir son livre *Invention musicale et idéologies* (Christian Bourgois, 1986) et mon compte rendu dans le numéro 2 (novembre 1986) de la revue *Entretemps*.

bas de la page 31) :

- « Une forme » ainsi que l'écrit Paul Guillaume (sic) « est autre chose ou quelque chose de plus que la somme de ses parties. »

Cette citation, apparemment extraite de *La psychologie de la Forme*<sup>1</sup>, n'atteste guère d'un intérêt intrinsèque de Boulez pour la psychologie ou même pour la *Gestalttheorie*, mais seulement d'un *topos* de l'air du temps qu'on retrouve au même moment sous la plume de bien d'autres compositeurs...

\*

Venons-en aux véritables sciences, celles qui depuis Galilée méritent ce nom à mesure de ce qu'elles se déploient sous l'impératif d'une mathématisation à la lettre.

Comment les sciences résonnent-elles dans l'intellectualité musicale de Boulez ?

### II.1. Une rumeur...

Il y a, à ce titre, une rumeur insistante qui circule, depuis les années 50 jusqu'à aujourd'hui, suggérant que Boulez entretiendrait un compagnonnage étroit avec la pensée scientifique, et singulièrement mathématique, de son temps.

Ce motif s'est déployé principalement comme objection à la pensée sérielle : il venait de cet obscurantisme bien français, ancré dans les années 50 dans ces institutions qu'étaient le Conservatoire (la classe de Messiaen n'était alors, faut-il le rappeler, qu'une enclave, nullement ce qui donnait le ton à l'enseignement dispensé aux compositeurs – ne parlons pas de ce qui était enseigné aux instrumentistes...) et la Radio, obscurantisme qui semble aujourd'hui relever de la tête à l'ombre du nihilisme général qui s'étend depuis les années 80.

Mais ce motif d'un Boulez scientifique, ou du moins pétri de pensée scientifique, se trouve aussi sous la plume de bouléziens fervents qui croient ainsi majorer la gloire d'un Maître qui pourtant ne demande rien.

Par exemple, un récent article consacré à *Pli selon Pli* évoque « l'appui que Boulez cherche dans les mathématiques » et liste « les mathématiciens auxquels Boulez se réfère (Roger Martin, Moritz Pasch et Louis Rougier) »<sup>2</sup>. À examiner de très près ce qu'il en est ici, on va découvrir que des trois, un seul est vraiment mathématicien (Pasch) et que c'est précisément celui que n'a jamais lu Boulez. Quand aux autres, on va voir le type de lecture dont Boulez fait état :

Relisons donc attentivement les références que Boulez fait aux sciences, singulièrement bien sûr dans sa période théorique c'est-à-dire autour de *Penser la musique aujourd'hui* (dans sa version « élargie » - voir annexe sur l'inachèvement de cette théorie -).

#### II.1.a. Rappel chronologique

Rappelons au préalable<sup>3</sup> que Boulez n'a jamais entrepris de véritables études scientifiques. Après un bac scientifique (été 1941 à Saint-Étienne), Boulez fait une hypotaupe à Lyon (1941-1942) puis quitte les classes préparatoires (donc un an avant de se présenter aux concours des grandes écoles scientifiques) pour se préparer au Conservatoire. Après avoir été recalé au concours d'entrée du Conservatoire de Lyon pour la classe de piano, Boulez passe une année (1942-1943) à Lyon, inscrit pour la forme en faculté de mathématiques (contraintes du père obligeant !), travaillant en fait piano et harmonie avec des professeurs privés. Suite à cela, Boulez entrera à l'automne 1943 au Cnsm de Paris (classe préparatoire d'harmonie) ; et cela en sera définitivement fini de sa tentative d'études scientifiques.

### II.2. Les références explicites

Commençons par les références explicites à des travaux scientifiques, nominalelement indexés. Quatre noms sont à ce titre convoqués par Boulez : ceux de Léon Brillouin, de Louis Rougier, de Moritz Pasch et de Roger Martin.

Examinons les un par un.

#### II.2.a. Quelques lectures de Boulez...

##### Léon Brillouin

###### Références

Boulez y fait explicitement référence dans *Penser la musique aujourd'hui* :

- Léon Brillouin insiste et précise : « C'est un abus de confiance de parler des lois de la nature comme si ces lois existaient en l'absence de l'homme. La nature est bien trop complète pour que notre esprit

<sup>1</sup> Flammarion (p. 18)

<sup>2</sup> Pascal Decroupet : Comment Boulez pense sa musique au début des années soixante, (*Pli selon pli*, de Pierre Boulez, Contrechamps, 2003, p. 51)

<sup>3</sup> Voir sa biographie par D. Jameux (p. 20-21)



puisse l'embrasser. Nous isolons des fragments, nous les observons et nous imaginons des modèles représentatifs (assez simples pour l'emploi) »<sup>1</sup> ; il rappelle « le rôle essentiel de l'imagination humaine dans l'invention » — et non point la découverte — « et la formulation »<sup>2</sup> de ces fameuses lois. Autant dire, pour revenir à notre domaine propre que l'ère de Rameau et de ses principes « naturels » est définitivement abolie ; sans que nous devions, pour cela, cesser de chercher et d'imaginer les modèles représentatifs dont parle L. Brillouin. Il était utile, avant de commencer en détail l'étude de la pensée musicale actuelle, de rappeler quels principes logiques on doit respecter.

Il y fera à nouveau référence dans *L'esthétique et les fétiches* (1961) :

- La théorie musicale varie directement en relation avec la science acoustique, et les hypothèses, dans ce domaine, ont largement évolué entre le XVIII<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècle. Les savants reconnaissent volontiers cette situation en ce qui concerne les lois scientifiques, et je m'abrite derrière l'autorité de l'un d'eux, Léon Brillouin, pour l'affirmer. Celui-ci décrit, en effet, de la manière suivante, les recherches du savant : « Quand prétendons-nous connaître un phénomène physique ? Nous avons cette plaisante impression lorsque nous avons pu imaginer un modèle qui, utilisant des lois déjà éprouvées, nous fournira une "explication" des résultats observés dans notre nouvelle série d'expériences. Comprendre, c'est ramener à du "déjà vu". Il ajoute : « Les lois imaginées par le savant donnent des résultats corrects dans certaines limites. Si nous tentons de les extrapoler trop loin, nous découvrons des divergences : la loi doit être revue et corrigée, et cette révision s'accompagne souvent d'un total changement de modèle. »<sup>3</sup> Il insiste plus loin : « C'est un abus de confiance de parler des lois de la Nature comme si ces lois existaient en l'absence de l'homme. La Nature est bien trop complexe pour que notre esprit puisse l'embrasser. Nous isolons des fragments, nous les observons, et nous imaginons des modèles représentatifs (assez simples pour l'emploi). » Léon Brillouin met enfin l'accent sur le « rôle essentiel de l'imagination humaine dans l'invention (c'est à dessein que je ne dis pas : découverte) et la formulation des lois scientifiques ».<sup>4</sup> [...] L'imagination ne fera jamais défaut lorsqu'il s'agira de créer les « modèles » dont parle L. Brillouin.<sup>5</sup>

### Portrait

Grand physicien français (1889-1969)

Voir sa biographie par Rémy Mosseri : *Léon Brillouin, à la croisée des ondes* (Belin, 1999)

Ens (promotion 1908) ; professeur au Collège de France (à partir de 1932) comme son père et son grand-père !, émigre aux États-Unis (mai 1941) où il restera jusqu'à sa mort (nationalité américaine en 1949).

Épisode périlleux comme Directeur Général de la Radiodiffusion française de juillet 1939 à janvier 1941, donc pendant la Débâcle et surtout pendant les premiers mois de Vichy... Ceci lui vaudra une épuration très provisoire (septembre 1945 – février 1946), apparemment injustifiée.

Physique du solide et mécanique quantique :

- *La théorie des quanta et l'atome de Bohr*, Paris, P.U.F., 1923
- *Les statistiques quantiques et leurs applications*, Paris, P.U.F., 1930
- *Cours de Physique Théorique: les tenseurs en mécanique et en électricité*, Paris, Masson, 1937

Se fera surtout connaître d'un plus large public par son travail sur la théorie de l'information :

- *Science and Information Theory*, New York, Academic Press, 1956
- *La science et la théorie de l'information*, Paris, Masson & Cie, 1959

et par ses ouvrages de vulgarisation :

- *Vie, matière et observation*, Paris, Albin Michel, 1959

### Origine

L'origine de toutes ces citations s'avère provenir d'un article de Brillouin *Science et imagination* publié dans le numéro de mai 1961 de la N.R.F. (pp. 835-847 ; ici pages 839 et 840).

### ***Voir documents en annexe 3***

### Remarques

- Boulez ne semble donc pas avoir lu les ouvrages de référence de Brillouin, ni bien sûr ceux de physique théorique, ni même celui sur la théorie de l'information (qu'un Michel Philippot par contre connaissait). Boulez s'est contenté d'un article de grande vulgarisation dans la revue littéraire de référence.
- Remarquons d'ailleurs que dans ce même numéro de la Nrf, un texte écrit par Boucourechliev était

<sup>1</sup> Cf. citation reprise dans *Points de repère* p. 29.

<sup>2</sup> Voir page 840 de la Nrf de mai 1961

<sup>3</sup> Voir pages 839-840 du même numéro

<sup>4</sup> p. 840

<sup>5</sup> *Points de repère* (p.29-30)

consacré à la musique de Boulez<sup>1</sup> (voir annexe 4). De là à penser que son attention a été attirée sur l'article de Brillouin par cette coïncidence, il n'y a qu'un pas, que l'on s'autorisera à franchir quand on aura examiné ce qu'il en est des références à Louis Rougier...

• Cette référence à Brillouin n'indique donc nulle familiarité avec les travaux scientifiques de Brillouin : il ne s'agit pour Boulez que de relever une convergence de fait, une contemporanéité de circonstance, une compatibilité utile sans qu'il éprouve pour autant le besoin de remonter de ce carrefour jusqu'à ses sources, d'élucider ses raisons profondes...

• Autre remarque, incidente : cet article date de 1961. On en trouve trace dans le livre publié en 1963 à partir des conférences faites à Darmstadt en 1960. C'est donc bien, comme on le savait par ailleurs, que Boulez a retravaillé ces premières conférences, soit pour les refaire (en 1961 à Darmstadt), soit pour les réécrire en vue de la publication.

Un autre indice d'ailleurs de la même réécriture est attesté par le fait que dans *Penser la musique aujourd'hui* Boulez se gausse de « l'informel » (« *on peut déjà prévoir l'année de l'informel : le mot fera fortune !* »<sup>2</sup>), thème dont on sait qu'il vient d'Adorno dans sa célèbre conférence de l'été 1961 à Darmstadt. Là encore, Boulez a donc retravaillé son exposé de 1960 pour sa publication de 1963...

### Louis Rougier

#### Références

*Penser la musique aujourd'hui* :

- *Ordonner (dans le double sens du mot) le déroulement d'un certain ensemble de gestes n'est en rien leur donner la cohérence d'une forme. Je ne pourrais mieux faire que citer à ce propos ces phrases de Louis Rougier sur la méthode axiomatique, elles peuvent servir d'épigraphe à notre série d'études : « La méthode axiomatique permet de construire des théories purement formelles qui sont des réseaux de relations, des barèmes de déductions toutes faites. Dès lors, une même forme peut s'appliquer à diverses matières, à des ensembles d'objets de nature différente, à la seule condition que ces objets respectent entre eux les mêmes relations que celles énoncées entre les symboles non définis de la théorie. »<sup>3</sup> Il me semble qu'un tel énoncé est fondamental pour la pensée musicale actuelle ; notons particulièrement la première incidente.*
- *Ainsi se trouve posée la question fondamentale : fonder des systèmes musicaux sur des critères exclusivement musicaux — et non passer, par exemple, de symboles numériques, graphiques ou psychophysiologiques à une codification musicale (sorte de transcription) sans qu'il y ait de l'une aux autres la moindre notion commune. Le géomètre Pasch écrit par exemple : « Si la géométrie veut devenir une science déductive, il faut que ses procédés de raisonnement soient indépendants de la signification des notions géométriques, comme ils sont indépendants des figures ; seules les relations imposées à ces notions par les postulats et les définitions doivent intervenir dans la déduction. »<sup>4</sup> — Il importe de choisir un certain nombre de notions primitives en relation directe avec le phénomène sonore — et avec lui seul —, d'énoncer ensuite, des postulats « qui doivent apparaître comme de simples relations logiques entre ces notions, et cela indépendamment de la signification qu'on leur attribue ». — Ceci établi, on doit ajouter que cette condition de notions primitives n'est pas restreignante, car, dit Rougier, « il existe un nombre illimité de systèmes équivalents de notions et de propositions que l'on peut choisir comme premières, sans qu'aucune s'impose par droit de nature. » « Ainsi, poursuit-il, un raisonnement doit toujours être indépendant des objets sur lesquels on raisonne. »<sup>5</sup> Le péril est clairement énoncé, qui nous menace : en se fondant presque uniquement sur le « sens concret, empirique ou intuitif des notions choisies comme premières », on est entraîné à des erreurs de conception fondamentales. Choisir les notions primitives en fonction de leurs spécificités et de leurs relations logiques apparaît comme la première réforme à apporter d'urgence dans le désordre*

<sup>1</sup> La note de Boucourechliev dans ce même numéro (pp. 916-922), est consacrée à *Pli selon Pli*.

Au sommaire de ce numéro, cinq textes principaux :

*L'art informel*, par Jean Paulhan

*Ken Avo*, par Georges Perros

Science et imagination, par Léon Brillouin

Notre-Dame des divorcés, par Jean Chalon

*Journaliers*, par Marcel Jouhandeau

plus les chroniques, notes, etc., en plus petits caractères, dont celle de Boucourechliev.

<sup>2</sup> *Penser la musique aujourd'hui*, p. 17

Ceci était dit à Darmstadt l'été 1961 où Adorno venait précisément de prononcer sa conférence « Vers une musique informelle ». Boulez devait donc soit l'avoir entendu, soit en avoir entendu parler...

<sup>3</sup> Cette citation est reprise par Boulez p. 93... Comme on va le voir, elle est extraite de la Nrf (mai 1956), page 1002

<sup>4</sup> Voir p. 1001

<sup>5</sup> Voir toujours p. 1001

actuel.

- *À ceux qui m'objecteront que, partant du phénomène concret, ils obéissent à la nature, aux lois de la nature, je répondrai, toujours selon Rougier, que : « nous donnons le nom de lois de la nature aux formules qui symbolisent les routines que révèle l'expérience. »<sup>1</sup> Il ajoute d'ailleurs : « C'est un langage purement anthropomorphique, car la régularité et la simplicité des lois ne sont vraies qu'en première approximation, et il arrive souvent que les lois dégèrent et s'évanouissent avec une approximation plus poussée. » [...]*
- *Le mot-clé de structure nous invite à une conclusion — toujours d'après Rougier — qui peut aussi bien s'appliquer à la musique : « Ce que nous pouvons connaître du monde, c'est sa structure, non son essence. Nous le pensons en termes de relations, de fonctions, non de substances et d'accidents. »<sup>2</sup> Ainsi devrions-nous faire : ne partons point des « substances et des accidents » de la musique, mais pensons-la « en termes de relations, de fonctions ». (27-31)*

### Portrait

Philosophe français (1889-1982)

Parcours contrasté. Il publiera des livres d'épistémologie sur la logique formelle (ce qui le conduira vers le néo-positivisme ou empirisme logique du Cercle de Vienne) et des études sur le thomisme et la scolastique, soit, pour les ouvrages qui nous intéressent plus particulièrement :

Ses ouvrages fondamentaux autour de 1920 :

- *Les paralogismes du rationalisme. Essai sur la théorie de la connaissance*, Paris, Félix Alcan, 1920
- *La philosophie géométrique de Henri Poincaré*, Paris, Félix Alcan, 1920
- *La structure des théories déductives. Théorie nouvelle de la déduction*, Paris, Félix Alcan, 1921

puis ses ouvrages de vulgarisation des années 50 :

- *Traité de la connaissance*, Paris, Gauthier-Villars, 1955
- *La métaphysique et le langage*, Paris, Flammarion, 1960

Politiquement, ses positions maurassiennes le conduiront vers l'extrême-droite et Vichy. D'où sa mise à l'écart dans l'après-guerre puis sa récente remise au goût du jour par la *Nouvelle Droite* (Alain de Benoist).

### Origines

#### *Une fausse origine*

Les citations faites par Boulez de Rougier ne proviennent pas des ouvrages fondamentaux publiés en 1920 (essentiellement *La philosophie géométrique d'Henri Poincaré*). On y trouve certes des considérations approchantes mais le rapprochement des textes ne colle pas, en particulier pour la citation de Pasch faite par Rougier.

Voici en effet ce qu'on peut trouver dans les ouvrages originaux de Rougier :

- « Une théorie déductive a un caractère purement formel, indépendant de la matière à laquelle on l'applique. C'est une sorte de schème logique, un barème de déductions toutes faites qui peuvent s'appliquer aux objets matériellement les plus divers, pourvu que ceux-là vérifient les relations énoncées dans les propositions premières entre les symboles non définis de la théorie. Il peut donc y avoir plusieurs interprétations, matériellement différentes, d'une même théorie déductive. » (Poincaré, 16)
- « C'est à Pasch que revient l'honneur d'avoir requis le premier, en 1882, les deux conditions d'indétermination et de suffisance : "Si la géométrie veut devenir une science déductive, écrit-il, il faut que ses procédés de raisonnement soient indépendants de la signification des concepts géométriques, comme ils sont indépendants des figures ; seules les relations imposées à ces concepts par les postulats et les définitions doivent intervenir dans la déduction. Les conditions à imposer aux concepts premiers et aux postulats sont les suivantes : 1° on énoncera explicitement les concepts primitifs au moyen desquels on se propose de définir logiquement tous les autres ; 2° on énoncera explicitement les propositions fondamentales (postulats), grâce auxquelles on se propose de démontrer logiquement les autres propositions (théorèmes). Ces propositions fondamentales doivent apparaître comme de pures relations logiques entre les concepts primitifs, et cela indépendamment de la signification que l'on donne à ces concepts primitifs<sup>3</sup>." » (Poincaré, 25-26)
- « La géométrie métrique repose sur la congruence des figures. » (Poincaré, 113)
- « La géométrie n'est que l'étude des déplacements. » (Poincaré, 161)
- « En définitive, ces lois [de la géométrie] ne sont pas imposées par la nature ; c'est nous qui les imposons à la nature ; mais nous les lui imposons, parce qu'elle nous les suggère et qu'elle supporte,

<sup>1</sup> Même article p. 1010

<sup>2</sup> id. p. 1014

<sup>3</sup> *Vorlesungen über neuere Geometrie* [« Conférences sur la nouvelle géométrie »], Leipzig, 1882, p. 16 [note de Rougier]

*sans trop de coups de pousse, que nous en usions ainsi.* » (Poincaré, 164)

Remarquer ici que le point de vue de Rougier sur les rapports entre lois scientifiques et nature est beaucoup plus nuancé que ce qu'en retiendra Boulez :

- « *Autant dire, pour revenir à notre domaine propre que l'ère de Rameau et de ses principes "naturels" est définitivement abolie* »<sup>1</sup>.
- De même qu'à l'égard de Brillouin, Boulez simplifie unilatéralement un discours scientifique qu'il ne cherche pas vraiment à pénétrer.
- « *Quelle est la nature des axiomes de la géométrie ordinaire ? [...] Ce sont de simples conventions. Ce sont des conventions facultatives, mais ce ne sont pas des conventions arbitraires : ce sont des conventions commodes, justifiées par l'expérience.* » (Poincaré, 178)
  - « *Je crois, au contraire, que le raisonnement, en tant que tel, est toujours indépendant de la nature particulière des objets auxquels on l'applique et que sa validité dépend, non de la matière dont on parle, mais de la forme de ce que l'on dit. Lorsque je parle d'objets, j'entends parler de symboles non-définis ou de combinaisons logiques de symboles, traités comme de simples variations logiques et susceptibles d'interprétations concrètes les plus diverses, dont je n'envisage que les propriétés formelles* ». (Dédution, XIV)
  - « *Une théorie déductive est ainsi une théorie purement formelle : c'est un schème logique, un barème de déductions toutes faites, susceptibles de s'appliquer aux objets et aux relations particulières les plus variées. le caractère formel de toute théorie déductive est, avec la découverte du rôle des principes formateurs, la thèse capitale de cet ouvrage.* » (Dédution, XV)
  - « *Une catégorie d'axiomes [...] que Pasch énonça pour la première fois, sous une forme définitive, en 1882*<sup>2</sup>. » (Dédution, 121)
  - « *Ce formalisme des démonstrations mathématiques, plus généralement de toute démonstration en tant que telle, Auguste Comte l'avait déjà envisagé, qui voyait dans les mathématiques pures une promotion de la logique, étendue à certains ordres de déductions. C'est lui qui rend si difficile la démarcation exacte entre la logique et la mathématique. Il semble, en effet, qu'on ne puisse définir celle-ci par son objet, puisqu'elle fait précisément abstraction de la nature intuitive et concrète des notions sur lesquelles elle raisonne, les traitant comme des symboles non définis, susceptibles des interprétations les plus diverses. Elle ne se distingue pas d'autre part, de la logique par sa méthode. Aussi, certains penseurs sont-ils venus à confondre les deux disciplines. C'est Pieri déclarant [...] ; c'est encore Russell soutenant [...]. Mais quoiqu'il en soit...* » (Dédution, 128-130)

Dans tout ceci la citation de Pasch qu'on trouve dans le livre de Rougier (en 1920<sup>3</sup>) ne colle pas avec celle que reprend Boulez :

Citation, mentionnée par Boulez, de Pasch par Rougier ( <i>Penser la musique aujourd'hui</i> )	Citation directe de Pasch par Rougier ( <i>La philosophie géométrique d'Henri Poincaré</i> )
« <i>Si la géométrie veut devenir une science déductive, il faut que ses procédés de raisonnement soient indépendants de la signification des <u>notions</u> géométriques, comme ils sont indépendants des figures ; seules les relations imposées à ces <u>notions</u> par les postulats et les définitions doivent intervenir dans la déduction</i> ». — Il importe de choisir un certain nombre de notions primitives en relation directe avec le phénomène sonore — et avec lui seul —, d'énoncer ensuite, des postulats « <i>qui doivent apparaître comme de <u>simples</u> relations logiques entre <u>ces notions</u>, et cela indépendamment de la signification qu'on leur attribue</i> ».	« <i>Si la géométrie veut devenir une science déductive, écrit-il, il faut que ses procédés de raisonnement soient indépendants de la signification des <u>concepts</u> géométriques, comme ils sont indépendants des figures ; seules les relations imposées à ces <u>concepts</u> par les postulats et les définitions doivent intervenir dans la déduction.</i> [...] <i>Ces propositions fondamentales doivent apparaître comme de <u>pures</u> relations logiques entre <u>les concepts primitifs</u>, et cela indépendamment de la signification que l'on donne à ces <u>concepts primitifs</u>.</i> »

*Scoop : un nouvel article !*

On trouve l'origine exacte des références de Boulez à nouveau dans un article de la Nrf, datant cette fois de juin 1956 et intitulé *La nouvelle théorie de la connaissance* (pp. 999-1015 ; voir en particulier page 1001). Ici, la citation de Pasch est bien exactement la même. L'origine de la référence est donc bien là.

<sup>1</sup> Penser la musique aujourd'hui, p. 30

<sup>2</sup> *Vorlesungen über neuere Geometrie* [« Conférences sur la nouvelle géométrie »], Leipzig, 1882, p. 16 [note de Rougier]

<sup>3</sup> Rougier mentionne à nouveau le nom de Pasch dans ses ouvrages ultérieurs mais cette fois sans le citer explicitement.

Il m'a fallu longuement rechercher dans les sommaires des revues pour retrouver ce texte si bien que cette information constitue un (tout) petit scoop...

#### Remarques

- Remarquons à nouveau une note consacrée à Boulez dans ce numéro de la Nrf<sup>1</sup> : il s'agit cette fois d'une présentation du *Marteau sans maître* par Pierre Souvtchinsky (p. 1107-1109 ; voir annexe 6). Ceci suggère que Boulez n'a découvert Rougier qu'à l'occasion d'une rencontre inattendue, nullement au terme d'une recherche.
- Remarquons aussi que Boulez trouve dans cet article de Rougier la définition de la *congruence* dont il va faire abondamment usage dans *Penser la musique aujourd'hui* : « Deux figures sont dites congruentes lorsqu'elles sont superposables. »<sup>2</sup>.
- Là encore, il nous faut prendre acte du fait que Boulez n'avait aucune intériorité véritable au travail épistémologique de Rougier (dont il n'a sans doute jamais lu les ouvrages fondamentaux : Célestin Deliége me confiait récemment qu'il se souvenait avoir entendu Boulez dire à Darmstadt qu'il avait tenté d'en lire un mais qu'il s'était arrêté à la préface...<sup>3</sup>). Ainsi Boulez n'a rapport à la pensée de Rougier que très occasionnellement et extérieurement : l'enjeu de cette référence pour Boulez est clairement de conforter sa propre entreprise intellectuelle en assurant sa contemporanéité avec les autres formes de pensée qui comptent pour lui.

#### Moritz Pasch

Qu'en est-il concernant cette fois le seul mathématicien dont le nom apparaisse chez Boulez ? Il ressort clairement de tout ce qui a déjà été dit que Boulez n'a aucunement pratiqué la pensée du géomètre Pasch dont le nom d'ailleurs n'apparaît dans ses écrits que via une référence par Rougier.

#### Références

On les trouve à l'intérieur des citations faites par Boulez de Rougier (voir plus haut). Il ne s'agit donc jamais ici de références directes :

- *Le géomètre Pasch écrit par exemple* : « Si la géométrie veut devenir une science déductive, il faut que ses procédés de raisonnement soient indépendants de la signification des notions géométriques, comme ils sont indépendants des figures ; seules les relations imposées à ces notions par les postulats et les définitions doivent intervenir dans la déduction ». — Il importe de choisir un certain nombre de notions primitives en relation directe avec le phénomène sonore — et avec lui seul —, d'énoncer ensuite, des postulats « qui doivent apparaître comme de simples relations logiques entre ces notions, et cela indépendamment de la signification qu'on leur attribue ».

#### Portrait

Mathématicien géomètre allemand (1843-1930)

Célèbre pour ses travaux sur la fondation axiomatique de la géométrie (à partir d'une réévaluation d'Euclide).

Voir son livre, non traduit en français, que cite Rougier : *Vorlesungen über neuere Geometrie* [« Conférences sur la nouvelle géométrie »], Leipzig, 1882<sup>4</sup>

#### Remarques

Il est patent que Boulez n'a aucun rapport direct aux travaux mathématiques de Pasch, ne l'a pas lu (il ne prétend d'ailleurs nullement l'avoir fait) et se contente de reprendre ce qu'en écrit Rougier.

#### Roger Martin

Plus tard, dans ce qui devait constituer le chapitre IV de *Penser la musique aujourd'hui*, Boulez évoque un autre nom dans un contexte scientifique : celui de Roger Martin.

#### Références

- ... d'où l'idée d'abandonner autant que possible toute représentation intuitive des objets de la théo-

<sup>1</sup> Au sommaire de ce numéro, des textes d'Albert Camus (*L'esprit confus*), de Marie Dormoy (*Paul Léautaud et sa mère*), de Louis Rougier donc, d'Eugène Ionesco (*L'improvisé de l'Alma*), de William Goyen (*Pauvre Perrie*) et un poème d'Henri Thomas (*Brouilles*), plus les chroniques, notes, etc.

<sup>2</sup> Note de Rougier page 1001 (article cité)

<sup>3</sup> Témoignage oral de Célestin Deliége (2 février 2005) en préparation du Colloque Boulez des 4 et 5 mars 2005

<sup>4</sup> Citation reprise à l'origine par Louis Rougier dans : *La philosophie géométrique de Henri Poincaré* (p. 25-26) – où il renvoie à *Vorlesungen über neuere Geometrie* (Leipzig, 1882, p. 16).

Louis Rougier fait également référence à ce même texte de 1882 dans *La structure des théories déductives* (p. 121) et dans *Les paralogismes du rationalisme* (p. 205).

rie, de désigner ces objets par des symboles, et de définir les êtres étudiés uniquement par les relations qu'ils soutiennent entre eux (Roger Martin).<sup>1</sup>

### Portrait

Épistémologue français (1920-1979), également ancien élève de l'Ens, essentiellement connu par son ouvrage de vulgarisation : *Logique contemporaine et formalisation*, Paris, P.U.F, 1964

### Remarques

La référence à Roger Martin ne relève pas d'une citation exacte (à la différence de celles portant sur Brillouin, Rougier et indirectement – via Rougier - sur Pasch). À nouveau, il s'agit plutôt de désigner une contemporanéité de pensées, une compatibilité entre sérialisme et formalisme moderne.

On y retrouve alors cette constante : ce qui intéresse Boulez ici comme ailleurs, c'est cette possibilité de remplacer un objet par l'ensemble des relations qu'il soutient avec les autres objets. En quelque sorte Boulez se soucie d'indiquer que cette possibilité est scientifiquement légitimée.

### Structuralisme ?

Remarquons que cette possibilité est classiquement indexée comme un trait singulier du structuralisme. Deleuze, par exemple, dans son célèbre texte *À quoi reconnaît-on le structuralisme ?*<sup>2</sup>, l'indexe comme second critère (sur plus de six) : « les places dans un espace purement structural sont premières par rapport aux choses et aux êtres réels qui viennent les occuper », « les lieux l'emportant sur ce qui les remplit », soit encore ce qu'Alain Badiou appellera, dans sa *Théorie du Sujet* l'espace comme *esplacement*... Il importe de remarquer que ce trait, à lui seul, ne saurait suffire pour indexer le propos boulezien au structuralisme, lequel, comme le rappelle Deleuze, ne tire sa véritable constance singulière que de l'articuler à de nombreux autres traits (pour Deleuze, la promotion d'un ordre proprement symbolique, la détermination différentielle, la puissance de différenciation, le caractère multi-sériel de la structure, le jeu d'une case vide...). Si Boulez doit être dit structuraliste, ce serait donc à mesure de ce qu'une telle articulation serait chez lui mise en valeur.

L'équivalence entre un objet et l'ensemble des relations qu'il entretient dans un *esplace* donné est mathématiquement attestée dans le cadre de la théorie des catégories (cf. le lemme de Yoneda) et ceci ne saurait donc suffire à indexer une orientation structuraliste...

### II.2.b. Au total

On a donc quatre références : un mathématicien, un physicien et deux épistémologues.

Le mathématicien (Pasch) n'est cité que via un épistémologue (Rougier).

Le travail proprement scientifique du physicien (Brillouin) n'est pas examiné, Boulez se contentant de prélever dans ses propos de vulgarisation ce qui constitue une sorte d'esprit du temps en faveur de l'axiomatique et du formalisme logique.

### Vulgarisation ?

J'appelle ici vulgarisation mathématique tout propos marqué de deux traits distinctifs :

- 1) un propos qui expose des « résultats » mathématiques sans présenter leur démonstration (autant dire leur rationalité immanente) ;
- 2) un propos qui expose ces « résultats » dans la langue ordinaire en faisant l'économie de son écriture mathématique (autant dire de sa formalisation à la lettre).

### Pas de rapport direct aux mathématiques

C'est à ce titre que l'on peut aisément constater que Boulez n'a rapport à la pensée mathématique que tout à fait marginalement et épisodiquement et, dans ces rares cas, via une série de filtres vulgarisateurs.

Il ne semble avoir de rapport direct à des mathématiques, sans passer par ce filtre, que pour mentionner... le pgcd et le ppcm :

- « *La conception du mètre régulier de base en tant que pgcd du rythme doit laisser la place à cette notion féconde du ppcm, généralisation rationnelle des découvertes de Stravinsky.* » (Trajectoires : Ravel, Stravinsky, Schoenberg 256)

Il n'y a donc pas de sens à postuler une familiarité entre intellectualité musicale de Boulez et pensée ma-

<sup>1</sup> Temps, notation et code (Points de repère, 1981, p. 78).

L'article y est présenté ainsi : « Texte remanié en 1980 d'un cours de Darmstadt de 1963, devant servir de base au chapitre III de *Penser la musique aujourd'hui*, resté inédit. »

Dans la version 1995 de *Points de repère I. Imaginer*, la présentation devient celle-ci : « Texte, remanié en 1980, rédigé pour une conférence donnée à Darmstadt le 14 juillet 1960, sous le titre "Notation et interprétation" et devant servir de base au chapitre V de *Penser la musique aujourd'hui*, resté inachevé. »

<sup>2</sup> in François Châtelet, éd., *Histoire de la philosophie, t. VIII : le XXème siècle* (Hachette, 1972). Repris dans Gilles Deleuze, *L'île déserte et autres textes* (Éd. de Minuit, 2002)

thématique, à mettre en avant un véritable compagnonnage de pensée avec les disciplines scientifiques.

\*

Qu'on m'entende bien : tout ceci ne vaut pas critique de l'intellectualité musicale boulézienne, qui n'est nullement requise de « penser la musique *avec* les mathématiques, la logique et/ou la physique de son temps ». Cet examen n'est qu'une évaluation du véritable rapport aux sciences de Boulez, contre les images d'Épinal et les rumeurs fantasmagoriques qui obscurcissent la pensée. Remarquons d'ailleurs qu'en chaque circonstance, Boulez ne cherche pas à jeter de la poudre aux yeux ou, comme le fait au même moment un Xenakis, de prendre la pose et d'appâter le snob et le gogo par des références scientifiques visiblement incomprises : Boulez ne cherche nullement à se parer d'une aura scientifique — il n'en a d'ailleurs pas besoin pour assurer sa position musicale — et s'il me faut aujourd'hui rétablir l'exactitude des choses, c'est contre une rumeur répandue tant parmi ses épigones que parmi ses adversaires, rumeur qui obscurcit la compréhension visée de son intellectualité musicale propre.

### Un Zeitgeist

Par contre, il reste essentiellement vrai que l'intellectualité musicale de Boulez s'accorde avec quelques dimensions de la pensée scientifique de son temps.

Enfin, le système des références examiné ci-dessus indique que Boulez n'est pas dans le souci de penser la musique *avec* les sciences de son temps mais qu'il se soucie plutôt de rendre son intellectualité musicale compatible avec un *Zeitgeist* axiomatisant dont il se contente de retenir quelques principes très généraux.

## III. ENJEUX POUR LA SUITE

Qu'il s'agisse au total pour Boulez de s'autoriser d'un esprit du temps logiciste sera l'enjeu de mes prochaines interventions.

Je terminerai, avant d'écouter avec intérêt ce que Lambert Dousson va nous exposer — je crois sa problématique suffisamment distante de la mienne pour composer avec elle un heureux contrepoint — en indexant les enjeux de la suite de ce travail.

Il nous faudra d'abord restituer les références cette fois plus indirectes au travail mathématique et scientifique : non plus les noms propres convoqués en guise d'autorité mais les catégories et concepts attestant d'une *raisonance* dans l'intellectualité musicale boulézienne.

Il y aura plus précisément une triple enjeu.

### III.1. *Généalogie et dimension critique de l'intellectualité musicale boulézienne*

Il s'agira d'abord de 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).

Soit de quelles généalogies *musicales* (entre œuvres) cette critique témoigne-t-elle ? Mais aussi de quelles généalogies *musiciennes* (entre intellectualités musicales et positions critiques) la critique boulézienne relève-t-elle ?

Notre enjeu sera donc de serrer d'aussi près que possible la singularité de l'intellectualité musicale boulézienne en matière de critique, sous l'hypothèse précédente que celle-ci constitue sa basse fondamentale.

On relira pour cela l'article de 1954 *Probabilités critiques du compositeur*.

### III.2. *Archéologie et dimension esthétique de l'intellectualité musicale boulézienne*

Il s'agira ensuite de dégager les particularités de son *esthétique* (entendue comme mode d'exposition de la musique à son extériorité non-musicienne).

On relira à ce titre le texte de 1963 *Nécessité d'une orientation esthétique*.

Ceci nous conduira à examiner les grandes questions musicales dont Boulez tisse son intellectualité musicale (à ce titre *l'archéologie* de cette intellectualité musicale) sachant qu'il le faisait en vue à la fois de les clarifier pour lui-même et de mieux les présenter « au dehors », de mieux faire propagande pour le monde de la musique auprès des non-musiciens, singulièrement ceux qui constituaient l'assistance de ces cours au Collège de France.

### III.3. *Historicité et dimension théorique de l'intellectualité musicale boulézienne*

Enfin, il s'agira d'abord de 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 ?

- *La théorie musicale varie directement en relation avec la science acoustique, et les hypothèses, dans ce domaine, ont largement évolué entre le XVIII<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècle.* » *L'esthétique et les fétiches*

(1961) <sup>1</sup>

— d'autre part le gouffre musical avéré entre ordre théorique et ordre compositionnel... ?

Plus essentiellement, il s'agira de rendre justice à la singularité de sa théorie musicale, en évaluant au plus près les parts qui jouent trois dimensions qu'il ne faut pas confondre : la formalisation, l'axiomatisation et la structuralisation de cette nouvelle théorie musicienne de la musique.

—

---

<sup>1</sup> Points de repère (p.29-30)



## IV. ANNEXES

## IV.1. Annexe 1 : Principaux textes

<i>Date</i>	<i>Titre</i>	<i>Thématique principale</i>
1948	<i>Incidences actuelles de Berg</i>	<b>Critique</b>
1948	<i>Propositions</i>	Critique théorique
1949	<i>Trajectoires : Ravel, Stravinsky, Schoenberg</i>	<b>Critique</b>
1951	<i>Moment de Jean-Sébastien Bach</i>	<b>Critique</b>
1951	<i>Stravinsky demeure</i>	<b>Critique</b>
1952	<i>Éventuellement</i>	<b>Théorie</b>
1952	<i>Schoenberg est mort</i>	<b>Critique</b>
1954	<i>Probabilités critiques du compositeur</i>	Critique
1954	« ... <i>Auprès et au loin</i> »	Théorie de la critique
1955	« <i>À la limite du pays fertile</i> »	(théorie)
1956	<i>La corruption dans les encensoirs</i>	Critique
1957	<i>Aléa</i>	(théorie)
1957	<i>Tendances de la musique récente</i>	Critique de la théorie
1958	<i>Son et verbe</i>	Esthétique
1958	<i>RENCONTRES AVEC PIERRE BOULEZ (Antoine Goléa)</i>	
1960-63	<i>PENSER LA MUSIQUE AUJOURD'HUI</i>	<b>Théorie</b>
1963	<i>Nécessité d'une orientation esthétique</i>	Esthétique
1975	<i>PAR VOLONTÉ ET PAR HASARD (Célestin Deliège)</i>	
1978...	<i>COURS AU COLLÈGE DE FRANCE</i>	<b>Esthétique</b>

Cf. critique, puis théorie, puis esthétique...

Période théorique : 1960-1963 (cours à Darmstadt)

1963 : date charnière (cf. *Points de repère I*, p. 22...)

Ensuite : articles critiques ou portant sur l'interprétation, jusqu'au Collège de France (1978...)

Grosso modo, quatre périodes, avec les dominantes suivantes :

- 1948... : **Critique**
- 1960-1963 : **Théorie**
- 1964-1976 : textes de circonstance (plutôt critique & esthétique)
- 1976-1995: **Esthétique** (Collège de France)

## IV.2. Annexe 2 : Plan de Penser la musique aujourd'hui

<i>Chapitre</i>	<i>Date</i>	<i>Publication</i>
Préface ( <i>Une écurie pour Jarry</i> )		1963
De moi à moi		
I. Considérations générales	1960	1963 : <i>Penser la musique aujourd'hui</i>
II. Technique musicale		
III. Forme	1960	1981
IV. Notation et interprétation <i>Temps, notation et code</i>	1960	1981
V. Esthétique et poétique <i>L'Esthétique et les fétiches</i>	1961	1962
<i>Le Goût et la Fonction</i>	1961	1963
<i>Nécessité d'une orientation esthétique</i>	1963	1964
VI. Synthèse et avenir <i>Conclusion partielle</i>	1960	1981

plage entre observateur et appareil et ce fait se traduit par les conditions de Heisenberg.

La liberté du savant est essentielle dans le choix du sujet de recherche et de la méthode expérimentale à employer. Aucune machine à calculer ne peut faire un tel choix, qui exige la réflexion, et un réel flair de la part du chercheur. Après avoir longuement réfléchi, le physicien peut faire usage de la machine pour préciser les conditions optima, et peser l'importance relative des divers facteurs à compenser. La machine est un outil, un auxiliaire, rien de plus. Calculer n'est pas penser.

### 3. CHOIX D'UNE LOI SCIENTIFIQUE

La nature, prise globalement, en son intégrité, est bien trop complexe et dépasse notre entendement. Son énormité nous écrase; il nous faut l'analyser, la décomposer en pièces détachées, démonter les rouages et les examiner un à un. C'est ce que nous faisons en cherchant à isoler des portions qui se puissent séparer, et sur lesquelles nous procédons à des observations méthodiques.

Ces observations, dépouillées, classées, fournissent une matière brute que nous appelons *Information* (1). Ensuite vient la recherche de lois scientifiques. C'est une abstraction délicate à analyser, où interviennent des éléments très variés :

- A. — Un résumé des faits observés.
- B. — Divers modèles (mécanique, électrique, atomique, etc.) servant de base de raisonnement.

1. Voir L. BRILLOUIN : *Vie, Matière et Observation*, Albin Michel, Paris, 1959 (chap. 4, 5 et 7); *La Science et la Théorie de l'Information*, Masson, Paris, 1960.  
Voir aussi L. BRILLOUIN : *Solitaire ou Embrigadé*, N.R.F., t. 4, 1959, n° 47, p. 366.

C. — L'imagination présentant une variété de conclusions possibles, sur chaque modèle;

D. — Choix d'un modèle et discussion des lois qui peuvent en résulter;

E. — Dans tous ces choix, *recherche de la simplicité*. On a souvent dit « la nature est simple »; illusion! C'est notre esprit qui cherche la simplicité, par économie d'effort;

F. — Vérification, concordance plus ou moins bonne de la loi proposée, comparée aux faits expérimentaux.

Toutes ces étapes mériteraient examen et discussion. Je n'ai nullement l'illusion d'épuiser ce problème; je tente seulement de le poser. Je veux surtout souligner la part de l'esprit humain dans ce processus. Une loi physique n'est pas seulement un résumé de résultats empiriques. Un tel résumé, représenté par des courbes, des abaques, des tables de calcul, correspond tout juste à un travail d'ingénieur, de technicien terre-à-terre, qui refuse de s'écarter des faits, et ne cherche pas à interpréter ni à comprendre.

Le mot est lâché — Que signifie-t-il? Quand prétendons-nous comprendre un phénomène physique? Nous avons cette plaisante impression lorsque nous avons pu imaginer un modèle qui, utilisant des lois déjà éprouvées, nous fournisse une « explication » des résultats observés dans notre nouvelle série d'expériences. Comprendre, c'est ramener à du « déjà vu ».

Notez que le terme de modèle couvre une immense variété de figurations; ce peut être un mécanisme ou un modèle électrique, ou un système d'équations (Électromagnétisme de Maxwell), bref, n'importe quelle représentation sur laquelle nous sachions raisonner.

Enfin, ce modèle est borné, limité dans ses buts, tout comme les expériences qu'il est chargé de résumer. Les lois imaginées par le savant donnent des résultats

corrects dans certaines limites. Si nous tentons de les extrapoler trop loin, nous découvrons des divergences; la loi doit être revue et corrigée, et cette révision s'accompagne souvent d'un total changement de modèle.

### 4. UNE LOI SCIENTIFIQUE, C'EST UNE INTERPRÉTATION DE LA NATURE PAR LA PENSÉE HUMAINE

Une absolue liberté de pensée est indispensable. Tout système théorique pré-imposé (Marxisme, Religion, Matérialisme, Positivisme ou Machinisme) est une entrave et une gêne.

Insistons : c'est un abus de confiance de parler des lois de la Nature comme si ces lois existaient en l'absence de l'homme. La Nature est bien trop complexe pour que notre esprit puisse l'embrasser. Nous isolons des fragments, nous les observons, et nous imaginons des modèles représentatifs (assez simples pour l'emploi). En toutes ces opérations, le savant use (et peut-être abuse) de sa liberté de pensée et d'action.

Le rôle essentiel de l'imagination humaine dans l'invention (1) et la formulation des lois scientifiques est illustré par de nombreux exemples; rappelons l'histoire de la mécanique :

I. — Newton invente ses lois de mécanique et imagine les actions à distance de l'attraction universelle.

II. — En face d'expériences nouvelles, Einstein rejette le modèle de Newton et recherche un nouveau modèle d'univers qui puisse rendre compte de l'ensemble des faits. Son imagination lui suggère la relativité et les espaces-temps à quatre dimensions.

III. — En même temps, Planck invente les quanta pour représenter les lois des radiations; peu après N. Bohr invente un modèle d'atome.

1. C'est à dessein que je ne dis pas : découverte.

IV. — Louis de Broglie et E. Schrödinger inventent la mécanique ondulatoire.

V. — M. Born and W. Heisenberg imaginent la mécanique des matrices, et ces deux modèles, en apparence contradictoires, sont finalement raccordés grâce à l'introduction de lois statistiques. A peine ce résultat est-il obtenu, qu'il faut ajouter une qualité nouvelle, le « spin » de l'électron qui permet de classer (il serait exagéré de dire « comprendre ») toute une série de particularités étranges des atomes.

La mécanique des particules ultimes s'ébauche à peine; les expériences nous surprennent chaque jour et notre imagination n'arrive pas à suivre cette course infernale.

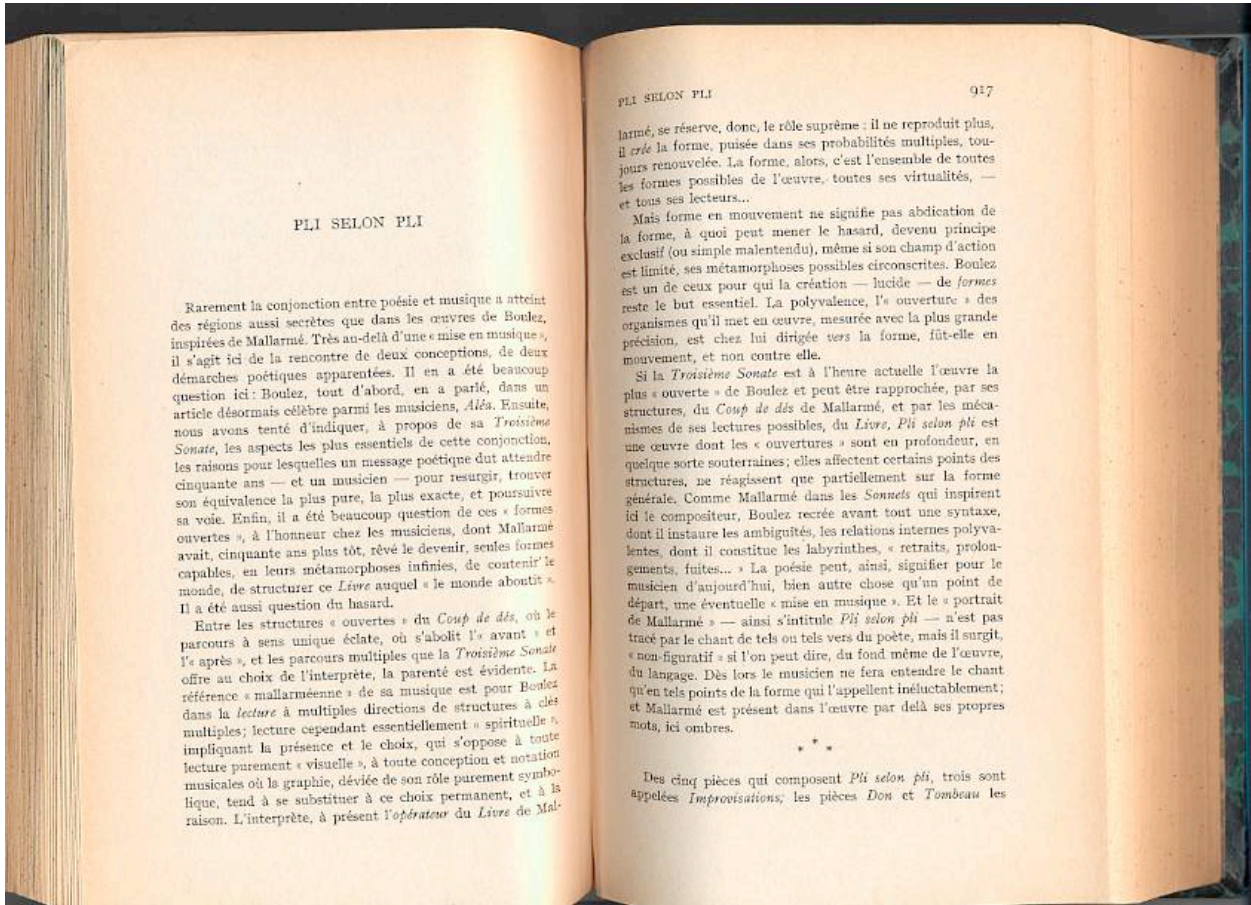
Dès que nous abandonnons le terrain familier des expériences terrestres, à l'échelle humaine, sur des objets inanimés, notre esprit se heurte à des faits incompréhensibles. Le rôle de l'imagination devient alors prépondérant : astronomie, géologie, particules ultimes ou noyaux, biologie enfin, dans tous ces domaines la stricte logique ne suffit plus, le raisonnement terre-à-terre fait faillite, l'imagination domine.

### 5. LES PARTICULES ULTIMES, MIRAGE ET FÉERIE

La féerie scientifique des dernières années, ce fut la découverte des constituants ultimes de la matière. Sont-ce des particules ou des ondes? Nous ne pouvons répondre à cette question; le dualisme règne là, comme dans toute la physique sub-atomique, depuis les géniales réflexions de L. de Broglie.

Einstein avait déjà inventé le *photon*, particule de lumière, et nous avions le *proton*, électriquement positif et lourd, avec son compère l'*électron* (néгатif et léger), tous deux stables et bien définis expérimentalement. Il a fallu leur reconnaître à chacun un



IV.4. Annexe 4 : Nrf (mai 1961) – Boucourechliev sur *Pli selon pli*

## PLI SELON PLI

Rarement la conjonction entre poésie et musique a atteint des régions aussi secrètes que dans les œuvres de Boulez, inspirées de Mallarmé. Très au-delà d'une « mise en musique », il s'agit ici de la rencontre de deux conceptions, de deux démarches poétiques apparentées. Il en a été beaucoup question ici : Boulez, tout d'abord, en a parlé, dans un article désormais célèbre parmi les musiciens, *Aléa*. Ensuite, nous avons tenté d'indiquer, à propos de sa *Troisième Sonate*, les aspects les plus essentiels de cette conjonction, les raisons pour lesquelles un message poétique dut attendre cinquante ans — et un musicien — pour resurgir, trouver son équivalence la plus pure, la plus exacte, et poursuivre sa voie. Enfin, il a été beaucoup question de ces « formes ouvertes », à l'honneur chez les musiciens, dont Mallarmé avait, cinquante ans plus tôt, rêvé le devenir, seules formes capables, en leurs métamorphoses infinies, de contenir le monde, de structurer ce *Livre* auquel « le monde aboutit ». Il a été aussi question du hasard.

Entre les structures « ouvertes » du *Coup de dés*, où le parcours à sens unique éclate, où s'abolit l'« avant » et l'« après », et les parcours multiples que la *Troisième Sonate* offre au choix de l'interprète, la parenté est évidente. La référence « mallarméenne » de sa musique est pour Boulez dans la lecture à multiples directions de structures à clés multiples; lecture cependant essentiellement « spirituelle », impliquant la présence et le choix, qui s'oppose à toute lecture purement « visuelle », à toute conception et notation musicales où la graphie, déviée de son rôle purement symbolique, tend à se substituer à ce choix permanent, et à la raison. L'interprète, à présent l'opérateur du *Livre* de Mal-

## PLI SELON PLI

927

larmé, se réserve, donc, le rôle suprême : il ne reproduit plus, il crée la forme, puisée dans ses probabilités multiples, toujours renouvelée. La forme, alors, c'est l'ensemble de toutes les formes possibles de l'œuvre, toutes ses virtualités, — et tous ses lecteurs...

Mais forme en mouvement ne signifie pas abdication de la forme, à quoi peut mener le hasard, devenu principe exclusif (ou simple malentendu), même si son champ d'action est limité, ses métamorphoses possibles circonscrites. Boulez est un de ceux pour qui la création — lucide — de formes reste le but essentiel. La polyvalence, l'« ouverture » des organismes qu'il met en œuvre, mesurée avec la plus grande précision, est chez lui dirigée vers la forme, fût-elle en mouvement, et non contre elle.

Si la *Troisième Sonate* est à l'heure actuelle l'œuvre la plus « ouverte » de Boulez et peut être rapprochée, par ses structures, du *Coup de dés* de Mallarmé, et par les mécanismes de ses lectures possibles, du *Livre*, *Pli selon pli* est une œuvre dont les « ouvertures » sont en profondeur, en quelque sorte souterraines; elles affectent certains points des structures, ne réagissent que partiellement sur la forme générale. Comme Mallarmé dans les *Sonnets* qui inspirent ici le compositeur, Boulez recrée avant tout une syntaxe, dont il instaure les ambiguïtés, les relations internes polyvalentes, dont il constitue les labyrinthes, « retraits, prolongements, fuites... ». La poésie peut, ainsi, signifier pour le musicien d'aujourd'hui, bien autre chose qu'un point de départ, une « éventuelle » mise en musique ». Et le « portrait de Mallarmé » — ainsi s'intitule *Pli selon pli* — n'est pas tracé par le chant de tels ou tels vers du poète, mais il surgit, « non-figuratif » si l'on peut dire, du fond même de l'œuvre, du langage. Dès lors le musicien ne fera entendre le chant qu'en tels points de la forme qui l'appellent inégalement; et Mallarmé est présent dans l'œuvre par delà ses propres mots, ici ombres.

Des cinq pièces qui composent *Pli selon pli*, trois sont appelées *Improvisations*; les pièces *Don* et *Tombeau* les



IV.5. Annexe 5 : Nrf (juin 1956) – Rougier : *la nouvelle théorie de la connaissance*

1000

LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE

Si l'on se réfère, par exemple, au *Traité de Logique* de Goblot, paru en 1918, on s'aperçoit qu'une révision des idées courantes s'impose.

\*\*

Soit une théorie déductive, telle la géométrie ordinaire. La conception que l'on s'en faisait jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle n'avait guère varié depuis Euclide. Cette discipline reposait sur des principes évidents par eux-mêmes, et la démonstration avait pour but de propager de proche en proche l'évidence des axiomes et des postulats jusqu'à leurs conséquences les plus éloignées.

Les démonstrations consistaient en des opérations constructives, graphiquement ou mentalement exécutées. « Elles sont, écrit Goblot, le raisonnement lui-même... Les opérations du raisonnement géométrique ne consistent pas seulement à tracer des lignes nouvelles, mais aussi en des translations, superpositions, rotations, déformations, etc., de figures, enfin en des mesures... Ces opérations, manuellement exécutables et manuellement exécutées dans les applications techniques, sont exécutées mentalement dans le raisonnement géométrique. » Il en résulte que « le raisonnement n'est jamais indépendant des objets sur lesquels on raisonne ».

A consulter les cours de géométrie de l'époque, il semble que Goblot ait tout à fait raison. Pour démontrer un théorème, on construit une figure, on la manipule de façon à constater « à sa simple inspection » le résultat que l'on a en vue. Mais la constatation intuitive d'un résultat n'a rien à voir avec sa nécessité logique que doit établir la démonstration, en montrant pourquoi il ne peut être autrement qu'il n'est. Si l'on recourt à l'inspection des figures, c'est tout simplement parce que l'on a énoncé un nombre insuffisant d'axiomes : les opérations constructives dont parle Goblot reviennent à introduire

LA NOUVELLE THÉORIE DE LA CONNAISSANCE 1001

subrepticement les postulats omis. C'est ce dont s'était avisé Pasch en 1882, en énonçant les axiomes de l'ordre que les géomètres antérieurs avaient négligés comme allant de soi. Avant Pasch, Cantor et Dedekind avaient mis en lumière les axiomes de continuité ; Stolz, le postulat d'Archimède. La création de la géométrie projective par Poncelet avait conduit à expliciter les axiomes d'appartenance des points, des droites et des plans. Le mérite de Pasch fut d'avoir, le premier, établi un système de notions et de propositions premières suffisant pour démontrer les théorèmes géométriques sans aucun recours à l'intuition. « Si la géométrie veut devenir une science déductive, écrit-il, il faut que ses procédés de raisonnement soient indépendants de la signification des notions géométriques, comme ils sont indépendants des figures ; seules les relations imposées à ces notions par les postulats et les définitions doivent intervenir dans la déduction. » Il choisit quatre notions primitives, celles de *point*, *situé sur*, *surface plane*, *congruent*<sup>1</sup>, et il énonce des postulats « qui doivent apparaître comme de simples relations logiques entre ces notions, et cela indépendamment de la signification qu'on leur attribue ». La distinction entre axiomes et postulats perd toute signification, et il existe un nombre illimité de systèmes équivalents de notions et de propositions que l'on peut choisir comme premières, sans qu'aucun s'impose par droit de nature.

Ainsi, contrairement à ce qu'enseignait Goblot, un raisonnement doit toujours être indépendant des objets sur lesquels on raisonne. Le sens concret, empirique ou intuitif, des notions choisies comme premières ne doit jamais intervenir dans le cours des démonstrations. On peut, dès lors, remplacer ces notions par de simples symboles, assujettis seulement à respecter les rapports

<sup>1</sup> Deux figures sont dites congruentes lorsqu'elles sont superposables.

1002

LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE

formels énoncés entre eux. On dit alors que l'on a formalisé la théorie. Ainsi procède David Hilbert dans ses *Grundlagen der Geometrie* (1899). « Imaginons, écrit-il en substance, trois sortes d'objets ordinairement appelés *points*, *droites*, *plans* que nous conviendrons de désigner respectivement par les symboles A, B, C..., a, b, c...,  $\alpha$ ,  $\beta$ ,  $\gamma$ ... ; l'ensemble des A, B, C se nomme l'espace, et les objets a, b, c...,  $\alpha$ ,  $\beta$ ,  $\gamma$ ... sont considérés comme des classes de points. Ces trois sortes d'objets soutiennent entre eux certaines relations que l'on a coutume de désigner par les mots : *situé sur*, *situé entre*, *congruent à*, *parallèle à*. Ces mots, comme ceux de *points*, *droites*, *plans*, ne doivent éveiller dans notre esprit aucune représentation sensible : seules leurs propriétés formelles sont envisagées. » Par exemple, la relation *être situé sur*, ayant les mêmes propriétés formelles que l'appartenance logique d'un individu à une classe, pourra être exprimée par le même symbole. Aux autres relations correspondent quatre groupes d'axiomes d'*appartenance*, d'*ordre*, de *congruence*, de *parallélisme*, auxquels il faut joindre les axiomes de *continuité*. Toutes les démonstrations se déroulent sans qu'il soit besoin de construire des figures, comme on le voit par la géométrie du D<sup>r</sup> Halsted éditée sur l'axiomatique de David Hilbert. A cette procédure, David Hilbert a donné le nom de *méthode axiomatique*.

La méthode axiomatique permet de construire des théories purement formelles qui sont des réseaux de relations, des barèmes de déductions toutes faites. Dès lors, une même forme peut s'appliquer à diverses matières, à des ensembles d'objets de nature différente, à la seule condition que ces objets respectent entre eux les mêmes relations que celles énoncées entre les symboles non définis de la théorie. Si tel est le cas, on dira qu'on a plusieurs interprétations, plusieurs modèles de la même théorie. Gergonne découvrit, en 1818, que les théorèmes de la géométrie projective ne changent pas, si l'on sub-

LA NOUVELLE THÉORIE DE LA CONNAISSANCE 1003

stitue les droites aux points dans la géométrie plane ; les plans aux points, en laissant invariables les droites, dans la géométrie de l'espace ; les droites aux plans dans la géométrie de la gerbe (faisceau de droites qui se coupent en un point). Grâce à cette dualité, on obtient une géométrie en partie double, en sorte que, tout théorème, démontré pour une des interprétations, peut être appliqué à la seconde. Sophus Lie a montré qu'aux *points* et aux *classes de points* (droites et plans d'Euclide) on peut faire correspondre des *cercles* et des *classes de cercle*, si bien qu'à tout théorème concernant l'espace ponctuel correspond un théorème concernant l'espace des cercles. En physique, le même système d'équation régit une canalisation d'eau et la distribution d'un courant électrique dans un conducteur : les théorèmes démontrés à propos de l'électrodynamique peuvent être appliqués *ipso facto* à l'hydrodynamique. Il en résulte, dans chaque cas, une grande économie de pensée.

L'axiomatique de David Hilbert pose une série de problèmes que l'ancienne logique ne soupçonnait pas. Le choix d'un système de notions et de propositions premières est libre, mais il n'est pas arbitraire. Il doit être *cohérent*, c'est-à-dire tel qu'on ne puisse en déduire des propositions contradictoires ; *suffisant*, c'est-à-dire tel qu'on puisse démontrer toutes les propositions de la théorie considérée ; *économique*, tel qu'aucune des propositions choisies comme premières ne puisse se déduire des autres. Comment établit-on cette dernière condition ? Soit le postulat d'Euclide. Est-il indépendant des autres axiomes du savant alexandrin, ou peut-il être démontré à partir d'eux ? Pour le savoir, on le rejette en conservant les autres axiomes : s'il est dépendant, on aboutira à des contradictions ; dans le cas contraire, on se trouvera en présence de deux nouvelles géométries, suivant qu'on admet que, par un point pris hors d'une droite, on ne peut mener aucune parallèle



nos instruments. Nous donnons le nom de lois de la nature aux formules qui symbolisent les routines que révèle l'expérience. C'est là un langage purement anthropomorphique, car la régularité et la simplicité des lois ne sont vraies qu'en première approximation, et il arrive souvent que les lois dégèrent et s'évanouissent avec une approximation plus poussée.

Si l'on parvient à ramener un ensemble de lois expérimentales, se rapportant au même domaine, à un petit nombre de formules initiales, on se trouve avoir édifié une théorie physique. Les théories physiques sont des compromis entre un souci de simplicité et un souci d'exactitude. Elles ne sont vérifiées qu'à un certain degré d'approximation et sous des conditions très précises. Elles ne sont jamais univoquement déterminées. Plusieurs théories concurrentes peuvent représenter également bien un même ensemble de faits expérimentaux. On choisit la plus simple, sans prétendre pour cela qu'elle révèle le plan de l'Univers, ni que l'idée d'un plan ait un sens. Les théories s'adaptent à l'expérience, soit en modifiant les règles de correspondance des notions choisies comme premières, soit en modifiant la forme des équations qui les relient, soit en adoptant une logique plus faible qui élimine les raisonnements qui conduisent à des contradictions.

\* \*

La connaissance scientifique est issue de la connaissance vulgaire qui s'exprime dans le langage courant. L'analyse de la syntaxe et de la sémantique d'une langue montre qu'à côté de propositions formellement vraies ou douées de signification empirique figurent quantité d'énonciations qui sont correctes grammaticalement, mais inconstrucibles logiquement. Ce sont des pseudo-propositions rendues possibles par suite de l'écart entre

la syntaxe grammaticale et la syntaxe logique. Soit l'argument ontologique : « L'idée de Dieu est l'idée d'un être qui possède toutes les perfections ; or l'existence est une perfection, donc Dieu existe. » Il assemble des propositions correctes grammaticalement, mais inconstrucibles logiquement. L'existence est symbolisée en logique par un opérateur qui ne peut jamais être sujet, ni ne peut s'attribuer à un objet en qualité de prédicat, mais peut seulement s'attribuer à une classe, à un prédicat ou à une relation, sous la forme suivante : « Il existe un individu qui appartient à telle classe, qui vérifie telle propriété, telle relation, telle condition. » De même l'argument de l'Épiménide est composé de phrases grammaticalement correctes : « Épiménide prétend que tous les Crétois sont menteurs ; or Épiménide est crétois. S'il dit vrai, il est faux que tous les Crétois soient menteurs (puisque il fait exception). S'il dit faux, il est faux que tous les Crétois soient menteurs (puisque son affirmation est mensongère). » L'argument confond l'affirmation d'un fait avec une affirmation sur cette affirmation : c'est une différence de niveau de langage. La vérité d'une affirmation sur une affirmation ne dépend pas de la vérité ou de la fausseté du fait affirmé en première instance. Si j'affirme que le bruit court que Paul est à Paris, mon affirmation est vraie si le bruit court effectivement, même si Paul n'est pas à Paris. Il en est de même du fameux paradoxe de Richard : « Les catalogues de toutes les bibliothèques peuvent se répartir en deux catégories : ceux qui se mentionnent eux-mêmes et ceux qui ne se mentionnent pas. Supposons que l'on veuille dresser le catalogue de tous les catalogues qui ne se mentionnent pas eux-mêmes. S'il ne se mentionne pas lui-même, ce catalogue est incomplet, donc il n'est pas le catalogue de tous les catalogues envisagés ; s'il se mentionne lui-même, il n'est pas le catalogue des seuls catalogues envisagés. » La solution est la suivante : la propriété « de

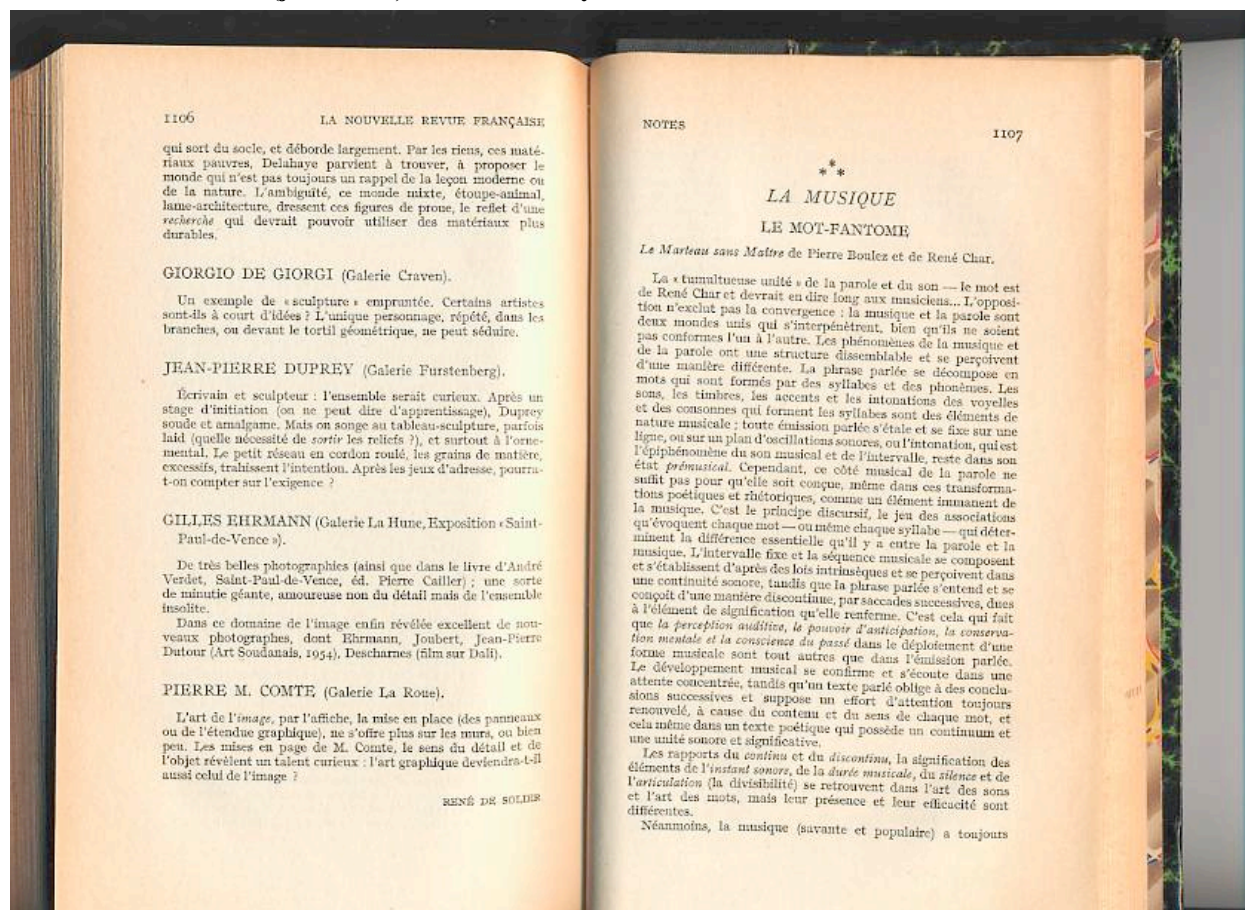
La nouvelle logique conduit à rejeter ce que les anciens philosophes appelaient les vérités rationnelles, conçues comme des vérités *a priori*, nécessaires et éternelles, dont les propositions mathématiques offraient l'exemple classique. Contre l'empirisme de Locke, Leibniz répliquait que les sens ne nous révèlent jamais que des exemples, c'est-à-dire des vérités individuelles et particulières. Or, tous les exemples réunis ne suffisent pas à établir une seule vérité universelle, du genre de celles que l'on trouve dans les mathématiques pures, « et, particulièrement, dans l'arithmétique et la géométrie ». Contre Hume, Kant n'argumentait pas autrement. Ces vérités universelles seraient innées ; ou, préexistant à notre esprit, nous les découvririons, à l'occasion des données des sens, par « les yeux de l'âme ». La découverte de la véritable nature des théories déductives et du caractère tautologique des démonstrations mathématiques montre que ces prétendues vérités *a priori* résultent de conventions, suggérées à l'origine par l'expérience, que nous posons librement sous la seule restriction de ne pas être contradictoires. A la notion d'évidence, s'est substituée celle de cohérence ; à la notion de nécessité, celle de tautologie. Dans les sciences de la nature, le rapport de la pensée à son objet a cessé d'être celui de copie à modèle pour devenir celui de symbole à chose symbolisée. Ce que nous pouvons connaître du monde, c'est sa structure, non son essence. Nous le pensons en termes de relations, de fonctions, non de substances et d'accidents. A la conception statique de la raison, donnée « une et entière en un chacun », qui serait le lieu des vérités éternelles, se substitue une conception évolutive, qui en fait la fonction suprême de l'adaptation de notre esprit à la nature.

Reportons-nous au *Traité de Logique* de Goblott, cité

au début de cet article. Il n'est pas une des questions que nous venons d'évoquer qui y soit même soupçonnée. On mesure par là les progrès réalisés depuis un demi-siècle dans l'analyse du processus de la connaissance. Une situation révolutionnaire par rapport aux idées reçues a été créée, qui nécessite une révision presque totale et modifie radicalement nos conceptions sur la valeur, la portée de la connaissance ; et, par suite, sur les problèmes fondamentaux dont dispute l'esprit humain depuis l'éveil de pensée philosophique chez les grecs subtils au VI<sup>e</sup> siècle avant notre ère.

LOUIS ROUGIER



IV.6. Annexe 6 : Nrf (juin 1956) –Souvtchinsky sur *Le Marteau sans maître*

1106

LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE

qui sort du socle, et déborde largement. Par les riens, ces matériaux pauvres, Delahaye parvient à trouver, à proposer le monde qui n'est pas toujours un rappel de la leçon moderne ou de la nature. L'ambiguïté, ce monde mixte, étoupe-animal, lame-architecture, dressent ces figures de proue, le reflet d'une recherche qui devrait pouvoir utiliser des matériaux plus durables.

GIORGIO DE GIORGI (Galerie Craven).

Un exemple de « sculpture » empruntée. Certains artistes sont-ils à court d'idées ? L'unique personnage, répété, dans les branches, ou devant le tortil géométrique, ne peut séduire.

JEAN-PIERRE DUPREY (Galerie Furstenberg).

Écrivain et sculpteur : l'ensemble serait curieux. Après un stage d'initiation (on ne peut dire d'apprentissage), Duprey soude et amalgame. Mais on songe au tableau-sculpture, parfois laid (quelle nécessité de sortir les reliefs ?), et surtout à l'ornemental. Le petit réseau en cordon roulé, les grains de matière, excessifs, trahissent l'intention. Après les jeux d'adresse, pourra-t-on compter sur l'exigence ?

GILLES EHRMANN (Galerie La Hune, Exposition « Saint-Paul-de-Vence »).

De très belles photographies (ainsi que dans le livre d'André Verdet, Saint-Paul-de-Vence, éd. Pierre Cailler) : une sorte de minutie géante, amoureuse non du détail mais de l'ensemble insolite.

Dans ce domaine de l'image enfin révélée excellent de nouveaux photographes, dont Ehrmann, Joubert, Jean-Pierre Dutour (Art Soudanais, 1954), Descharnes (film sur Dali).

PIERRE M. COMTE (Galerie La Roue).

L'art de l'image, par l'affiche, la mise en place (des panneaux ou de l'étendue graphique), ne s'offre plus sur les murs, ou bien peu. Les mises en page de M. Comte, le sens du détail et de l'objet révèlent un talent curieux : l'art graphique deviendra-t-il aussi oculal de l'image ?

RÉNÉ DE SOLIER

NOTES

1107

\* \* \*

LA MUSIQUE

LE MOT-FANTÔME

*Le Marteau sans Maître* de Pierre Boulez et de René Char.

La « tumultueuse unité » de la parole et du son — le mot est de René Char et devrait en dire long aux musiciens... L'opposition n'exclut pas la convergence : la musique et la parole sont deux mondes unis qui s'interpénètrent, bien qu'ils ne soient pas conformes l'un à l'autre. Les phénomènes de la musique et de la parole ont une structure dissemblable et se perçoivent d'une manière différente. La phrase parlée se décompose en mots qui sont formés par des syllabes et des phonèmes. Les sons, les timbres, les accents et les intonations des voyelles et des consonnes qui forment les syllabes sont des éléments de nature musicale ; toute émission parlée s'étale et se fixe sur une ligne, ou sur un plan d'oscillations sonores, ou l'intonation, qui est l'épiphénomène du son musical et de l'intervalle, reste dans son état *prémusical*. Cependant, ce côté musical de la parole ne suffit pas pour qu'elle soit conçue, même dans ces transformations poétiques et rhétoriques, comme un élément immanent de la musique. C'est le principe discursif, le jeu des associations qu'évoquent chaque mot — ou même chaque syllabe — qui déterminent la différence essentielle qu'il y a entre la parole et la musique. L'intervalle fixe et la séquence musicale se composent et s'établissent d'après des lois intrinsèques et se perçoivent dans une continuité sonore, tandis que la phrase parlée s'entend et se conçoit d'une manière discontinue, par saccades successives, dues à l'élément de signification qu'elle renferme. C'est cela qui fait que la perception auditive, le pouvoir d'anticipation, la conservation mentale et la conscience du passé dans le déplacement d'une forme musicale sont tout autres que dans l'émission parlée. Le développement musical se confirme et s'écoute dans une attente concentrée, tandis qu'un texte parlé oblige à des conclusions successives et suppose un effort d'attention toujours renouvelé, à cause du contenu et du sens de chaque mot, et cela même dans un texte poétique qui possède un continuum et une unité sonore et significative.

Les rapports du continu et du discontinu, la signification des éléments de l'instant sonore, de la durée musicale, du silence et de l'articulation (la divisibilité) se retrouvent dans l'art des sons et l'art des mots, mais leur présence et leur efficacité sont différentes.

Néanmoins, la musique (savante et populaire) a toujours

#### IV.7. Annexe 7 : Extraits de *Penser la musique aujourd'hui*

« Il faut chercher la discipline dans la liberté » (Debussy) (8) J'affirme, en retour, qu'on ne peut trouver la liberté que par la discipline. (9)

Un langage est un héritage collectif dont il s'agit de prendre en charge l'évolution. (8)

Calcul et pensée ne se laissent pas réduire à une même opération (13)

J'affirme que tous ces divers fétichismes proviennent d'un manque profond d'intellectualisme. Cet énoncé paraîtra étrange, alors qu'en général on juge la musique de nos jours hyper-intellectuelle ; je puis, au contraire, constater, sous de nombreux aspects, une régression mentale certaine : pour ma part, je ne suis pas près de l'admettre. (18)

Quand nous avons commencé de généraliser la série, nous nous sommes jetés à corps perdu dans les chiffres ; la théorie des permutations que la musique sérielle utilise n'est pas une matière scientifique très complexe ; nos calculs et systèmes se résument à de bien modestes spéculations — leur ambition est limitée à un objet précis. (22)

On se doit de reprendre fortement en main son dispositif intellectuel. Il faut, à un amas de spéculations, opposer la spéculation. (24)

Les spéculations doivent s'intégrer dans un ensemble systématisé pour tendre à la généralité, but essentiel de la spéculation. Ce système cohérent, il est impérieux, maintenant, de le promouvoir. On n'est pas allé au bout de la spéculation partielle, d'où certaines contradictions qu'il faut maintenant surmonter pour valider totalement, sans faille, la réflexion musicale contemporaine. (27)

Le mot « logique » [...] m'invite à faire des comparaisons. Lorsqu'on étudie, sur les nouvelles structures (de la pensée logique, des mathématiques, de la théorie physique...) la pensée des mathématiciens ou des physiciens de notre époque, on mesure, assurément, quel immense chemin les musiciens doivent encore parcourir avant d'arriver à la cohésion d'une synthèse générale. Nos méthodes empiriques ne favorisent d'ailleurs point une voie collective menant à cette synthèse.

Il faut donc, en ce qui concerne le domaine musical, réviser sévèrement certaines positions, et reprendre les problèmes à leur base pour en déduire les conséquences nécessaires ; ne nous hypnotisons pas sur tel ou tel cas particulier, telle anecdote, tel événement : nous courons le plus grand risque d'aboutir à une hiérarchie renversée entre un système de base et ses déductions, aboutissements et conséquences. Soit un exemple actuel [...] : si l'on se fixe, au départ, sur la notion d'action immédiate, de réaction instantanée [...], on fausse totalement cette notation adoptée empiriquement ; l'on se doit de trouver un « système » qui engendre nécessairement ces « provocations », ces stimuli, et non point d'écrire « provocations » et stimuli selon une certaine « ordonnance » où une logique de façade ne saurait, en tout état de cause, assumer des fonctions d'engendrement, donc organiser l'action. Ordonner

(dans le double sens du mot) le déroulement d'un certain ensemble de gestes n'est en rien leur donner la cohérence d'une forme. Je ne pourrais mieux faire que citer à ce propos ces phrases de Louis Rougier sur la méthode axiomatique, elles peuvent servir d'épigraphe à notre série d'études : « La méthode axiomatique permet de construire des théories purement formelles qui sont des réseaux de relations, des barèmes de déductions toutes faites. Dès lors, une même forme peut s'appliquer à diverses matières, à des ensembles d'objets de nature différente, à la seule condition que ces objets respectent entre eux les mêmes relations que celles énoncées entre les symboles non définis de la théorie. »<sup>1</sup> Il me semble qu'un tel énoncé est fondamental pour la pensée musicale actuelle ; notons particulièrement la première incidente.

Ainsi se trouve posée la question fondamentale : fonder des systèmes musicaux sur des critères exclusivement musicaux — et non passer, par exemple, de symboles numériques, graphiques ou psycho-physiologiques à une codification musicale (sorte de transcription) sans qu'il y ait de l'une aux autres la moindre notion commune. Le géomètre Pasch écrit par exemple : « Si la géométrie veut devenir une science déductive, il faut que ses procédés de raisonnement soient indépendants de la signification des notions géométriques, comme ils sont indépendants des figures ; seules les relations imposées à ces notions par les postulats et les définitions doivent intervenir dans la déduction ». — Il importe de choisir un certain nombre de notions primitives en relation directe avec le phénomène sonore — et avec lui seul —, d'énoncer ensuite, des postulats « qui doivent apparaître comme de simples relations logiques entre ces notions, et cela indépendamment de la signification qu'on leur attribue ». — Ceci établi, on doit ajouter que cette condition de notions primitives n'est pas restrictive, car, dit Rougier, « il existe un nombre illimité de systèmes équivalents de notions et de propositions que l'on peut choisir comme premières, sans qu'aucune s'impose par droit de nature. » « Ainsi, poursuit-il, un raisonnement doit toujours être indépendant des objets sur lesquels on raisonne ». Le péril est clairement énoncé, qui nous menace : en se fondant presque uniquement sur le « sens concret, empirique ou intuitif des notions choisies comme premières », on est entraîné à des erreurs de conception fondamentales. Choisir les notions primitives en fonction de leurs spécificités et de leurs relations logiques apparaît comme la première réforme à apporter d'urgence dans le désordre actuel.

À ceux qui m'objecteront que, partant du phénomène concret, ils obéissent à la nature, aux lois de la nature, je répondrai, toujours selon Rougier, que : « nous donnons le nom de lois de la nature aux formules qui symbolisent les routines que révèle l'expérience. » Il ajoute d'ailleurs : « C'est un langage purement anthropomorphe, car la régularité et la simplicité des lois ne sont

<sup>1</sup> Cette citation est reprise par Boulez p. 93...

vraies qu'en première approximation, et il arrive souvent que les lois dégèrent et s'évanouissent avec une approximation plus poussée. » Léon Brillouin insiste et précise : « C'est un abus de confiance de parler des lois de la nature comme si ces lois existaient en l'absence de l'homme. La nature est bien trop complète pour que notre esprit puisse l'embrasser. Nous isolons des fragments, nous les observons et nous imaginons des modèles représentatifs (assez simples pour l'emploi) »<sup>1</sup> ; il rappelle « le rôle essentiel de l'imagination humaine dans l'invention » — et non point la découverte — « et la formulation » de ces fameuses lois. Autant dire, pour revenir à notre domaine propre que l'ère de Rameau et de ses principes « naturels » est définitivement abolie ; sans que nous devions, pour cela, cesser de chercher et d'imaginer les modèles représentatifs dont parle L. Brillouin.

Il était utile, avant de commencer en détail l'étude de la pensée musicale actuelle, de rappeler quels principes logiques on doit respecter. [...]

Le mot-clé de structure nous invite à une conclusion — toujours d'après Rougier — qui peut aussi bien s'appliquer à la musique : « Ce que nous pouvons connaître du monde, c'est sa structure, non son essence. Nous le pensons en termes de relations, de fonctions, non de substances et d'accidents. » Ainsi devrions-nous faire : ne partons point des « substances et des accidents » de la musique, mais pensons-la « en termes de relations, de fonctions ». (27-31)

Il me paraît primordial d'explicitier l'absolue nécessité d'une conscience logiquement organisée. Je tâcherai de me placer sur le plan le plus rigoureux qu'il me soit possible d'atteindre, effort qui permettra, j'espère, de mieux « repérer » la pensée musicale actuelle. (33)

Le travail de composition proprement dit commence là où l'on croit en général qu'il n'y a plus que des applications à trouver; à toutes ces méthodes il faut trouver un sens. (166)

J'ai tenté de construire un système cohérent; cette recherche est indispensable pour fonder toute création. L'intelligence doit participer à l'élaboration. « Il est impossible qu'un poète ne contienne pas un critique » (Baudelaire). La technique n'est pas un poids mort. Elle est un miroir exaltant que l'imagination se forge. Que notre imagination aiguise notre intelligence et que notre intelligence assure notre imagination. => synthèse de la technique actuelle avant d'aborder la forme. Seule l'imagination saura fondre art et science. (166-167)

---

<sup>1</sup> Cf. citation reprise dans *Points de repère* p. 29.



**LA FONCTION STRATÉGIQUE DE LA CATÉGORIE DE *LANGAGE MUSICAL* DANS  
L'INTELLECTUALITÉ MUSICALE DE BOULEZ**

**Résumé**

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<sup>e</sup> 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 souterrainement 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.

## I. RAPPELS

### I.1. Cadre conceptuel sur l'intellectualité musicale

#### I.1.a. Trois dimensions

##### Trois pôles de la musique

- ses œuvres,
- sa consistance de *monde* (Boulez nomme « langage » cette consistance),
- son rapport à une époque.

##### Trois dimensions de l'intellectualité musicale

- la *critique* des œuvres,
- la *théorie* du monde musical,
- l'*esthétique* de son époque.

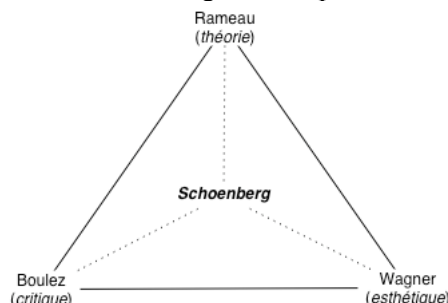
##### historialement situées

*Généalogie critique des œuvres / Archéologie théorique du monde de la musique / Historicité esthétique de l'époque.*



#### I.1.b. Quatre grandes figures de l'intellectualité musicale musicale

L'une est centrale ; les trois autres ont un centre de gravité déporté vers une dimension privilégiée :



Cf. les trois pôles du cours de cette année : nous terminons aujourd'hui Boulez après avoir étudié Rameau. Nous passerons ensuite à Wagner (avril-mai).

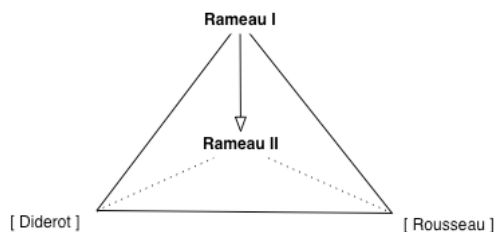
Pour Schoenberg, voir mon livre...

##### Rappel : le tournant de 1750

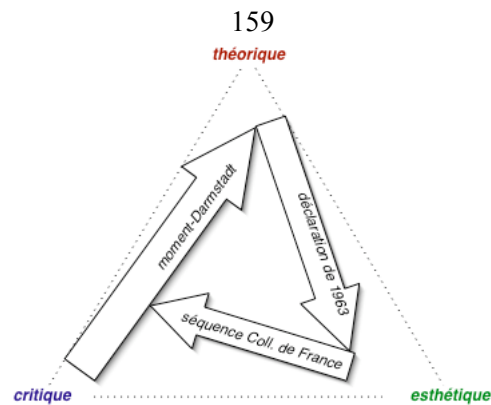
L'histoire de l'intellectualité musicale proprement dite commence avec Rameau, très précisément au grand tournant musical de 1750.

##### Remarque sur Rameau

On a vu que l'intellectualité musicale ramiste déplace son centre de gravité vers le centre du triangle à partir de 1752 :



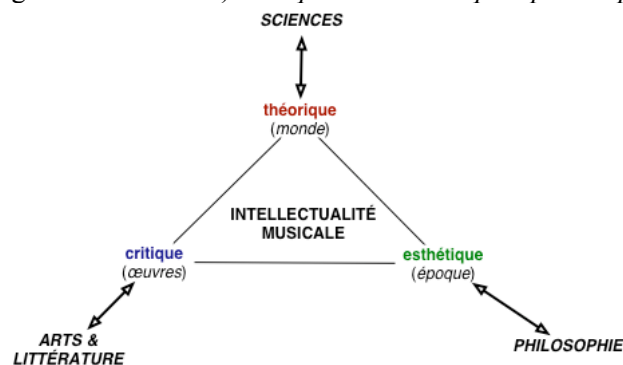
On va voir qu'en un sens, celle de Boulez se déplace d'une manière analogue du pôle critique vers le pôle théorique, puis vers le pôle esthétique pour finalement revenir vers le pôle critique mais cette fois en déplaçant le centre de gravité vers l'intérieur du triangle (spirale centripète) :



### I.1.c. Les raisons privilégiées de l'intellectualité musicale

Cf. « la musique ne pense pas seule, le musicien non plus ! »

Ou la « conjonction » (catégorie boulézienne) *musique-mathématiques-philosophie-autres arts*



### I.1.d. Les formulations de Boulez

#### *Intellectualité musicale*

Défense de l'intellectualité musicale dès la prise de conscience théorique, c'est-à-dire dès 1952 (2), (3).

Noter ce point : une intellectualité musicale qui ne serait que strictement *critique* (cf. celle — publiée ! — de Boulez de 1948 à 1951) n'aurait sans doute pas à batailler pour se faire admettre comme telle et ne se revendiquerait donc guère comme telle... En ce sens, le point de partage entre intellectualités musicales serait celui-ci : en sus de leur dimension critique « naturelle », assument-elles également des dimensions *théorique* et/ou *esthétique* ?

#### Noms bouléziens pour l'intellectualité musicale...

« grammairiens » (1) « attitude théoriquement conséquente » (2) « logique consciemment organisatrice » (4) « activité critique », « de réflexion » (6), « artiste-théoricien » plutôt qu' « artiste-artiste » (7) « introspection analytique » (10), « spéculation générale » (12), « conscience logiquement organisée » (13), « effort pour repérer la pensée musicale actuelle » (13), « discipline/organisation de notre univers mental » (14/15), « recherche d'un système cohérent » (16), « être à la fois un intellectuel et un artisan » (19), « champ de réflexion qui appartient en propre à la musique » (22)

#### L'intellectualité musicale s'oppose

au « romantisme » (4), à « une tradition académique » (5), à « la niaiserie des impuissants » (7), au « spontanéisme » (9), à « une régression mentale » (11), au simple aménagement de structures de pensée foncièrement étrangères (22), à un éloge unilatéral de l'inspiration (23)...

#### Autonomie relative par rapport à la création d'œuvres

Boulez prend bien en compte une autonomie relative de l'intellectualité musicale par rapport à la pensée musicale proprement dite (celle qui est à l'*œuvre*) : cf. « interpénétration » (3), « jeu de miroirs perpétuel » (4) « interférences » (5), « activité unique, exprimée doublement » (8), « l'intelligence assure notre imagination » (18), cf. « deux manifestes » de la tonalité, et non un seul (20), « complémentarité » (76)

#### Rameau

Le nom de Rameau vient, à plusieurs reprises, pour attester de l'existence dans l'histoire de la musique d'une intellectualité musicale : (1) (6) (20)

#### *Critique*

La nécessité de critiquer, jusqu'à la musique de Berg, est présente dès l'origine (73)

La critique : nécessaire pour « préciser son domaine » (74), pour « prendre ses coordonnées » (79), elle

« apporte sa contribution au développement du langage » (76), elle est « indispensable à la création » (80), il s'agit de « porter un jugement critique sur nos prédécesseurs » (83), de « juger » une œuvre (86) et de son importance (84), de « départager ce qui est musical de ce qui ne l'est pas » (85)...

### Analyse

Pour tout cela, rôle décisif de l'analyse (87), créatrice (88), productive (89), fulgurante (90), partielle et partielle (91), tendancieuse (92).

### Théorique

Premier essai déclaré de théorie en 1952 (94) : l'enjeu est désormais la généralisation du sérialisme. Théoriser — c'est-à-dire bâtir « un système cohérent » (96, 98), arriver à la « cohésion d'une synthèse générale » (97) — suppose une méthode pour cela, une méthode pour théoriser, des « procédés de raisonnement », bref une logique (97, 112).

### Logique

#### *Détermination négative*

Cette logique ne saurait être empirique. Les musiciens ont donc du retard par rapport au mode de penser scientifique. Implicitement il y a l'idée de quitter la logique inductive — pourtant implicitement prônée ailleurs (115) — pour accéder à une logique déductive (voir chez Boulez l'attachement qu'on connaît pour la déduction).

#### *Déterminations positives*

Axiomatique et formalisation, logique déductive (117)

- *Le mot « logique » [...] m'invite à faire des comparaisons. Lorsqu'on étudie, sur les nouvelles structures (de la pensée logique, des mathématiques, de la théorie physique...) la pensée des mathématiciens ou des physiciens de notre époque, on mesure, assurément, quel immense chemin les musiciens doivent encore parcourir avant d'arriver à la cohésion d'une synthèse générale. Nos méthodes empiriques ne favorisent d'ailleurs point une voie collective menant à cette synthèse. Il faut donc, en ce qui concerne le domaine musical, réviser sévèrement certaines positions, et reprendre les problèmes à leur base pour en déduire les conséquences nécessaires. [...] Je ne pourrais mieux faire que citer à ce propos ces phrases de Louis Rougier sur la méthode axiomatique, elles peuvent servir d'épigraphe à notre série d'études : « La méthode axiomatique permet de construire des théories purement formelles qui sont des réseaux de relations, des barèmes de déductions toutes faites. Dès lors, une même forme peut s'appliquer à diverses matières, à des ensembles d'objets de nature différente, à la seule condition que ces objets respectent entre eux les mêmes relations que celles énoncées entre les symboles non définis de la théorie. » Il me semble qu'un tel énoncé est fondamental pour la pensée musicale actuelle ; notons particulièrement la première incidente. Ainsi se trouve posée la question fondamentale : fonder des systèmes musicaux sur des critères exclusivement musicaux — et non passer, par exemple, de symboles numériques, graphiques ou psycho-physiologiques à une codification musicale (sorte de transcription) sans qu'il y ait de l'une aux autres la moindre notion commune. Le géomètre Pasch écrit par exemple : « Si la géométrie veut devenir une science déductive, il faut que ses procédés de raisonnement soient indépendants de la signification des notions géométriques, comme ils sont indépendants des figures ; seules les relations imposées à ces notions par les postulats et les définitions doivent intervenir dans la déduction ». — Il importe de choisir un certain nombre de notions primitives en relation directe avec le phénomène sonore — et avec lui seul —, d'énoncer ensuite, des postulats « qui doivent apparaître comme de simples relations logiques entre ces notions, et cela indépendamment de la signification qu'on leur attribue ». — [...] « Ainsi, poursuit-il [Rougier], un raisonnement doit toujours être indépendant des objets sur lesquels on raisonne ». Le péril est clairement énoncé, qui nous menace : en se fondant presque uniquement sur le « sens concret, empirique ou intuitif des notions choisies comme premières », on est entraîné à des erreurs de conception fondamentales. [...] Il était utile, avant de commencer en détail l'étude de la pensée musicale actuelle, de rappeler quels principes logiques on doit respecter. [...] Le mot-clé de structure nous invite à une conclusion — toujours d'après Rougier — qui peut aussi bien s'appliquer à la musique : « Ce que nous pouvons connaître du monde, c'est sa structure, non son essence. Nous le pensons en termes de relations, de fonctions, non de substances et d'accidents. » Ainsi devrions-nous faire : ne partons point des « substances et des accidents » de la musique, mais pensons-la « en termes de relations, de fonctions ». (PMA, 27-31)*

Noter

— le jeu alors du formel (« une même forme »), source de confusion entre formalisation et formalisme (celui à quoi le structuralisme de Claude Lévi-Strauss dit s'opposer) ;

— les idées (contraires au principe même de la formalisation) qu'il s'agirait par là de « fonder » un système musical, et ce « sur des critères exclusivement musicaux » : la formalisation n'est pas une fondation

(et ne saurait l'être) ; de plus, elle est précisément la construction d'une rationalité extrinsèque par dérivation...

— le jeu sur le mot « structure » (source de confusion avec le structuralisme lévi-straussien).

### Esthétique

#### Évolution

D'abord anti-esthétique (128), puis absence (139), et retour à partir de 1960, « comme malgré nous » (132) : cf. souci de contemporanéité de la pensée musicale (129, 136), prise en compte de la catégorie de goût (130), puis nécessité explicite d'une orientation esthétique (131...).

#### Langage...

Ce nouveau souci d'esthétique est explicitement corrélé à la question du langage (135) et plus spécifiquement de la forme (134).

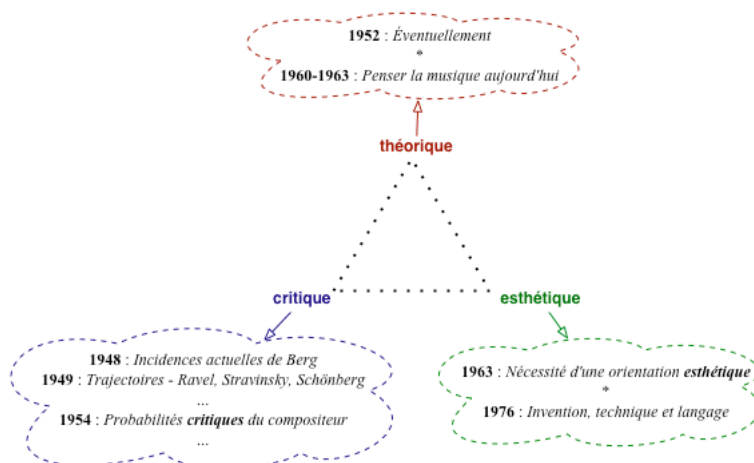
#### Époque...

Le souci de l'époque est explicite : ses « harmonies » (137, 143), se tenir face à elle (139), ses liens avec la question du goût (141, 142).

#### Génération...

L'insertion dans une époque est médiée par l'insertion dans une génération (140, 145)

## I.2. Périodisation de l'intellectualité musicale boulézienne



### I.2.a. Quatre périodes

Je distingue quatre périodes dans l'intellectualité musicale de Boulez :

1. la première : 1948-1959, où la dimension *critique* fixe le ton définitif ;
2. une seconde : (1952-)1960-1963, constituant ce que j'appellerai son *moment théorique* ;
3. une troisième : 1964-1975, nourrie de textes de circonstances ;<sup>1</sup>
4. la dernière : 1976-1995, marquée par un déploiement *esthétique*.<sup>2</sup>

### I.2.b. Une polyphonie à trois voix

On peut alors concevoir cette intellectualité musicale boulézienne comme une polyphonie où

- la dimension *critique* joue le rôle de *basse fondamentale*,
- la dimension *théorique* intervient comme *motif momentané* (disons le *motif-Darmstadt*)
- quand la dimension *esthétique* parachève la stratification d'un *développement ultime*.

	1948-[1952]-1959 « critique »	[1952] : 1960-1963 « théorique »	1964-1975 [ intermédiaire ]	[1963] : 1975-1995 « esthétique »
Esthétique	////////////////////			
Théorique				
Critique				

### I.2.c.

<sup>1</sup> C'est essentiellement celle de notre volume *Regards sur autrui*.

<sup>2</sup> Voir notre volume *Leçons de musique*.

I.2.d. Principaux textes de Boulez

<i>Date</i>	<i>Titre</i>	<i>Thématique principale</i>
1948	<i>Incidences actuelles de Berg</i>	<b>Critique</b>
1948	<i>Propositions</i> <sup>1</sup> (Stravinsky – Boulez)	Critique théorique anti-esthétique
1949	<i>Trajectoires : Ravel, Stravinsky, Schoenberg</i>	<b>Critique</b>
1951	<i>Moment de Jean-Sébastien Bach</i>	<b>Critique</b>
1951	<i>Stravinsky demeure</i>	<b>Critique</b>
1952	<i>Éventuellement</i>	<b>Théorie</b>
1952	<i>Schoenberg est mort</i>	<b>Critique</b>
1954	<i>Probabilités critiques du compositeur</i>	Théorie de la critique
1954	« ... <i>Auprès et au loin</i> »	Théorie de la critique
1955	« <i>À la limite du pays fertile</i> »	(théorie)
1956	<i>La corruption dans les encensoirs</i>	Critique
1957	<i>Aléa</i>	(théorie)
1957	<i>Tendances de la musique récente</i>	Critique de la théorie
1958	<i>Son et verbe</i>	Esthétique
1958	<i>RENCONTRES AVEC PIERRE BOULEZ</i> (Antoine Goléa)	
1960-63	<i>PENSER LA MUSIQUE AUJOURD'HUI</i>	<b>Théorie</b>
1963	<i>Nécessité d'une orientation esthétique</i>	Esthétique
1975	<i>PAR VOLONTÉ ET PAR HASARD</i> (Célestin Deliège)	
1978...	<i>COURS AU COLLÈGE DE FRANCE</i>	<b>Esthétique</b>

Cf. critique, puis théorie, puis esthétique...

- Critique : mise en œuvre puis réflexion (1954)
- Théorie : réflexion (1952) puis mise en œuvre (1960...)
- Esthétique : refus (1948) puis réflexion (1963) puis mise en œuvre (1976...)

I.3. **Les raisonnances musicales chez Boulez**I.3.a. Rapports critiques aux autres arts

Pour Boulez, autres arts = Littérature & poésie + peinture : cf. « *Quant au rapprochement entre les "arts", autrement dit musique et poésie, musique et peinture, ...* » (146)

Cinéma !<sup>2</sup> Danse, architecture, sculpture : Ø

I.3.b. Rapports théoriques aux sciences et à la mathématique

Pour Boulez, sciences = mathématique + physique.

Rappel : référence-révérence, mais aussi méfiance vis-à-vis de la logique de l'application (118, 119, 123), ou alors étrangeté (124)

Vocabulaire emprunté aux mathématiques...Exemples

Élémentaires (125 : *pgcd* et *ppcm*), ou sophistiqué (126 : *espace fibré*)...

« *Coupure* » ?

Le terme n'apparaît pas dans l'article de Rougier (seulement dans le livre de Rougier consacré en 1920 à Poincaré et que Boulez n'a pas lu).

Boulez a-t-il parcouru le livre de vulgarisation *La science et l'hypothèse* de Poincaré lui-même ?<sup>3</sup> Dans ce livre deux coupures et non une seule sont présentées :

- celle de Dedekind (qui n'est pas présentée sous ce nom) et qui s'articule au continu mathématique ;
- celle que la précédente inspire à Poincaré et qui concerne le continu physique (on l'appellera « coupure de Poincaré »).

Or la coupure chez Boulez n'est clairement ni l'une, ni l'autre :

<sup>1</sup> Il part du travail rythmique de Stravinsky pour dégager le sien : *Sonatine, Deuxième sonate pour piano, Visage nuptial, Symphonie*.

<sup>2</sup> Voir l'entretien du 5 mars 2005 à l'Ens

<sup>3</sup> Hypothèse envisageable : le livre est de vulgarisation (sans démonstration ni écriture mathématique). Poincaré y distingue espace géométrique et espace représentatif, et, à propos de ce dernier, espace visuel, espace tactile et espace moteur. Peut-être que l'espace sonore (figurant en couverture de *Penser la musique aujourd'hui*) a pu être inspiré par ces considérations très simples de Poincaré...

- ni à l'évidence la coupure de Dedekind (la question de la construction des nombres réels n'intéresse bien sûr pas Boulez),

- ni celle de Poincaré, quoique plus intuitive et basée sur le sensible.

Chez Boulez l'idée de coupure est celle d'un découpage : ce que Boulez appelle coupure (dans *Penser la musique aujourd'hui*), c'est le pas d'un découpage.

« Dédution »

Cf. terme essentiel dans les mathématiques et dans la logique formelle : voir la formalisation de la déduction (et, par exemple, le fameux *théorème de la déduction*, généralisation de la règle de séparation<sup>1</sup>)

« Fonder »

Voir par exemple la déclaration du 15 juillet 1963 (point n°2)

Là aussi, le souci de « fonder » les mathématiques, en particulier de les fonder logiquement, a été décisif au XX<sup>e</sup> siècle. On le retrouve dans la logique formelle que promeuvent Rougier et Martin<sup>2</sup> : voir « on désire par la formalisation fonder les mathématiques dans leur ensemble, c'est-à-dire reconstruire celles-ci avec le maximum de solidité »<sup>3</sup>.

### I.3.c. Rapports esthétiques

#### à la philosophie

Rappel : référence-révérence mais aussi grande méfiance (145...)

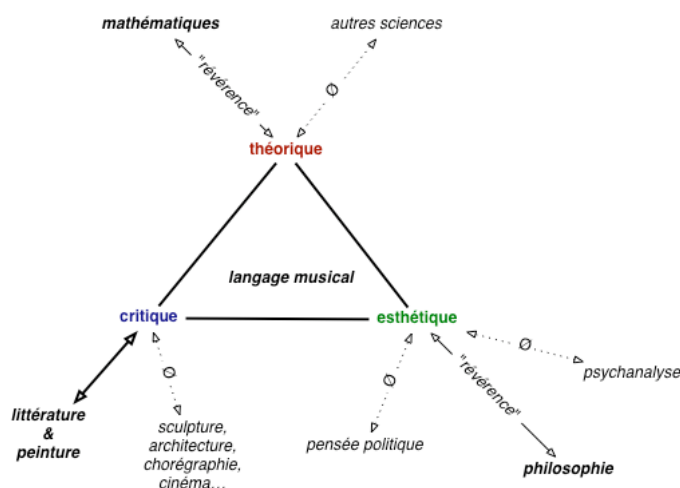
#### à d'autres disciplines de pensée ?

Exemple :

	Mathématique	Physique <sup>4</sup>	Philosophie	Politique <sup>5</sup>	Psychanalyse	Prise en compte de la différence des sexes
<i>Regards sur autrui</i>	0	22	12	29	0	0
<i>Leçons de musique</i>	1	13	10	6	0	0

Ainsi s'il y a deux mots qui n'apparaissent jamais sous la plume de Boulez, c'est bien *psychanalyse* et différence des sexes<sup>6</sup>...

### I.3.d. Au total...



## I.4. Dynamique de l'intellectualité musicale boulézienne

En première approche (cf. exposé au colloque) la catégorie de langage musical :

- sert d'opérateur *critique* (pour discriminer, évaluer, distinguer),
- fonde la nécessité d'une généralisation du sérialisme et oriente sa *théorisation*,
- implique d'unifier *esthétiquement* les faces syntaxique et sémantique du langage sériel :

<sup>1</sup> Voir par exemple Roger Martin, p. 53 et 193

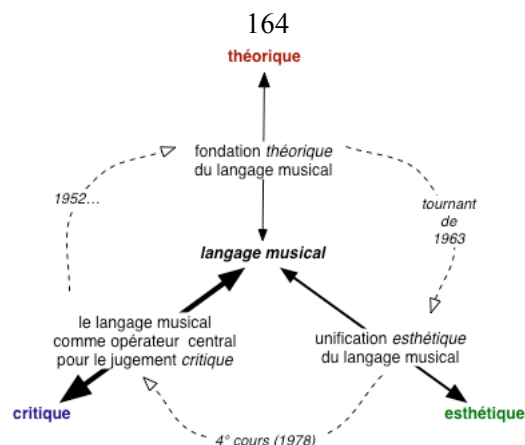
<sup>2</sup> *op.cit.* p. 171...

<sup>3</sup> *op. cit.* p. 46

<sup>4</sup> Voir usage du mot comme adjectif...

<sup>5</sup> Attention aux sens très disparates du mot...

<sup>6</sup> Je laisse bien sûr ici à l'écart les simples qualifications polémiques par des adjectifs (« viril »...).



Mais nous reviendrons sur cette première approche synthétique.

## II. ENJEU : LE RÔLE STRATÉGIQUE DE LA CATÉGORIE DE *LANGAGE MUSICAL*

Éclairer comment la catégorie de *langage musical* est chez Boulez la clef de voûte de toute son intellectualité musicale, d'une intellectualité musicale stratifiée sur une basse fondamentale de nature *critique*. Examiner dans le détail la dynamique intrinsèque de cette intellectualité musicale sous l'hypothèse que cette dynamique tient au traitement de son enjeu central : le langage musical.

Cette dynamique interne, je l'appelle *intension*. Le profil intérieur qu'elle donne à l'intellectualité musicale, je l'appelle *inspect*. L'enjeu de ce travail se dira donc : comment l'*intension* rend compte de l'*inspect* (c'est-à-dire ici : comment l'*intension* de l'intellectualité musicale boulézienne, nouée à la préoccupation centrale du langage musical, rend-elle compte de sa dynamique feuilletée en critique/théorique/esthétique ?)

### II.1. But

Tracer une *intension* parmi un corpus de textes charnières.

#### II.1.a. Corpus

##### Critique

- Tout premiers textes (1948...)
- 1954 : *Probabilités critiques du compositeur* (qui expose ce qu'on pourrait appeler la théorie boulézienne de la critique).

##### Théorique

- 1952 : *Éventuellement*
- 1960 : *Penser la musique aujourd'hui* + textes complémentaires (voir tableau plus loin)

##### Esthétique

- 1963 : *Nécessité d'une orientation esthétique* précédé, en 1961, de *L'esthétique et les fétiches* et *Le goût et la fonction* + ce que j'appellerai « la déclaration esthétique de l'été 1963 ».
- 1975... : tout spécialement le programme de travail au Collège de France : *Invention, technique et langage* (1975) et le cours de 1978 *Langage, matériau et structure*.

#### II.1.b. Deux temps

Dresser d'abord un parcours global pour revenir plus en détail ensuite sur le moment théorique, mon hypothèse étant que ce *moment-Darmstadt* pointe le réel de l'intellectualité musicale boulézienne, en particulier concernant la fonction stratégique de sa catégorie de *langage musical*.

### II.2. Méthode

Pour comprendre la signification exacte des énoncés de Boulez, je propose de compléter la méthode déductive classique (examiner les conséquences que l'on peut tirer d'un énoncé pour en éprouver la consistance propre) d'une méthode inductive consistant à dégager les conditions de possibilité de l'énoncé examiné : ce qui rend possible son énonciation. Il s'agit ici d'une sorte de remontée généalogique pour dégager à quelles conditions telle thèse peut être énoncée, ou constituée en enjeu.

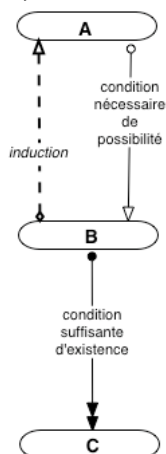
Remonter ainsi de l'énoncé B à ses conditions des possibilité sous forme d'un nouvel énoncé A, ce sera en quelque sorte disposer A comme condition nécessaire pour la possibilité de l'énoncé B — « si et seulement si A, alors B est possible » —, alors que descendre de l'énoncé B vers sa conséquence C, c'est poser B en condition suffisante pour l'existence de C — « si B, alors C ».



Prenons un exemple. Posons pour énoncé B, l'énoncé suivant : « une œuvre musicale doit être évaluée à l'aune de ses exigences en matière de langage musical ». Nous pouvons en déduire l'énoncé C : « une œuvre sera mineure si elle traite le langage musical de manière désinvolte ». C est conséquence de B et B est condition suffisante pour C.

Mais nous pouvons aussi remonter de l'énoncé B à un énoncé logiquement antérieur, l'énoncé A suivant : « la musique est un langage », mieux « la musique doit être un langage ». A est cette fois condition nécessaire de la possibilité B puisque l'importance donnée au critère du langage dans l'évaluation d'une œuvre suppose une importance donnée au langage tout court.

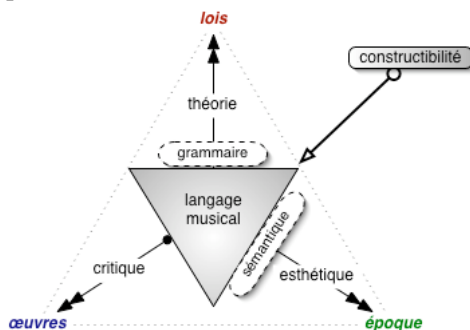
Notre méthode d'investigation d'une intellectualité musicale part de ses énoncés pour descendre déductivement vers ses conséquences et remonter inductivement vers ses conditions de possibilité : la descente déductive est une flèche de condition suffisante d'existence ; la remontée inductive est l'inverse d'une flèche d'une condition nécessaire de possibilité, soit le schéma suivant :



Nous allons ainsi dégager le schème suivant

où le langage musical va apparaître comme condition suffisante d'existence d'une critique, d'une théorie et d'une esthétique dignes de ce nom

et l'axiome de constructibilité comme condition nécessaire de possibilité pour que la problématique en terme de langage musical soit prépondérante :



Disons, autrement, qu'il s'agit de dégager le *réseau d'intellectualité* rendant compte de telle ou telle figure singulière, celle de Boulez dans notre cas.

### III. PARCOURS ANALYTIQUE DES TROIS GRANDES ÉTAPES

#### III.1. Début (1948)

##### Critique

La nécessité d'une intellectualité musicale chez Boulez prend d'abord la forme d'une critique.

Cette nécessité sera explicitement thématifiée dans le texte de 1954 *Probabilités critiques du compositeur* qui constitue une sorte de *théorie de la critique* (prolongée dans l'autre article de 1954 « ... *Auprès et au loin* »).

##### Langage

La catégorie de langage est tout de suite là, active : elle sert comme opérateur de distinction parmi les œuvres. Cf. ce que j'appelle la *fonction critique* de cette catégorie : discriminer, distinguer (le non musical du musical, les œuvres importantes de celles qui ne le sont pas...).

##### Théorie

Alors pas de besoin explicite de théorie. Cette époque est en effet celle de la découverte et de l'appropriation de la musique des trois Viennois et de Stravinsky, celle de la maturation du passage du dodécaphonisme au sérialisme proprement dit (sérialisme d'abord *restreint*, déduit par *abstraction* du dodécaphonisme)...

### Anti-esthétique

Position anti-esthétique déclarée (128)

## III.2. Le moment *théorique* (1952/1960...)

### III.2.a. engagé en 1952 (Éventuellement)

Voir aussi

- « *À la limite du pays fertile* » (1955) : théorisation de la musique électronique <sup>1</sup>
- *Aléa* (1957) : théorisation de l'aléatoire et de l'ouverture...
- *Tendances de la musique récente* (1957) : une sorte de critique de la théorie...

### Langage

Nécessité de ce tournant du point *explicite* du langage : pour l'unifier contre sa dissociation (ce qu'on appellera *la disjonction Schoenberg/Stravinsky*). Cf. double passage : du dodécaphonisme au sérialisme, et du sérialisme *restreint* au sérialisme *généralisé*. On peut dire : c'est l'*intension* sérielle qui écarte à la fois du dodécaphonisme (sépare Webern de Schoenberg) et ouvre à sa généralisation (et donc à la généralisation-systématisation de Webern). Cf. double dynamique : extrinsèque (coupure) et intrinsèque (second temps de consolidation immanente) : cf. Jésus/Paul, Marx/Lénine, Freud/Lacan. Ici Webern/Boulez

### Théorie

Cf. nécessité pour cela d'une théorie. Pourquoi ?

- Pour abstraire le sérialisme du dodécaphonisme
- Pour généraliser le sérialisme restreint en sérialisme généralisé
- Pour faire tout cela constructivement — cf. le parti pris constructiviste constant chez Boulez (explique dans *Penser la musique aujourd'hui*) <sup>2</sup> :
- « *On peut diviser les relations en trois groupes : de point à point, d'ensembles d points à ensemble de points, enfin relations entre les ensembles d'ensembles* » (p. 25)
- « *La répartition procède par points, ensembles, ensembles d'ensembles.* » (p. 26)
- « *Les relations s'établissent de simple à ensemble, de simple à ensembles d'ensembles* » (p. 68)
- « *Ces deux catégories s'appliquent d'unité à unité, d'unité à groupes, de groupes à groupes* ». (p. 76)
- « *Les relations s'établissent de simple à simple, de simple à complexe, de complexe à complexe* ». (p. 113)

### Neutralité esthétique

Pas d'esthétique (mais plus d'« anti-esthétique ») : désormais, une position plutôt de neutralité...

### III.2.b. matérialisé à partir de 1960 (le moment-Darmstadt)

Le travail théorique de Boulez s'est déclaré sous le titre générique : *Penser la musique aujourd'hui*. Pour lui, *Penser la musique aujourd'hui*, c'est théoriser (de manière contemporaine) le langage sériel.

<sup>1</sup> Noter le titre : la musique étend son « pays fertile » en musicalisant de nouveaux territoires sonores fournis par l'époque, ici par l'électroacoustique.

<sup>2</sup> Le constructivisme de l'intellectualité musicale boulézienne ne se réduit bien sûr pas à ce symptôme de la construction ascendante des ensembles : elle s'arrime plus essentiellement à sa thématization de l'écoute musicale comme *perception*...

Plan de Penser la musique aujourd'hui

Chapitre	Date	Publication (en français)	en allemand <sup>1</sup>
Préface ( <i>Une écurie pour Jarry</i> )		1963	
De moi à moi			
I. Considérations générales	1960	1963 : <i>Penser la musique aujourd'hui</i>	<i>Musikdenken heute 1</i>
II. Technique musicale			
III. <b>Forme</b> [ <i>Périforme</i> ]	1960	1981	<i>Musikdenken heute 2</i>
	1965	1966	<i>Musikdenken heute 2</i>
IV. Notation et interprétation <i>Temps, notation et code</i>	1960	1981	<i>Musikdenken heute 2</i>
V. <b>Esthétique</b> et poétique <i>L'Esthétique et les fétiches</i>	1961	1962	<i>Musikdenken heute 2</i>
<i>Le Goût et la Fonction</i>	1961	1963	
<i>Nécessité d'une orientation esthétique</i>	1963	1964	
VI. Synthèse et avenir <i>Conclusion partielle</i>	1960	1981	<i>Musikdenken heute 2</i>

Théorie d'aujourd'hui

*Principe du contemporain* de l'intellectualité musicale : une théorie de la musique contemporaine doit être une théorie contemporaine de la musique.

Pour Boulez, une telle théorie se décline ainsi : une théorie du langage sériel doit être une théorie contemporaine du langage musical.

Pour Boulez, la modalité contemporaine du théorique est à trouver du côté des sciences, lesquelles opèrent déductivement par axiomatisation et formalisation.

Boulez a-t-il réellement axiomatisé sa théorie du langage sériel ?

On serait bien en mal d'expliciter ne serait-ce qu'un axiome dans son effort théorique !

Tout au plus pourrait-on songer à des énoncés tels ceux-ci :

- « *Qu'est-ce que la série ? La série est — de façon très générale — le germe d'une hiérarchisation fondée sur certaines propriétés psycho-physiologiques acoustiques,* »<sup>2</sup>
- « *L'espace, indice de répartition de structures* »<sup>3</sup>

mais il s'agit là de définition ou de caractérisation, nullement de décisions de pensée infondables et arrachées à l'incalculable.

On pourrait penser que Boulez aurait un temps caressé l'idée que pourraient lui servir d'axiomes :

- un énoncé tel celui-ci : « La perception doit suivre l'écriture ».
- un principe de constructibilité généralisée tel celui qui l'élève progressivement, dans *Penser la musique aujourd'hui*, d'éléments vers des ensembles, puis vers des ensembles d'ensembles...

mais il faudrait alors constater que Boulez a bien vite découvert que l'énoncé précédant le conduisait à des conclusions musicalement inacceptables (Boulez soutenait dès le départ que la série était fondée sur des principes psycho-acoustiques) et que le supposé principe de constructibilité intégrale le conduisait également à des conséquences musicalement inacceptables puisqu'une enveloppe et plus encore une Forme musicale s'avéraient non constructibles.

Boulez a-t-il réellement formalisé sa théorie du langage sériel ?

Guère plus !

Il se trouve que Boulez cite Roger Martin qui a écrit à cette époque un bon livre minutieux didactique<sup>4</sup>. Boulez disposait donc de la matière de pensée nécessaire à son entreprise théorique s'il avait véritablement voulu s'approprier ce que *formalisation* veut dire.

Il faut bien reconnaître que Boulez s'est contenté de ce que j'appellerai une *référence-révérance* : une référence volontairement distante, pointant la direction de ce qui compte sans pour autant éprouver le besoin de franchir l'espace qui en sépare.

Si Boulez avait voulu déployer son propos théorique à la lumière de la formalisation mathématique, il lui aurait fallu prendre en charge la théorie mathématique des modèles (celle-là même qu'expose Roger Martin dans l'ouvrage précédemment cité) ce qui l'aurait conduit à mettre en rapport une formalisation et une interprétation, une syntaxe de la théorie et une sémantique du modèle, etc. Je vais y revenir en détail plus loin.

<sup>1</sup> *Musikdenken heute 1* (Schott, 1963), *Musikdenken heute 2* (Schott, 1985)

<sup>2</sup> *Penser la musique aujourd'hui*, 36

<sup>3</sup> *Penser la musique aujourd'hui*, 19

<sup>4</sup> *Logique contemporaine et formalisation* (Paris, P.U.F., 1964)

### Langage

Difficulté intrinsèque à formaliser théoriquement un langage, à prendre un langage pour modèle d'une théorie formelle.

Ces difficultés convergent sur la dimension sémantique (sur la théorie du sens de ce langage, ou de sa signification) : cf. l'aporie d'un « langage non signifiant » (36), mais qu'est-ce à dire ? Si « en musique, le mot est la pensée » (36), alors plus de distinction formelle en aval entre mots et formules (phrases), et plus de distinction linguistique en amont entre phonèmes et monèmes (voir la double articulation de Martinet — je vais y revenir).

### Butée proprement théorique

Butée, impossible, point de réel, non seulement de la « théorie » boulézienne mais plus généralement de son intellectualité musicale (c'est-à-dire de son *intension* profonde, vitale).

#### Cette butée prend un double aspect

— celui d'un embrouillamini sur le « formel » (cf. 3 aspects disparates du « formel » : Forme, formalisation, formalisme...), ce que je propose d'appeler *l'imbroglia boulézien du formel* : le projet d'une *formalisation non formaliste des formes musicales*...

— d'une ellipse, d'un évitement face à la théorisation de la Forme...

#### Hypothèse

Une conception de la Forme engage une conception de la sémantique. Théoriser la Forme, c'est donc aussi théoriser la sémantique. Or théoriser la sémantique d'un langage pose des problèmes très particuliers dans le cadre théorique ici prôné : celui d'une formalisation bâtie précisément sur l'instauration (et non pas la prise en compte) d'un couplage syntaxe/sémantique (je vais y revenir).

### **III.3. Le tournant esthétique (1963/1976...)**

#### III.3.a. déclaré en 1963

##### Enjeu

Boulez tranche le nœud gordien en déplaçant intelligemment le terrain : en posant que la sémantique musicale relève de la dimension esthétique de l'intellectualité musicale, non d'une dimension proprement théorique.

##### Matérialisation

Il interrompt alors son effort théorique, laisse en plan sa théorie inachevée pour n'y plus revenir et fait ce que j'appellerai sa *déclaration esthétique de l'été 1963*.

Cf. trois textes publiés + une présentation orale d'un vaste projet (qui restera sans suite sous cette forme)

Voir la déclaration du 15 juillet 1963 :

- [1] *Le dernier volume portera donc sur l'esthétique et c'est pour cela que le titre du premier chapitre s'appelle "Nécessité d'une orientation esthétique". Ensuite, les développements suivront en ceci :*
- [2] *Le premier chapitre lui-même sera "Le fondement d'une esthétique" : comment fonder au fond le projet esthétique pour valider l'existence en lui-même du projet musical ?*
- [3] *Le second chapitre porte sur le champ du choix esthétique, c'est-à-dire que je vais étudier plus précisément dans quelle mesure le choix esthétique peut s'appliquer à toutes les composantes, à tous les étages de la composition, et s'appliquer sur tous les phénomènes, et surtout s'appliquer au départ de la composition et non pas seulement à l'arrivée (ou l'un ou l'autre), c'est-à-dire qu'il faut que le choix esthétique prenne tous les phénomènes sous sa protection depuis la morphologie élémentaire jusqu'à la forme globale, et depuis la recherche sémantique jusqu'au projet poétique.*
- [4] *Ensuite, je parlerai d'un phénomène très important - je ne parlerai pas du moins, j'ai écrit -, sur le style et les composantes stylistiques en général qui sont les rapports de l'individu avec la collectivité à un moment donné, ce qui pose en plus de cela le rapport d'individu à collectif, porte plus loin sur un phénomène que j'ai appelé style et tradition, c'est-à-dire ce qui existe a posteriori dans le style et ce qui existe a priori dans le style.*
- [5] *Ensuite, le chapitre suivant est le sens de l'œuvre, qui est la signification de l'œuvre par rapport au compositeur lui-même, c'est-à-dire la compréhension qu'a autrui de la composition. C'est-à-dire je les décrirai exactement comme face interne et face externe d'un phénomène unique, ce phénomène unique que Mallarmé déjà appelait l'Idée.*
- [6] *Ensuite, il y a la question de la communication. Comme vous le savez, la musique est irréversible dans le temps, et c'est ce qui fait donc son originalité — en la joignant au seul théâtre parmi les arts irréversibles dans le temps, et il faudra parler par conséquent de l'esthétique du concert et de l'esthétique de l'audition, c'est-à-dire qu'il faudra arriver aux relations du praticien et du théoricien,*

*c'est-à-dire décrire les relations entre pragmatisme et pensée pure, entre empirisme et déduction.*

- [7] Puis il y aura une justification collective du projet esthétique individuel, c'est-à-dire les relations de la musique avec les autres modes d'expression et comment la musique peut s'intégrer en général dans un projet esthétique généralisé.
- [8] Puis nous arrivons à la fin du cycle, en étudiant la permanence d'une justification du projet musical et l'ambiguïté profonde de l'œuvre et la relativité de son existence. C'est-à-dire que l'œuvre a une relativité dans son existence puisqu'après, les générations qui viennent ont affaire à un choix absolu à l'intérieur d'une circonstance, ce qui est le début d'une autre génération. C'est-à-dire que cela nous pose de nouveau le problème de la tradition et de la destruction.

[1] Le texte « Nécessité... » est donc l'introduction générale.

[2] Ensuite la question du fondement, étrange en matière d'esthétique. Son but : rien moins que « valider l'existence du projet musical ». Ainsi la validité de ce projet dépend désormais pour Boulez d'une esthétique.

[3] Ensuite le champ de l'esthétique : il s'agit qu'elle prenne toutes les dimensions de la musique et du langage musical « sous sa protection ». Non seulement l'esthétique est nécessaire « à l'arrivée » (pour la forme globale, la sémantique et la poétique) mais comme il s'agit d'unifier toutes les dimensions (condition pour que la musique reste un langage), l'esthétique doit donc aussi s'appliquer au départ et sur la dimension morphologique du langage musical.

[4] L'esthétique doit alors traiter du collectif (de la société des musiciens et de celle des hommes).

[5] Retour ensuite sur la nécessité d'une esthétique pour penser la dimension proprement sémantique du langage musical. Où l'on retrouve le partage syntaxe/sémantique thématique comme faces interne/externe d'un unique phénomène.

[6] Vient ensuite le thème de la communication (première fonction du langage selon Boulez) qui touche encore une fois à la sémantique de la musique...

[7] On arrive à l'articulation de la pensée musicale à son époque, à l'intégration de l'esthétique musicale à « un projet esthétique généralisé ».

[8] Enfin cette intégration de la musique à l'époque rétroagit sur ce que veut dire qu'exister pour une œuvre puisque cette existence relève doublement du temps : l'œuvre s'expose dans le temps de l'exécution et relève du temps historique des générations successives, et donc du couple tradition/destruction.

### Langage

Le souci du langage est toujours déterminant : il s'agit désormais essentiellement de sa « double fonction » — de communication et de pensée artistique : (36) — qui suppose donc l'intégration d'une sémantique. Ce souci est déterminant car il s'agit toujours d'unifier, de refuser les risques de dissociation, de disjonction, non plus la dissociation du sérialisme restreint (entre hauteurs et durées, entre Schoenberg et Stravinsky — voir citation 41), mais la dissociation syntaxe/sémantique — à partir de 1975 il s'agira pour Boulez de « *repenser complètement le langage musical* » (43) —. Ainsi l'esthétique va devoir non seulement assumer la dimension sémantique du langage musical mais aussi l'unifier aux autres dimensions de ce même langage (par une sorte de retour de la sémantique sur la syntaxe).

Noter que le langage musical dissout progressivement son caractère de langage sériel. On va ce faisant passer en effet d'un langage sériel à un langage thématique.

### Théorie

Bien noter que Boulez n'y reviendra plus : il ne théoriserait plus sous l'exigence déclarée de l'axiomatisation et de la formalisation. Par exemple sa « théorie » ultérieure du signal et de l'enveloppe (cf. *l'enjeu thématique* au début des années 80, dans la *séquence-Répons*) ne se déploiera plus à l'ombre de ces exigences : ce ne sera plus une théorie se voulant formalisée.

### Esthétique

Déclaration d'intention (« nécessité d'une orientation ») plutôt que déploiement effectif (qui devra attendre le Collège de France).

Ceci dit la nouvelle pratique musicienne de Boulez s'accorde avec cette nouvelle orientation de son intellectualité musicale car elle traite du concert, de l'inscription de la musique dans la société et dans son époque, donc de la « mise en commun » de la musique — de sa communication avec son époque —.

### Critique

Noter que la basse fondamentale perdure. Une étude serait à faire (thèse ?) pour examiner plus finement les évolutions thématiques de la dimension critique selon ces différentes périodes : la périodisation de l'intellectualité musicale boulezienne, qui se fait, non selon cette dimension critique mais selon les deux autres, se projette cependant dans cette dimension (cf. plus loin les différences entre *Points de repère II &*

III).

III.3.b. réalisé systématiquement à partir de 1975 (la séquence Collège de France)Langage

Thème toujours explicitement au cœur de cette séquence : cf. dans le titre du projet général (*Invention, technique et langage*) et dans celui du cours de 1978 (*Langage, matériau et structure*).

Fréquence du mot

Le mot *langage* est deux fois plus fréquemment utilisé (458 fois) que celui de *déduction* : c'est toujours bien la principale catégorie de Boulez<sup>1</sup>.

Ceci dit, disparition des mots *syntaxe*, *morphologie*, *rhétorique*, *sémantique* (cf. nombre de fois respectivement, dans *Leçons de musique* : 6, 9, 5, 0). Ainsi le même syntagme « *langage musical* » semble retrouver désormais le statut métaphorique qu'il avait avant 1952 (avant le projet de sérialisme généralisé donc) et qu'il avait perdu pendant *le moment-théorique* — on va y revenir plus en détail... —.

Théorie

Le mot n'apparaît quasiment plus (32 fois, et de manière générale, non articulée au projet même des cours). Le mot *mathématique* a lui aussi disparu (une seule fois !) comme celui de *formalisation* (9 fois)...

Esthétique

Le mot devient lui aussi très rare (33 fois) : Boulez ne nomme plus guère « esthétique » son projet. Pourquoi ? À mon sens, car il tente désormais de synthétiser, d'unifier, de se rapprocher donc d'une position centrale dans le triangle de l'intellectualité musicale — voir plus haut la comparaison des deux trajectoires centripètes de Rameau et Boulez... —.

CritiquePetite comparaison quantitative *Regards sur autrui* / *Leçons de musique*

Noter : la taille des deux volumes est comparable.

Il est cohérent que les noms propres apparaissent deux fois moins souvent dans le second volume (relevant à mon sens de l'esthétique) que dans le premier (consacré essentiellement à la critique).

	Bach	Wagner	Mahler	Debussy	Schönberg	Berg	Webern	Bartok	Stravinsky	Σ
<i>Regards sur autrui</i>	74	438	70	179	191	562	200	49	161	1924
%	4%	23%	4%	9%	10%	<b>29%</b>	10%	3%	8%	100%
<i>Leçons de musique</i>	32	79	56	94	161	292	175	27	121	1037
%	3%	8%	5%	9%	16%	<b>28%</b>	17%	3%	12%	100%
Δ=R/L	2,3	<b>5,5</b>	1,3	1,9	<b>1,2</b>	1,9	<b>1,1</b>	1,8	1,3	1,9

[ Attention : données brutes, non corrigées des occurrences dans l'introduction et dans l'index ]

Ordre : Berg loin devant (3 fois sur 10). Puis Wagner dans *Regards* (près d'une mention sur 4)... mais Webern et Schönberg (à eux deux une mention sur 3) dans *Leçons*...

Transformation : la plus notable concerne Wagner (les références y diminuent 3 fois plus vite). Cf. pour Boulez, Wagner est important pour la critique musicienne (interprétation...), guère pour les questions de composition aujourd'hui (Boulez se réfère — marginalement — à la composition wagnérienne essentiellement à propos de la question du *thématisme*...).

## IV. LA CATÉGORIE DE LANGAGE MUSICAL CHEZ BOULEZ

Ce premier parcours fait, reprenons plus systématiquement la manière dont Boulez systématise le langage musical.

## IV.1. Remarque : ma propre position

Ma position face à tout cela est double :

- la pensée musicale n'a pas à être thématisée comme langage autrement que métaphoriquement et en tous les cas pas théoriquement ;
- une théorie de la pensée musicale doit être d'aujourd'hui en un autre sens qu'au sens strict d'une théo-

<sup>1</sup> Nattiez : « *Déduction* – c'est peut-être le mot qui revient le plus souvent dans *Jalons* »

rie axiomatisée et formalisée (voir ma propre conception du théorique dans ma théorie des moments-faveurs et de l'écoute musicale).

Je ne m'accorde donc nullement à cette conception de la musique ; je ne pense pas qu'il existe de langage musical ; je tiens que cette expression n'est nullement une catégorie à part entière de l'intellectualité musicale.

Il ne s'agit donc pas ici pour moi d'épouser le propos analysé : seulement d'en éprouver l'*intension* profonde, de prendre mesure de sa singularité, non pour mettre mes pas dans les siens mais pour dégager les conditions de consistance propre aux grandes intellectualités musicales.

## IV.2. Trois précisions

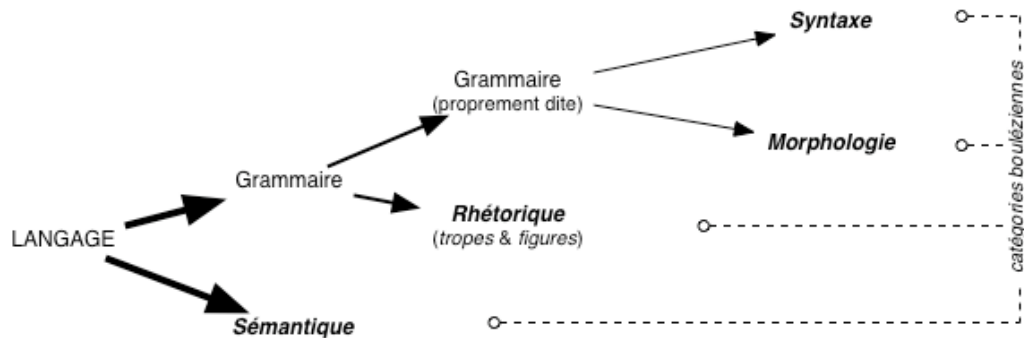
Commençons par un certain nombre de précisions, nécessaires pour approfondir notre évaluation de la dimension théorique chez Boulez. Elles porteront successivement sur la linguistique, sur la formalisation et sur le formalisme.

### IV.2.a. Précisions sur le vocabulaire « linguistique » de Boulez

Cf. Guide linguistique d'André Martinet (pour rester dans le contexte intellectuel de l'époque : Chomsky, par exemple, restait alors marginal et embryonnaire) : *Linguistique* (sous la direction d'A. Martinet ; Denoël, 1969)

#### Syntaxe, sémantique...

Le langage est distribuable en 4 grandes catégories qu'on retrouve chez Boulez (63-72) : *syntaxe, morphologie, rhétorique* et *sémantique*.



La morphologie, « science des formes sous lesquelles se présentent les mots » (Martinet, 245)

La sémantique, « science des sens » (Martinet, 343)

#### « Double fonction »

Cf. Boulez (36)

Cf. Martinet :

- « fonction centrale du langage : la fonction de communication » - cf. théorie de l'information, code... (Martinet, 105)
- « fonctions secondaires » : « la fonction d'expression (ou encore d'extériorisation) » (Martinet, 107), « la fonction esthétique » (Martinet, 108)

#### Langage « non signifiant »

Cf. Boulez (36)

Cf. double articulation (Martinet, 169) : unités distinctives (phonèmes) / unités significatives (monèmes). « Le vent souffle » = 3 monèmes ; mais « vent » se partage en deux phonèmes (pour le distinguer de « banc » et de « vous »)...

Un langage non signifiant n'aurait donc qu'une simple articulation : de phonèmes non monèmes

#### Fonctions musicales intrinsèques/extrinsèques

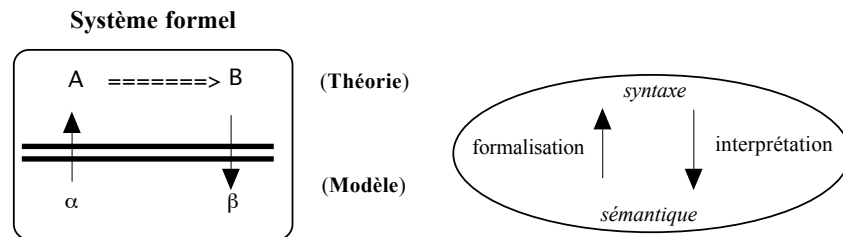
Cf. Boulez (58) (59)

Cf. distinction de fonctions syntaxiques, consécutives, sémantiques, verticales... (Martinet, 42)

### IV.2.b. Précisions sur ce qu'est la formalisation

Voir Roger Martin (pour rester dans le contexte de l'époque : Boulez le cite en 1963) : *Logique contemporaine et formalisation* (Puf, 1964)

La formalisation est la construction de systèmes formels.

**Système formel**

L'ensemble constitue un *système formel*. Le modèle peut être une théorie « naïve ». La théorie du système formel est dite, elle, théorie *formalisée*.

Construction d'un système formel : ensemble de symboles, constitution (morphologie) de mots puis de formules par des règles de formation, distinction de thèses et d'axiomes avec des règles de déduction.

**Syntaxe**

Syntaxe = règles de formation + règles de déduction.

Propriétés syntaxiques : consistance, complétude (syntaxique), décidabilité, indépendance (des axiomes)...

**Sémantique**

Sémantique : cf. traduction des symboles, des mots et des formules... Constitution de domaines d'interprétation, d'assignation des valeurs et d'évaluation des formules. Introduction des tables de vérité. Distinction des tautologies (« *Les baleines-ont-des-ailes* implique  $2+2=4$  »<sup>1</sup> : *ex falso sequitur quodlibet*), des contradictions et des expressions neutres (interprétation ouverte). Règles de traduction. Notion de modèle.

Propriétés sémantiques : complétude (sémantique)

**Système**

Propriété générale du système : catégoricité (isomorphie des différents modèles)

Théorèmes de limitation : Gödel, Lowenheim-Skolem...

IV.2.c. Précisions sur le « formalisme »

Démêlons quelque peu ce que j'appellerai l'imbroglia du formel dans l'intellectualité musicale boulezienne : cette étrange « formalisation non formaliste des formes musicales »...

Boulez déclare buter sur la question du formalisme dès 1952 : « *cette insupportable question du formalisme* » (116) mais elle prendra consistance plus tardivement, à la lumière du structuralisme de Claude Lévi-Strauss qui en fait son adversaire dans un passage que Boulez retient. Il s'agit du moment où *Penser la musique aujourd'hui* cite « *le sociologue [!] Lévi-Strauss* »<sup>2</sup> (36) :

- *Ainsi que l'affirme le sociologue Lévi-Strauss à propos du langage proprement dit, je demeure persuadé qu'en musique il n'existe pas d'opposition entre forme et contenu, qu'il n'y a pas « d'un côté, de l'abstrait, de l'autre, du concret ». Forme et contenu sont de même nature, justiciables de la même analyse. « Le contenu, explique Lévi-Strauss, tire sa réalité de sa structure, et ce qu'on appelle forme est la mise en structure des structures locales, en quoi consiste le contenu. » Encore faut-il que ces structures se soumettent aux principes de logique formelle que nous énoncions plus haut. (PMA, 31)*

Boulez reprendra cette même citation dans son texte *Forme* de 1960 (105) destiné à être intégré à la suite du *Penser la musique aujourd'hui* dont nous disposons (ce texte se retrouve ainsi dans *Musikdenken heute 2*) :

- *Dans une phrase que j'ai citée ailleurs, Lévi-Strauss écrit : « Forme et contenu sont de même nature, justiciables de la même analyse. Le contenu tire sa réalité de sa structure et ce qu'on appelle forme est la "mise en structure" de structures locales, en quoi consiste le contenu. » (1960, PR I 359)*

Plusieurs remarques :

- Claude Lévi-Strauss ne parle pas en cet endroit du langage : contrairement à ce qu'écrit Boulez, l'affirmation de Claude Lévi-Strauss n'est pas « à propos du langage » mais à propos de l'analyse par Vladimir Propp des contes russes. Boulez donc prend sur lui d'appliquer au langage des considérations de Claude Lévi-Strauss qui ne les visent nullement.

<sup>1</sup> p. 58

<sup>2</sup> Dans l'article, Claude Lévi-Strauss précise à plusieurs reprises sa position d'ethnologue... Boulez n'aurait-il pas lu l'article mais aurait-il repris la citation de Claude Lévi-Strauss de quelque autre lecture (comme pour Pasch, prélevé en fait chez Rougier ?)



- Ce qui dans le texte de Claude Lévi-Strauss précède cette citation
- « *On nous permettra d'insister sur ce point, qui résume toute la différence entre formalisme et structuralisme. Pour le premier, les deux domaines doivent être absolument séparés, car la forme seule est intelligible, et le contenu n'est qu'un résidu dépourvu de valeurs signifiantes. Pour le structuralisme, cette opposition n'existe pas : il n'y a pas d'un côté de l'abstrait, de l'autre du concret. Forme et contenu sont de même nature, justiciables de la même analyse. Le contenu tire sa réalité de sa structure, et ce qu'on appelle forme est la "mise en structure" des structures locales, en quoi consiste le contenu.* » Claude Lévi-Strauss (*Anthropologie structurale* deux ; p. 158) — *L'analyse morphologique des contes russes, mars 1960*)  
indique que l'énoncé retenu par Boulez « résume toute la différence entre formalisme et structuralisme ». Claude Lévi-Strauss oppose donc à la séparation formaliste de la forme et du contenu leur étroite concordance structuraliste. Ceci pourrait laisser croire que Boulez adopte ici le point de vue structuraliste (du moins au sens lévi-straussien du terme).
- Dans la phrase qui suit immédiatement cette citation, Boulez fait un pas de côté :
- « *Encore faut-il que ces structures se soumettent aux principes de logique formelle que nous énonçons plus haut.* »  
Boulez énonce ici le curieux principe que le structuralisme lévi-straussien devrait se soumettre aux principes de la formalisation logico-mathématique (ce qui précède, en effet, en fait l'éloge sous l'autorité de Rougier et Pasch). Or ces deux modes de pensée (structuralisme et formalisme), sans être incompatibles (on sait que Claude Lévi-Strauss a mobilisé une formalisation mathématique des structures élémentaires de la parenté grâce à l'apport du grand mathématicien André Weil), ne sont nullement convergents.
- De plus l'accusation de formalisme qui semble encombrer Boulez depuis 1952 ne recouvre nullement le formalisme de Propp mais bien plutôt le structuralisme de Claude Lévi-Strauss ! En effet, l'accusation « naïve » de formalisme évoquée en 1952 consiste à reprocher au musicien le fait de trop s'attacher à la forme en oubliant le contenu (le vieux reproche de « mettre du vieux vin dans une nouvelle outre »), ce qui est tout le contraire du formalisme rejeté par Claude Lévi-Strauss qui, lui, sépare ce qui ne devrait pas l'être (en l'occurrence un contenu et un contenant). Boulez semble en fait adopter le point de vue de Claude Lévi-Strauss pour des raisons tactiques plutôt que par affinité véritable de pensée, et sans chercher d'ailleurs à affermir ensuite cette convergence déclarée (on sait qu'il ne répondra jamais aux attaques explicites de Claude Lévi-Strauss contre le sérialisme dans *Le Cru et le Cuit*).

### IV.3. Langage et fonctions

Revenons à Boulez.

Le travail de sa catégorie de *langage* est lisible dans l'usage que va faire Boulez de la catégorie de « fonction langagière ». Pour Boulez en effet, un langage, c'est avant tout un système de fonctions : c'est un régime particulier de « double fonction » (32) (communication/pensée poétique), c'est une distinction entre fonctions « intrinsèques » et « extrinsèques » (d'expression en particulier, mais aussi de goûts...) (58).

Or la musique est dotée de fonctions : il existe en effet des fonctions musicales, des fonctions modales (53), des fonctions harmoniques tonales (53), des fonctions thématiques. Ceci à l'évidence incite Boulez à considérer la musique comme un langage.

Boulez va donc tenter une investigation du « langage musical » sous l'angle de

- ses fonctions « syntaxiques » (61) (71)
- ses fonctions « morphologiques » (50) (61) (71)
- ses fonctions « rhétoriques » (64) (65)
- ses fonctions « sémantiques » (69) (72) c'est-à-dire ses fonctions « esthétiques » (60) ou ses fonctions « d'expression » (58) ou « de goût » (59)...

Plus précisément Boulez va tenter de penser sous ce schème les « fonctions sérielles » (qui constituent sa cible véritable en matière de fonctions musicales) : (51) (52) (54) (56) (57).

### IV.4. Parcours synthétique

Synthétisons les différentes facettes de la catégorie de langage musical selon Boulez.

Je séparerai à nouveau nos trois périodes : la séquence « purement » critique, la plus courte (4 années : 1948-1951), le moment théorique (12 ans : 1952-1963) et la période la plus longue (30 années : 1964-1995) que j'appellerai pour cela *la longue marche vers l'esthétique*.

Qu'en est-il de la catégorie de langage musical dans ces trois périodes ?

#### IV.4.a. 1. Une catégorie métaphorique pour une pure fonction critique à l'époque du sérialisme restreint

Dans la première, la catégorie a un statut *métaphorique* et une pure fonction critique : elle sert d'opérateur critique de discrimination entre les œuvres importantes et les autres. En effet qu'est-ce alors qu'une œuvre importante pour Boulez ? C'est formellement une œuvre dont on se déclarera l'héritier car on considèrera qu'elle ouvre à des résonances généalogiques ultérieures (essentiellement les œuvres de Webern — contre celles de Schoenberg — et de Stravinsky), et, du point de son contenu, c'est une œuvre dont la consistance tient à son sérieux en matière de langage, à sa responsabilité par rapport à la situation musicale prise dans son ensemble, par rapport à ce que j'appelle *monde* (de la musique) et que Boulez, pour sa part, indexe précisément comme *langage*. Il y a bien sûr à l'époque un très fort historicisme boulézien, c'est-à-dire la conviction que ce qui fait la consistance de la musique est une histoire musicale articulable à une grande Histoire et c'est bien là ce qui explique en partie le succès de cette catégorie de langage musical puisqu'elle est compatible avec l'historicisme.

Cette séquence est celle où le point de vue sériel se constitue par séparation d'avec un point de vue dodécaphoniste, soutenu en France par Leibowitz. Ce point de vue sériel, je propose de l'appeler sérialisme *restreint* pour le distinguer — en résonance avec la relativité einsteinienne — du sérialisme *généralisé* qui suivra.

#### IV.4.b. 2. Une catégorie théoriquement fondée, donnant consistance à la grammaire du sérialisme généralisé

La catégorie de langage musical acquiert une nouvelle dimension avec le sérialisme généralisé, lequel requiert une fondation théorique de sa fonction critique (le texte de 1954 « ...*Après et au loin* » traite précisément de ce point : consolider la dimension critique de l'intellectualité musicale passe, à l'époque du sérialisme généralisé, par une fondation théorique de la catégorie de langage musical).

Pourquoi la généralisation du sérialisme nécessite-t-elle la nouvelle dimension théorique ? Car le sérialisme généralisé s'attaque à la dissociation entre hauteurs et durées (en simplifiant entre Schoenberg-Webern et Stravinsky) et veut ainsi donner consistance unifiée à la grammaire (syntaxe + morphologie).

L'unification de la nouvelle grammaire sérielle, censée prouver la capacité du sérialisme à constituer un nouveau langage musical, passe pour Boulez par un travail proprement théorique : la pure et simple dimension *critique* de l'intellectualité musicale n'y suffit plus, ni un simple statut métaphorique de la catégorie de langage musical. Il faut désormais *fonder* cette catégorie, et cela doit se faire *théoriquement*.

C'est donc le moment de fondation théorique du nouveau langage sériel. Ceci revient à poser que pour Boulez, *Penser la musique aujourd'hui* veut dire *Fonder la dimension critique de l'intellectualité musicale sur une théorie contemporaine du langage sériel*.

Comment Boulez va-t-il s'y prendre ? Par l'élaboration progressive d'une syntaxe puis d'une morphologie (les deux constituant une *grammaire* — au sens restreint du terme) qui devait ensuite se compléter d'une rhétorique (65) pour constituer une *Grammaire* (au sens cette fois complet du terme).

#### IV.4.c. 2-3. Le point nodal : le grand tournant de 1963

C'est en ce point qu'intervient la butée pointant le réel de la catégorie boulézienne de langage musical.

##### *Point de méthode*

Mon exposition, vous le comprenez, suit un mouvement centripète, par cercles de plus en plus resserrés autour d'un centre situé l'été 1963. Pourquoi ? Pas seulement parce que tel est bien le cœur névralgique de l'intellectualité musicale boulézienne mais parce que mon mouvement d'investigation est lui-même centripète : il part du foisonnement des textes de Boulez (des milliers de pages, pas toujours très denses...) pour tenter non pas d'en faire une présentation érudite, savante et stérile mais pour y discerner le cœur où bat la pensée en sorte de mesurer à cette aune le cœur de ma propre intellectualité musicale. En ce sens, une intellectualité musicale procède par rapport à une autre intellectualité musicale comme une œuvre musicale le fait par rapport à une autre œuvre : par critique-analyse en sorte de féconder de nouvelles figures de la pensée.

La difficulté spécifique aujourd'hui tient à l'ordre d'exposition puisque je me trouve, au terme de ce travail sur Boulez, avec deux résultats fortement contrastés : d'un côté un florilège de 150 citations, de l'autre 2 ou 3 thèses extrêmement compactes sur l'intellectualité musicale boulézienne et par là sur les tâches, selon moi, d'une intellectualité musicale contemporaine (disons en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle et non plus de l'après-guerre). Comment transmettre cela ?

Ma réponse consiste à déployer devant vous un mouvement qui puisse composer un *inspect* acceptable pour l'*intension* profonde au travail chez Boulez. Si je parlais des résultats thétiques et vous démontrerais à partir de là l'intellectualité musicale de Boulez, je construirai un *aspect* de cette intellectualité musicale,

non un *inspect* (nous nous tiendrions en effet à l'extérieur de sa dynamique intrinsèque): je « maîtriserais » certes cette intellectualité musicale mais, ce faisant, je la stériliserais. Si à l'inverse, je parlais du florilège pour épouser minutieusement le périple de ma propre recherche, je devrais y consacrer une année entière !

J'ai donc pris le parti de parcourir ce domaine en tenant à la fois la dispersion du florilège et la concentration de l'*intension*. Pour cela, j'ai pris le même parti qu'à propos de Rameau : alterner les moments de présentation dispersée et ceux de concentration synthétique en esquissant un trajet de recherche qui soit spirorique et centripète, qui resserre progressivement le propos sur son noyau actif.

Bref, je bâtis une forme pour cet exposé, comme on peut le faire en musique pour une œuvre : à partir d'une Idée mise à l'épreuve non de ses déductions (logique de développement...) mais de ses résonances concentriques (ce que j'appelle des *variations-reconnaissance*)...

\*

Revenons à notre propos central.

Boulez doit prolonger sa théorie du langage sériel par une sémantique (c'est-à-dire une théorie du sens) car il a bien conscience (72) qu'à ne pas le faire, son propos sombrerait dans le formalisme (nous avons vu qu'il récusait le formalisme depuis 1952 et que sa récusation s'alliait, autour de 1960, à celle de Claude Lévi-Strauss...).

Or il apparaît clairement qu'une théorie de la Forme musicale nécessite une théorie de la sémantique (et pas seulement de la syntaxe et de la morphologie). À y regarder d'un peu plus prêt, c'est déjà plus ou moins le cas pour une théorie de la rhétorique dont Boulez pointe à différents moments la nécessité sans jamais, à ma connaissance du moins (je ne suis pas un érudit de Boulez, pas plus que je ne le suis de Rameau, de Schoenberg ou de Wagner, et je ne le suis pas « par volonté, non par hasard »...), véritablement s'y atteler. La rhétorique en effet est à la frontière de la grammaire et de la sémantique, à la charnière de la distinction que fait Boulez entre fonctions intrinsèques et extrinsèques : théoriser la rhétorique implique d'avoir théorisé la sémantique en sorte que s'il y a bien, comme on va le voir, une rétroaction de la sémantique sur la syntaxe, celle-ci se matérialise de manière exemplaire dans une théorie de la rhétorique (pour fixer les idées, j'entends sous ce terme de *rhétorique* la forme donnée au discours, et plus seulement aux mots, et la matérialisation chez Boulez de la rhétorique musicale se donnera dans ce qu'il appellera le *thématisme*<sup>1</sup>).

Il va nous falloir expliquer pourquoi la théorie boulézienne bute sur son extension à la sémantique, à la rhétorique, donc à la Forme. Avant d'y revenir en détail — c'est là que se joue le réel du propos —, rappelons comment Boulez va s'en sortir.

### Le grand tournant de l'été 1963

Je rappelle d'abord que Boulez va décider en 1963 quant à l'intellectualité musicale en même temps qu'il va décider sur tous les aspects de sa vie de musicien.

En effet le tournant de 1963 a valeur générale dans le parcours de Boulez puisqu'il prévaut tant dans ses activités de compositeur (avant/après *Pli selon Pli*), de musicien (début de sa carrière internationale après la direction du *Sacre du Printemps* à Paris le 18 juin et création française de *Wozzeck* fin novembre à Paris également), que de musicien pensif.

#### IV.4.d. 3. Une catégorie esthétique

L'issue va consister dans le projet d'assumer désormais esthétiquement et non plus théoriquement la sémantique musicale (et secondairement la rhétorique). La catégorie de langage musical va ainsi devenir une catégorie essentiellement esthétique.

L'enjeu de ce propos, je le rappelle, est de donner une forme aux entités-frontière entre grammaire et sémantique, de donner forme au discours musical et Forme à l'œuvre, « donner » *forme* voulant ici dire expliciter en intellectualité musicale les figures de consistance (et pas seulement les créer musicalement).

Il est certes patent que le point de butée de l'intellectualité musicale boulézienne a pour contrepartie une butée dans la composition (d'où la coupure avant/après *Pli selon Pli*) et que l'issue qui va progressivement se dessiner dans l'intellectualité musicale de Boulez (le thématisme venant subsumer l'ancien sérialisme généralisé) est une *raisonance* du nouveau travail compositionnel (de *Messagesquise* à *Répons*...).

#### IV.4.e. Au total

En résumé, chez Boulez la même expression « langage musical » est successivement :

- une catégorie *métaphorique* pour une fonction *critique* du *sérialisme restreint*,
- une catégorie *théorique* pour une fondation du *sérialisme généralisé*,
- une catégorie *esthétique* pour une unification de la grammaire et de la sémantique en un nouveau

<sup>1</sup> Le thématisme conjoint en effet forme donnée aux objets (aux « thèmes », aux mots donc) et au discours (au « développement et déduction thématique », aux phrases donc) et sens musical (orienté vers la perception)...

*thématisme.*

Type du nouveau langage musical :	Nature de la catégorie :	en vue d'une
sérialisme <i>restreint</i>	<i>métaphorique</i>	<i>fonction critique</i> (de discrimination entre les œuvres)
sérialisme <i>généralisé</i>	<i>théorique</i>	<i>fondation</i> (du sérialisme comme nouveau langage)
« thématisme »	<i>esthétique</i>	<i>unification</i> (de la grammaire et de la sémantique)

Remarquer que ces dimensions ne s'excluent pas mais tendent plutôt à se cumuler...

#### IV.5. La butée théorique et le tournant de 1963

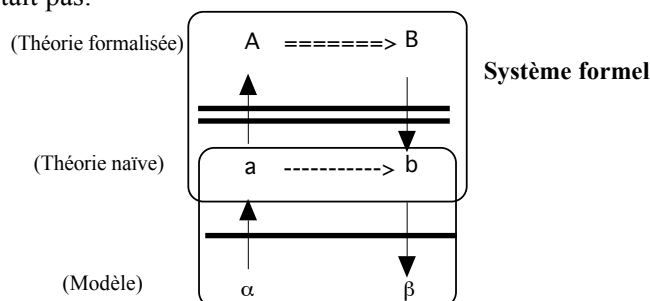
Achevons notre parcours en approfondissant son point central, cette butée théorique de 1963 qui se situe au cœur de toute la trajectoire de l'intellectualité musicale boulezienne (au centre donc de son *inspect*) et qui nous permettra de mieux comprendre son *intension* véritable au cœur de cette *intention* déclarée de comprendre inlassablement la musique comme langage musical.

##### IV.5.a. Le point de butée

Pourquoi n'était-il pas possible à Boulez de formaliser intégralement le nouveau langage musical ?

##### Première réponse

Parce que théoriser formellement le nouveau langage musical aurait supposé que Boulez soit déjà doté d'une théorie naïve de ce langage, susceptible d'opérer comme modèle pour la théorie formalisée. Or cette théorie naïve n'existait pas.



Ici « *modèle* » = le « langage musical » concret à l'œuvre

« *théorie naïve* » = théorie musicienne spontanée de ce langage musical

« *théorie formalisée* » = théorisation « logico-mathématisée » de la théorie musicienne « naïve »

Pourquoi cette théorie naïve n'existait-elle pas ?

Essentiellement parce que le nouveau langage musical n'existait lui-même pas encore ! Il ne faut pas oublier en effet que l'intellectualité musicale, comme toute intellectualité musicale, est prescriptive et prospective : elle pense ce qu'il y a à faire, ce qu'il faut faire, et non pas simplement ce qui est déjà fait. Si Boulez se débat avec ces questions de nouveau langage musical, c'est parce qu'il s'emploie à participer à la création de ce nouveau langage par ses propres œuvres. La théorie qu'il vise ne saurait donc nullement être une formalisation d'une théorie naïve déjà là, théorie naïve qui serait elle-même la formulation naïve d'un langage qui opère déjà.

En fait Boulez veut donner un tour *théorique* à sa recherche d'un nouveau langage plutôt qu'il ne recherche une *théorie* proprement dite de ce nouveau langage (et *théorique* ne vaut pas *théorie*). Boulez, à cette époque, tente de penser ce qu'une rhétorique et qu'une sémantique pourraient et devraient être pour pouvoir s'unifier à la syntaxe et à la morphologie sérielles déjà théorisées, mais clairement il n'en dispose pas, et il dispose moins encore d'une théorie naïve qu'il s'agirait alors de formaliser théoriquement.

Par ailleurs, l'état de la linguistique structurale, si tant est que cet état ait pu intéresser Boulez dans son détail, n'était pas alors tel qu'il ait pu doter Boulez de théories formalisées adéquates à profiler son projet : s'il est vrai, selon Jean-Claude Milner, qu'il faut attendre Chomsky pour disposer d'une théorie linguistique formalisée, alors cette théorie était alors en gestation et nullement exposée à l'intelligence des non-spécialistes.

Bref, une théorie formelle du nouveau langage musical butait sur l'absence d'un espace théorique adéquat et plus encore sur l'absence même de l'objet à théoriser.

Face à cette double carence, la prescription ouvrant *Penser la musique aujourd'hui* – axiomatiser et formaliser — ne pouvait que fixer un horizon inatteignable. Si elle a pu, cahin-caha, guider « l'ébauche » d'une syntaxe et d'une morphologie sérielles (voir ce qu'en dit Boulez à la fin de son livre page 165) (67), elle était trop vague pour pouvoir, à elle seule, assurer la tâche autrement plus délicate de formuler une rhétorique et une sémantique sérielles.

##### Seconde réponse

On ne peut cependant s'arrêter à cette première réponse : elle pourrait laisser entendre que Boulez n'a

énoncé sa prescription de l'axiomatique et de la formalisation que superficiellement, comme une manière de saisir le contemporain de la pensée dans son seul effet de mode.

Si Boulez adhère à la prescription de l'axiomatique et de la formalisation, c'est pour des raisons de fond, nullement de mode. Et s'il a buté sur la formalisation de la sémantique (sous la modalité de la Forme musicale), c'est donc réellement.

Pourquoi ? Parce que Boulez concevait la formalisation de manière dynamique, non comme la reformulation d'une théorie naïve préexistante. C'est donc parce que Boulez concevait le travail de formalisation comme un travail de construction progressive qu'il a pu d'une part « y croire » réellement, et d'autre part buter sur la construction de la sémantique.

D'où la seconde réponse suivante : si Boulez n'a pu formaliser intégralement le nouveau langage, c'est d'une part parce que pour lui formaliser intégralement voulait dire *construire* intégralement et d'autre part parce qu'on ne saurait construire une sémantique comme on peut construire une syntaxe.

Détaillons ces deux aspects.

### Constructivisme

Il y a, me semble-t-il, un parti pris fondamental chez Boulez, en amont de toute pensée concrète, qui est celui d'un certain constructivisme, d'un certain style constructiviste de pensée (voir mon livre sur Schoenberg) : l'idée que créer mais aussi penser, c'est essentiellement construire.

On sait d'ailleurs que dans l'orientation de pensée constructiviste (voir Alain Badiou), le langage est l'opérateur fondamental de mesure de l'existence. Il y a donc, au principe de cette manière constructiviste de penser, le croisement de deux prescriptions : n'admettre à l'existence que ce qui a été explicitement construit, et se fier à la capacité du langage pour prendre mesure exacte de tout cela.

Le point est alors que cette dynamique constructiviste bute en matière de langage musical sur la nécessaire hétérogénéité qui intervient dès qu'on parle de *sémantique* puisque ce terme indique à tout le moins la mise en rapport de deux ordres disjoints et de natures hétérogènes.

S'il est vrai que la formalisation théorique pratique aussi la construction de modèles (en vue par exemple de tester la consistance ou la catégoricité des théories formellement construites), ces modèles sont en fait des sortes de « monstres » sémantiques, des modèles au sens purement formels du terme, qui n'ont de justification que de servir de terrain d'épreuve à la théorie considérée.

Le destin usuel d'un modèle est tout le contraire de cela : il constitue le terrain d'épreuve préexistant, doté de valeurs de vérité que la théorie à bâtir doit formaliser et précisément « prendre pour modèle ».

Autant dire qu'on ne construit pas un tel modèle mais qu'on en hérite. Tel est bien le cas en musique : l'intellectualité musicale ne vise pas à inventer de nouveaux mondes formels mais à prendre mesure des transformations du monde de la musique pour mieux les orienter. En ce sens, faut-il le rappeler, ce qui en musique décide en dernière instance n'est pas l'intellectualité musicale mais l'œuvre musicale. Boulez le sait mieux que tout autre. Il ne s'agissait donc pas pour lui de construire une théorie dotée de modèles purement formels (ces œuvres dites « virtuelles » qui ont pour seule existence un programme d'intentions) ni de forcer formellement la construction d'une sémantique, donc d'un sens musical.

### Sémantique musicale

D'où notre second aspect : on ne saurait construire une sémantique musicale comme on construit une syntaxe et une morphologie, à partir d'un germe (d'une série pour Boulez : « la série est le germe d'une hiérarchisation...<sup>1</sup> ») mais il y faut dès le départ du deux, de l'hétérogène, du disjoint.

En musique, ce deux, c'est bien sûr, pour Boulez plus que pour tout autre, le couple de l'écriture et de la perception musicales, ce qui revient à dire que construire une sémantique musicale va passer par la construction d'une intelligence musicale de ce couple. On reconnaît là le programme que Boulez va déployer dans les années 80 autour de ce qu'il appellera « l'enjeu thématique ».

On comprend bien, rétroactivement, comment penser ainsi une sémantique musicale (et donc ce que sont en musique la rhétorique et Forme) ne pouvait se faire dans un pur et simple prolongement de ce qui avait été fait pour la grammaire musicale.

Ceci rend également compte de soucis ultérieurs de Boulez : la nécessité déclarée au Collège de France de « repenser complètement le langage musical » (43) (45) faute de quoi pèseraient les menaces de cryptographie (47), d'inviduation (47), de perte du code commun (47), de non-communication (45) ; mais aussi l'importance de ne pas céder sur les exigences syntaxiques acquises lors de la phase antérieure (48) (49) au nom de la nouvelle prise en compte de la sémantique (dit prosaïquement : prendre en compte la perception pour Boulez ne saurait se réaliser sur le dos de l'écriture).

Finalement, en nommant *esthétique* la nouvelle nécessité ouverte par la déclaration de 1963, Boulez prenait bien acte d'une confrontation au deux non seulement de l'écriture musicale et de la perception sonore mais, par-delà cette polarité, à l'hétérogénéité du langage musical et de son époque (dans mon vocabu-

<sup>1</sup> *Penser la musique aujourd'hui*, p. 36 (voir la citation n°100 du florilège)

laire : l'hétérogénéité du monde de la musique et de son époque, sous l'hypothèse que l'autonomie de ce monde n'est nullement une autarcie et que ce monde ne vit donc qu'à échanger avec d'autres et avec le *chaosmos*).

\*

Au total, l'intellectualité musicale de Boulez nous apparaît comme motivée par un axiome sous-jacent de constructibilité : pour encourager le compositeur constructiviste à créer, la musique doit être conçue comme constructible et pour cela incessamment représentée comme langage. Telle est la tâche pour Boulez de l'intellectualité musicale.

La mise de ce programme à l'épreuve des œuvres musicales concrètes, cette *intension* singulière est alors ce qui configure l'*inspect* spécifique de l'intellectualité musicale boulézienne.

## V. FLORILÈGE (BOULEZ, 1948-1995)

### V.1. Darmstadt, 15 juillet 1963<sup>1</sup>

« Le dernier volume portera donc sur l'esthétique et c'est pour cela que le titre du premier chapitre s'appelle "Nécessité d'une orientation esthétique".

Ensuite, les développements suivront en ceci : le premier chapitre lui-même sera "Le fondement d'une esthétique" : comment fonder au fond le projet esthétique pour valider l'existence en lui-même du projet musical ?

Le second chapitre porte sur le champ du choix esthétique, c'est-à-dire que je vais étudier plus précisément dans quelle mesure le choix esthétique peut s'appliquer à toutes les composantes, à tous les étages de la composition, et s'appliquer sur tous les phénomènes, et surtout s'appliquer au départ de la composition et non pas seulement à l'arrivée (ou l'un ou l'autre), c'est-à-dire qu'il faut que le choix esthétique prenne tous les phénomènes sous sa protection depuis la morphologie élémentaire jusqu'à la forme globale, et depuis la recherche sémantique jusqu'au projet poétique.

Ensuite, je parlerai d'un phénomène très important - je ne parlerai pas du moins, j'ai écrit -, sur le style et les composantes stylistiques en général qui sont les rapports de l'individu avec la collectivité à un moment donné, ce qui pose en plus de cela le rapport d'individu à collectif, porte plus loin sur un phénomène que j'ai appelé style et tradition, c'est-à-dire ce qui existe a posteriori dans le style et ce qui existe a priori dans le style.

Ensuite, le chapitre suivant est le sens de l'œuvre, qui est la signification de l'œuvre par rapport au compositeur lui-même, c'est-à-dire la compréhension qu'a autrui de la composition. C'est-à-dire je les décrirai exactement comme face interne et face externe d'un phénomène unique, ce phénomène unique que Mallarmé déjà appelait l'Idée.

Ensuite, il y a la question de la communication. Comme vous le savez, la musique est irréversible dans le temps, et c'est ce qui fait donc son originalité — en la joignant au seul théâtre parmi les arts irréversibles dans le temps, et il faudra parler par conséquent de l'esthétique du concert et de l'esthétique de l'audition, c'est-à-dire qu'il faudra arriver aux relations du praticien et du théoricien, c'est-à-dire décrire les relations entre pragmatisme et pensée pure, entre empirisme et déduction.

Puis il y aura une justification collective du projet esthétique individuel, c'est-à-dire les relations de la musique avec les autres modes d'expression et comment la musique peut s'intégrer en général dans un projet esthétique généralisé.

Puis nous arrivons à la fin du cycle, en étudiant la permanence d'une justification du projet musical et l'ambiguïté profonde de l'œuvre et la relativité de son

existence. C'est-à-dire que l'œuvre a une relativité dans son existence puisqu'après, les générations qui viennent ont affaire à un choix absolu à l'intérieur d'une circonstance, ce qui est le début d'une autre génération. C'est-à-dire que cela nous pose de nouveau le problème de la tradition et de la destruction. »

### V.2. Intellectualité musicale

#### Éventuellement (1952)

Il serait opportun de demander si les grammairiens, suivant cette formule rabâchée à la gloire du hasard, viennent après les œuvres de génie. Sans vouloir remonter au Moyen Âge, il est à supposer que Rameau, n'est-ce pas... (1952, RA 150)

Le nom de Rameau revient quand il s'agit d'exemplifier l'intérêt de l'intellectualité musicale...

- Jusqu'à quel point une attitude théoriquement conséquente peut-elle nuire ou aider à l'activité d'un compositeur ? (1952, RA 150)
- Ce reproche d'intellectualisme se fonde mal car il part d'une compréhension erronée — quand elle n'est pas pimentée de mauvaise foi — du rôle interpénétré de la sensibilité et de l'intelligence dans toute création. N'oublions pas qu'en musique, l'expression est liée très intrinsèquement au langage, à la technique même du langage. (1952, RA 181)

Il défend l'intellectualité musicale et de manière pour lui directement conjointe à la question du langage.

- Cette insupportable question du formalisme. Dernier résidu du romantisme, on conçoit toujours les recherches théoriques comme un cycle fermé, ne coïncidant pas avec les créations proprement dites. [...] Débarrassons-nous de cette légende désuète. [...] Une logique consciemment organisatrice n'est pas indépendante de l'œuvre, elle contribue à la créer, elle est liée à elle dans un circuit réversible ; car c'est le besoin de préciser ce que l'on voudrait arriver à exprimer qui amène l'évolution de la technique ; cette technique renforce l'imagination qui se projette alors vers l'inaperçu ; et ainsi, dans un jeu de miroirs perpétuel, se poursuit la création ; organisation vivante et vécue. (1952, RA 182)

Défense de l'intellectualité musicale dans sa dimension théorique...

#### Probabilités critiques du compositeur (1954)

- On veut souvent établir une cloison étanche entre théorie et pratique d'un art ; vieilles séparations de fond et de forme, d'essais et d'œuvres, qu'une tradition académique tient jalousement à sauvegarder. Il apparaît néanmoins que la situation d'un créateur est plus complexe que cette distinction académique ne la voudrait supposer ; une telle ségrégation de ses diverses activités ne semble guère avouable si l'on songe à toutes les interférences qui tendent à se manifester sous le simple signe de l'imagination. (1954, PR I 27)

Pas de ségrégation académique entre théorie et pratique, entre essais et œuvres, mais interférences...

- Nous devons tenir compte de ce fait très important : la coïncidence des deux activités — nommons-les provisoirement : critique et créatrice — ne peut en aucun cas être gratuite. Que ce phénomène double de réalisation et de réflexion dépende non seulement de la

<sup>1</sup> Transcription par Nancy Mentelin

réflexion dépende non seulement de la personnalité des créateurs, mais aussi de l'époque où ils se situent, rien de moins contestable. L'on devrait, selon une première approximation, distinguer dans l'évolution continue d'un art, des fluctuations plus ou moins lentes, plus ou moins violentes : d'une part des périodes d'établissement d'un langage, d'extension des moyens, périodes somme toute stables où une certaine part d'automatisme dans la mise en jeu garantit une quiétude primordiale ; d'autre part des périodes de destruction, de découvertes, avec tout ce que cela comporte de risques à courir face à des exigences nouvelles, inaccoutumées. Dans le premier cas, peu d'écrits, à part quelques boursoufflures polémiques dont l'intérêt s'épuise rapidement ; dans le second, au contraire, des discussions passionnées s'engagent sur les problèmes fondamentaux d'un art qui vit ses automatismes dégénérés, ses moyens affaiblis, son pouvoir de communication amoindri. Il suffit de se rappeler les nombreux écrits de Rameau — et les querelles envenimées qu'ils suscitèrent — pour constater combien notre époque, quelques récriminations qu'on fasse entendre, n'a pas le monopole de cette frénésie d'ouvrages ou d'opuscules théoriques. (1954, *PR I 27-28*)

L'intellectualité musicale comme réflexion, essentiellement critique mais aussi théorique, associée à la création, à la réalisation compositionnelle.

Noter que Rameau apparaît comme paradigme de cette figure intellectuelle.

- Ainsi le point de vue que l'on s'efforce d'imposer et de maintenir à propos des artistes-artistes et des artistes-théoriciens ne se résume-t-il qu'en une béate niaiserie inventée par des impuissants pour protéger des impuissants. (1954, *PR I 32*)

Boulez distingue à sa manière les musiciens *artisans* et les musiciens *pensifs*...

- Cette activité unique — exprimée doublement — [...] Baudelaire, dans son grand article sur Delacroix, parle de ce « caractère double des grands artistes, qui les pousse, comme critiques, à louer et analyser » (1954, *PR I 32*)

L'activité double du musicien pensif, en premier lieu critique pour Boulez à cette époque...

- Désaccord avec un temps où la « spontanéité » est, en France tout spécialement, une massue toujours prête à vous cogner : « produire de la musique comme un pommer produit des pommes ». Par hasard, cette phrase est de Saint-Saëns. (1954, *PR I 33*)

L'intellectualité musicale contre le spontanéisme du musicien...

### **Penser la musique aujourd'hui (1960...)**

- « Introspection analytique », « réflexion » (*PMA*, 5)  
Deux noms bouléziens possibles pour l'intellectualité musicale...
- J'affirme que tous ces divers fétichismes proviennent d'un manque profond d'intellectualisme. Cet énoncé paraîtra étrange, alors qu'en général on juge la musique de nos jours hyper-intellectuelle ; je puis, au contraire, constater, sous de nombreux aspects, une régression mentale certaine : pour ma part, je ne suis pas près de l'admettre. (*PMA*, 18)
- On se doit de reprendre fortement en main son dispositif intellectuel. Il faut, à un amas de spéculations, opposer la spéculation. (*PMA*, 24) Après les spéculations partielles nécessaires, il faut obligatoirement déboucher sur la spéculation générale. (*PMA*, 26)  
Ici, l'intellectualité musicale nommée comme « spéculation »...
- Il me paraît primordial d'explicitement l'absolue nécessité d'une conscience logiquement organisée. Je tâcherai de me placer sur le plan le plus rigoureux qu'il me soit pos-

sible d'atteindre, effort qui permettra, j'espère, de mieux « repérer » la pensée musicale actuelle. (*PMA*, 33)

- Disciplinons notre univers mental de telle façon que nous n'ayons pas devant nous de reniements à affronter, de désillusions à subir, de déceptions à surmonter. (*PMA*, 33)

L'intellectualité musicale comme manière de discipliner l'univers mental du compositeur...

- Organisons strictement notre pensée musicale: elle nous délivrera de la contingence et du transitoire. (*PMA*, 33)

L'intellectualité musicale comme organisation stricte de la pensée délivrant du contingent et du transitoire...

- Ce sont les méthodes d'investigation et la recherche d'un système cohérent que je considère indispensables pour fonder toute création. (*PMA*, 166)

L'intellectualité musicale comme investigation et recherche d'un système cohérent...

- L'intelligence doit participer à l'élaboration. (*PMA*, 166)

- Que notre imagination aiguisé notre intelligence et que notre intelligence assure notre imagination. (*PMA*, 167)

L'intellectualité musicale complémentaire de l'imagination compositionnelle...

### **L'esthétique et les fétiches (1961)**

- Le musicien est à la fois un intellectuel et un artisan : seule, cette double attitude lui permet la cohérence vis-à-vis de ce qu'il désire exprimer. (1961, *PR I 492*)

Cela recouvre assez exactement la polarité artisan/pensif, sauf que Boulez semble tenir que tout musicien le serait...

- On arrive aux lois tonales, dont les manifestes sont aussi bien le *Traité* de Rameau que le *Clavecin bien tempéré*. (1961, *PR I 494*)

Remarquer que le manifeste de la tonalité est pour Boulez tout autant une théorie qu'une œuvre musicale...

### **Nécessité d'une orientation esthétique (1963)**

- Les meilleurs textes écrits sur les pouvoirs musicaux le furent par des poètes [...] parce qu'ils savent exprimer avec des mots ce qu'ils ressentent à l'audition d'une œuvre. (1963, *PR I 530*) Notre animosité contre les écrivains parlant de musique n'est donc pas systématique, mais nous défendons notre domaine quand nous le sentons menacé par des mains inexpertes. (1963, *PR I 531*)

D'une certaine rivalité de l'intellectualité musicale avec la littérature pour « parler la musique »...

- La musique mérite, me semble-t-il, un champ de la réflexion qui lui appartienne en propre, et non point de simples aménagements sur des structures de pensée foncièrement étrangères. (1963, *PR I 543*)

Nécessité d'une intellectualité musicale qui matérialise l'autonomie de la pensée musicienne

- Il faut délibérément partir en guerre contre ce fait que la réflexion « intellectuelle » est préjudiciable à l'« Inspiration ». [...] Je pense que l'imagination ne perd rien à prendre, dans certaines circonstances, conscience d'elle-même. (1963, *PR I 551*)

L'intellectualité musicale comme conscience de soi du musicien...

### **V.3. Langage**

#### **Trajectoires (1949)**

- La nouveauté du langage n'a rien changé au mode de penser antérieur à ce langage. (1949, *RA 254*)

Le souci du langage en musique est au principe de tous ses écrits.

#### **Moment de Jean-Sébastien Bach (1951)**

- Schoenberg est l'exemple même de la recherche d'un



langage. (1951, RA 16)

- Webern n'essaiera jamais — comme l'ont tenté Schoenberg, décevant, et Berg, prestidigitateur — la synthèse aléatoire du langage tonal et du principe sériel. (1951, RA 18)

Cf. l'évaluation critique d'une œuvre se fait au moyen de la catégorie de langage qui l'oriente.

### Schoenberg est mort (1951)

- Les éléments du langage ainsi obtenus sont organisés par une rhétorique préexistante, non sérielle. C'est là que se manifeste l'INÉVIDENCE provocante d'une œuvre sans unité intrinsèque. (1951, RA 271)

Schoenberg est critiqué au nom de l'incohérence de son langage...

### Éventuellement (1952)

- Tout musicien qui n'a pas ressenti — nous ne disons pas compris, mais bien ressenti — la nécessité du langage dodécaphonique est INUTILE. Car toute son œuvre se place en deçà des nécessités de son époque. (1952, RA 149)

La catégorie de langage est au cœur de cette fameuse citation.

- Stravinsky reste cantonné, au point de vue du langage, dans ce que l'on pourrait appeler une impasse. (1952, RA 151)
- Que nous reste-t-il, dès lors, à tenter, si ce n'est ramasser le faisceau des disponibilités élaborées par nos prédécesseurs, en exigeant de soi-même un minimum de logique constructive ? À une époque de transformation et d'organisation, où le problème du langage se pose avec une particulière acuité, et dont, semble-t-il, découlera pour un certain temps la grammaire musicale, nous assumons nos responsabilités, avec intransigeance. (1952, RA 152)
- Les deux plans de recherche — langage proprement dit et rythme — ne coïncident plus. (1952, RA 151)
- N'oublions pas qu'en musique, l'expression est liée très intrinsèquement au langage, à la technique même du langage. (1952, RA 181)

### Penser la musique aujourd'hui (1960...)

- Un langage est un héritage collectif dont il s'agit de prendre en charge l'évolution. (PMA, 8)
- On a sous-estimé le fait que prendre une vue d'ensemble sur l'évolution du langage et de la pensée était au moins aussi important qu'entrer dans le détail des diverses découvertes morphologiques ou syntaxiques. (PMA, 15)

Le langage musical ne se réduit pas à une morphologie et une syntaxe...

- Ainsi que l'affirme le sociologue Lévi-Strauss à propos du langage proprement dit, je demeure persuadé qu'en musique il n'existe pas d'opposition entre forme et contenu, qu'il n'y a pas « d'un côté, de l'abstrait, de l'autre, du concret ». Forme et contenu sont de même nature, justiciables de la même analyse. « Le contenu, explique Lévi-Strauss<sup>1</sup>, tire sa réalité de sa structure, et ce

<sup>1</sup> Anthropologie structurale deux (p. 158) : L'analyse morphologique des contes russes (mars 1960) : « On nous permettra d'insister sur ce point, qui résume toute la différence entre formalisme et structuralisme. Pour le premier, les deux domaines doivent être absolument séparés, car la forme seule est intelligible, et le contenu n'est qu'un résidu dépourvu de valeurs signifiantes. Pour le structuralisme, cette opposition n'existe pas : il n'y a pas d'un côté de l'abstrait, de l'autre du concret. Forme et contenu sont de même nature, justiciables

qu'on appelle forme est la *mise en structure* des structures locales, en quoi consiste le contenu. » Encore faut-il que ces structures se soumettent aux principes de logique formelle que nous énonçons plus haut. (PMA, 31)

Claude Lévi-Strauss ne parle pas à cet endroit du langage ! Il n'y prône pas une linguistique structuraliste. Et Boulez confond ce « structuralisme » avec la formalisation (la « logique formelle »)...

### L'esthétique et les fétiches (1961)

- La musique est un art non signifiant : d'où l'importance primordiale des structures proprement linguistiques, puisque son vocabulaire ne saurait assumer une simple fonction de transmission. Je n'apprendrai à personne la double fonction du langage, qui permet une communication directe, quotidienne, aussi bien qu'il sert de base à l'élaboration intellectuelle, ou, plus spécialement, poétique ; il saute aux yeux que l'emploi des mots dans un poème diffère foncièrement de l'utilisation courante du vocabulaire, lors d'une conversation, par exemple. En musique, au contraire, le mot est la pensée. (1961, PR I 492)

Ici, Boulez énonce sa conception du langage (seule fois, il me semble).

### Nécessité d'une orientation esthétique (1963)

- La croyance du romantisme implique que l'inspiration garantit automatiquement la qualité du langage. (1963, PR I 532)
- Où le souci du langage conduit à des préoccupations d'ordre esthétique...
- Considérer les problèmes du langage comme un phénomène capital et leur donner priorité sur le sens de la création n'a pas donné de meilleurs résultats que la hiérarchie contraire. Les deux démarches ont abouti similairement à une sorte d'épuisement des facultés imaginatives. (1963, PR I 534)
- Pour convaincre, il faut maîtriser le langage. (1963, PR I 542)
- Une période où les pures questions de langage se posaient avec une urgence toute particulière et devaient décider, d'une façon décisive, de la direction à venir (1963, PR I 561)

Il reste très frappant que les choix cruciaux en matière de direction aient été alors réfléchis sous cette catégorie : comme choix de langage musical...

- Unifier [dans *Structures*] les aspects de la langue. Il ne m'était pas agréable de devoir trouver un système de hauteurs chez un compositeur, un principe rythmique chez tel autre, une idée de la forme chez un troisième : face à cet état de choses, la nécessité la plus urgente me semblait être l'unité de tous les éléments du langage. (1963, PR I 564)

L'unification du langage : souci boulezien majeur.

- La première pièce [de *Structures I*] se présente plus comme une sorte de « mise entre parenthèses » de la langue musicale. (1963, PR I 565)

### Leçons de musique (1975...)

- Ces bouleversements dans la technique amènent à repenser complètement le langage musical. [...] La musique, loin derrière le langage parlé ou écrit, reste encore inexplorée. (Leçons 1975, 54)
- Je propose d'aborder le complexe : invention, technique et langage dans la composition musicale. (Leçons 1975,

de la même analyse. Le contenu tire sa réalité de sa structure, et ce qu'on appelle forme est la « mise en structure » des structures locales, en quoi consiste le contenu. »

55)

La question du langage reste, 40 ans après, au principe de l'intellectualité musicale boulézienne...

- Je m'attacherai d'abord à la notion même de langage. Que signifie ce mot appliqué à la musique ? A-t-il même un sens ? La communication musicale passe-t-elle, a-t-elle besoin de passer par un langage ? Ces interrogations doivent être posées, car la notion de langage musical est de plus en plus mise en doute. (*Leçons 1978*, 111)
  - Le langage musical a, dans les siècles passés, existé vraiment comme un code commun. (*Leçons 1978*, 112)
- La tonalité thématifiée comme langage commun...
- Cette extrême individualisation du langage [...] en arrive presque à dénier au langage sa vertu essentielle, celle de pouvoir transmettre, du moins à transmettre en clair, le recours à la cryptographie étant de plus en plus fréquent. (*Leçons 1978*, 115)
  - Imaginez que [...] on décide qu'il n'y a point de communication obligatoire entre langage et matériau, que tout phénomène, par lui-même, est *musique*. [...] Tout ce qui arrive et qui appartient à la catégorie des vibrations sonores, que ce soit un bruit de la vie quotidienne, un bruit de la nature, un son ressortant aux phénomènes culturels ou à des emplois technologiques, tout phénomène sonore pourra être employé : il est évident que nous avons affaire désormais à une négation du langage, en tant que tout cohérent et organique. (*Leçons 1978*, 116)

Où la catégorie de *langage* est essentielle à la critique : pour discerner le musical du non-musical...

- Ce qui semble le plus évidemment sujet à controverse, dans l'accueil illimité des phénomènes bruts ou culturels à l'intérieur du langage musical actuel, c'est l'absence de relation réelle entre l'objet et le langage. Dans le premier cas, celui de n'importe quel objet sonore accepté, on coupe volontairement toute relation de l'évènement à la structure, on refuse la sélection d'un matériau choisi en fonction de ses possibilités d'insertion formelle, on nie la contrainte qu'impose le développement musical, et ce que l'on peut accepter comme accident dans une structure assumée, on en fait le matériau même de la manipulation. (*Leçons 1978*, 117-8)

### V.3.a. Fonctions

#### **Trajectoires (1949)**

- Par hédonisme, nous voulons entendre exactement le rôle non fonctionnel des morphologies, leur côté exclusivement décoratif. (*1949, RA 248*)  
Dès le début, la morphologie doit être intégrée au langage sous le schème de la *fonction*...
- C'est grâce à cette méconnaissance des fonctions sérielles à proprement parler que Schoenberg a été amené à conserver cette notion de *partie principale* et de *partie secondaire* et que Webern se refusera toujours à admettre. (*1949, RA 254*)  
Là encore, l'évaluation du caractère fonctionnel ou non-fonctionnel est une part centrale de l'activité critique...

#### **Moment de Jean-Sébastien Bach (1951)**

- Il faut bien avouer que nous ne trouvons guère chez Schoenberg une conscience du principe sériel générateur de FONCTIONS sérielles proprement dites. [...] En revanche, chez Webern, l'ÉVIDENCE SONORE est atteinte par l'engendrement de la structure à partir du matériau. Nous voulons parler du fait que l'architecture de l'œuvre dérive directement de l'agencement de la série.

Autrement dit, alors que Schoenberg limite le rôle de l'écriture sérielle au plan sémantique du langage — l'invention d'éléments qui seront combinés par une rhétorique non sérielle — chez Webern le rôle de cette écriture est étendu jusqu'au plan de la rhétorique elle-même. (*1951, RA 17*)

Cf. plus haut : on distingue Webern au titre de son usage des fonctions...

Noter l'étrange usage ici du mot « sémantique »...

- Le langage tonal de Bach corrode les fonctions modales, le langage dodécaphonique de Schoenberg est corrodé par les fonctions tonales. (*1951, RA 21*)  
Dialectique des fonctions et du type de langage...

#### **Schoenberg est mort (1951)**

- La cause essentielle de l'échec réside dans la méconnaissance profonde des FONCTIONS sérielles proprement dites, engendrées par le principe même de la série. (*1951, RA 270*)

#### **Penser la musique aujourd'hui (1960...)**

- Ne partons point des « substances et des accidents » de la musique, mais pensons-la « *en termes de relations, de fonctions* ». (*PMA*, 31)
- Qu'est-ce que la *série* ? La série est — de façon très générale — le germe d'une hiérarchisation fondée sur certaines propriétés psycho-physiologiques acoustiques, douée d'une plus ou moins grande sélectivité, en vue d'organiser un ensemble FINI de possibilités créatrices liées entre elles par des affinités prédominantes par rapport à un caractère donné ; cet ensemble de possibilités se déduit d'une série initiale par un engendrement FONCTIONNEL. (*PMA*, 36)
- Nous nous sommes appliqué successivement à la définition de la série, puis à sa description et à son mode d'emploi ; nous avons étudié, ensuite, à quel univers sonore la série appliquait ses fonctions ; bref, nous avons esquissé une morphologie. (*PMA*, 165-6)

#### **Le goût et la fonction (1961)**

- Tous les bouleversements qui sont survenus dans l'histoire d'un art sont nés d'un changement ou d'un changement de sens des fonctions. Nous entendons non seulement les fonctions intrinsèques d'un moyen d'expression dans une société donnée. (*1961, PR I 514*)  
L'opérateur *fonction* est, en matière de langage, double : intrinsèque (syntaxique) et extrinsèque (sémantique)
- Les variations du goût pourront clairement s'établir à partir des changements fonctionnels que subit la musique dans une société. [...] Le goût du musicien reste tributaire de l'époque où il se situe. Autrement dit, il n'existe pas de goût *absolu*, mais des fonctions qui déterminent le goût. (*1961, PR I 514515*)  
Le nom d'une fonction extrinsèque (donc d'une sémantique) est *goût*...
- fonction esthétique (*1961, PR I 514520*)  
Finalement l'esthétique est ce qui constitue des fonctions nouvelles (extrinsèques, sémantiques) qui viennent compléter les fonctions intrinsèques (syntaxiques) du langage musical : pour concevoir une sémantique du langage musical (non signifiant), Boulez recourt à l'esthétique et à ses fonctions propres.
- Lorsque nous écrivons une œuvre, nous utilisons un ensemble cohérent de fonctions morphologiques et syntaxiques. (*1961, PR I 514521*)  
Ces fonctions sont les fonctions intrinsèques.
- S'il y a une fonctionnalité du matériau, il y a également une fonctionnalité d'éléments supérieurs organisés,

qu'ils soient en rapport directement ou non avec la musique : je veux parler du langage. Utiliser le langage hors d'une technique élaborée à partir de la sémantique, employer une gestique en contradiction avec sa fonction, se servir d'un instrument en ignorant, ou en négligeant, sa spécificité, voilà ce qui me paraît relever du manque d'exigence dans le choix des moyens. (1961, *PR I* 514526)

### V.3.b. Syntaxe-morphologie + rhétorique / sémantique

#### **Moment de Jean-Sébastien Bach (1951)**

- Alors que Schoenberg limite le rôle de l'écriture sérielle au plan sémantique du langage — l'invention d'éléments qui seront combinés par une rhétorique non sérielle — chez Webern le rôle de cette écriture est étendu jusqu'au plan de la rhétorique elle-même. (1951, *RA* 17)

#### **Schoenberg est mort (1951)**

- Les éléments du langage ainsi obtenus sont organisés par une rhétorique préexistante, non sérielle. C'est là que se manifeste l'INÉVIDENCE provocante d'une œuvre sans unité intrinsèque. (1951, *RA* 271)

#### **Éventuellement (1952)**

- Nous devons lier les structures rythmiques aux structures sérielles, par des organisations communes, incluant également les autres caractéristiques du son : intensité, mode d'attaque, timbre. Élargir ensuite cette morphologie à une rhétorique coalescente. (1952, *RA* 152)

#### **Penser la musique aujourd'hui (1960...)**

- On a sous-estimé le fait que prendre une vue d'ensemble sur l'évolution du langage et de la pensée était au moins aussi important qu'entrer dans le détail des diverses découvertes morphologiques ou syntactiques. (*PMA*, 15)
- Nous arrivons au terme de notre investigation sur la technique proprement dite au seuil de la forme. Nous nous sommes appliqué successivement à la définition de la série, puis à sa description et à son mode d'emploi ; nous avons étudié, ensuite, à quel univers sonore la série appliquait ses fonctions ; bref, nous avons esquissé une morphologie. De là, nous sommes passé à l'ébauche d'une syntaxe, en étudiant la caractérologie des structures, extrinsèque et intrinsèque. Cependant il n'est pas inutile de rappeler que le travail de composition proprement dit commence maintenant, là où l'on croit en général qu'il n'y a plus que des applications à trouver ; à toutes ces méthodes il faut donner un sens. (*PMA*, 165-6)

Un sens, donc une sémantique...

#### **Forme (1960)**

- À cette morphologie correspondra une syntaxe (1960, *PR I* 359)

La morphologie renvoie, chez Boulez, à la syntaxe, guère à la sémantique (à l'expression par exemple)...

#### **Nécessité d'une orientation esthétique (1963)**

- L'unification du langage impliquait un renouvellement total des valeurs « sémantiques ». (1963, *PR I* 564)

L'unification du langage passe par un renouvellement de sa sémantique, donc par l'esthétique.

- reconstituer à partir de ce néant toutes les qualités de morphologie, de syntaxe et de rhétorique (1963, *PR I* 569)

#### **Le goût et la fonction (1961)**

- Lorsque nous écrivons une œuvre, nous utilisons un ensemble cohérent de fonctions morphologiques et syntaxiques. (1961, *PR I* 514521)
- Utiliser le langage hors d'une technique élaborée à partir de la sémantique, employer une gestique en contradiction avec sa fonction, se servir d'un instrument en ignorant, ou en négligeant, sa spécificité, voilà ce qui me paraît relever du manque d'exigence dans le choix des moyens. (1961, *PR I* 514526)

#### **V.4. I. Critique**

#### **Incidences actuelles de Berg (1948)**

- Si, pourtant, nous nous sommes permis de critiquer Berg, c'est que... (1948, *RA* 240)

La dimension critique est là au tout début des écrits. Elle est la première.

#### **Probabilités critiques du compositeur (1954)**

- Bien que l'œuvre critique des créateurs soit d'une importance moindre comparativement aux chefs d'œuvre qu'ils ont produits, il reste ce besoin, cette hantise de devoir préciser son domaine, ses recherches. Ce n'est jamais là que s'exprime l'essentiel d'un auteur ; mais ces aperçus théoriques, ces analyses, ces explications peuvent se révéler comme un commentaire nécessaire, une sorte d'incantation qui préside à la genèse de l'œuvre proprement dite. (1954, *PR I* 27)

La critique vise à préciser un domaine de recherche. L'œuvre critique ainsi produite (et relevant de l'intellectualité musicale) est parallèle aux œuvres musicales composées...

- Ainsi se ferait jour une notion de critique constructive, complémentaire de l'activité créatrice, qui apporterait une contribution valable et positive au développement d'un langage, d'une poétique. (1954, *PR I* 28)

La critique est complémentaire de la création. Elle s'articule à la question du langage musical.

- Nous devons tenir compte de ce fait très important : la coïncidence des deux activités — nommons-les provisoirement : critique et créatrice — ne peut en aucun cas être gratuite. (1954, *PR I* 27-28)

- Dans le *Salon* de 1846, Baudelaire écrit : « je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique ; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n'a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament ; mais — un tableau étant la nature réfléchie d'un artiste — celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible. Ainsi le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie. » [...] « Quant à la critique proprement dite, j'espère que les philosophes comprendront ce que je vais dire : pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais à un point de vue qui ouvre le plus d'horizons. » (1954, *PR I* 29-30)

La critique est essentiellement critiques des œuvres. Elle fait le tri.

- Il semble possible de procéder à une mise en place de ce que représente la critique « raisonnable et passionnée ». (1954, *PR I* 30)

- La critique du compositeur est d'abord une critique analytique d'autrui. [...] Le compositeur prend ainsi ses

coordonnées, et va également jauger la mesure de ses exigences. (1954, *PR I 30*) Il s'efforce de rendre visible à lui-même le déchet d'une époque. (1954, *PR I 30*)

- L'activité critique d'un créateur [...] est indispensable à sa propre création. Elle est, en somme, un « journal de bord », écrit ou non. (1954, *PR I 31-32*)

Le travail critique est essentiel au compositeur pensif.

### **Penser la musique aujourd'hui (1960...)**

- La critique doit être passionnée pour être exacte. (*PMA*, 7)  
La critique est subjective, ou elle n'est pas.
- « Il est impossible qu'un poète ne contienne pas un critique » (Baudelaire). (*PMA*, 167)

### **Nécessité d'une orientation esthétique (1963)**

- Nos prédécesseurs nous avaient laissé l'histoire de la musique à un point donné de son développement ; vouloir composer, après eux, signifiait : porter un jugement critique sur leur position et prendre une décision personnelle en fonction de cette analyse de la situation, considérée au point où ils avaient abouti. (1963, *PR I 535*)

La critique, opération essentielle du jugement du compositeur, pour savoir aussi l'héritage qu'il assume...

### **Leçons de musique (1975...)**

- L'œuvre importante (*Leçons 1978*, 78)  
Cf. une tâche centrale du jugement critique est de distinguer l'œuvre importante parmi la cohorte des pièces...
- Qu'est-ce qui est musical, qu'est-ce qui ne l'est pas ?  
Comment peut-on décider *en soi* d'un critère pour départager ce qui serait musical et ce qui ne le serait pas ? Pourtant, c'est la critique la plus spontanée qui vient aux lèvres du professionnel comme du non-professionnel. (*Leçons 1978*, 129)  
L'enjeu central de la critique : discerner le musical du non-musical...
- Le jugement sur une œuvre impliquera toujours en filigrane un jugement de valeur sur quelque chose qui n'est pas une valeur. Ce n'est pas le moindre paradoxe de toute appréciation sur l'œuvre musicale ou sur l'amusique. (*Leçons 1978*, 138)  
Critiquer, c'est évaluer une œuvre. D'où la question des valeurs ici en jeu...

#### V.4.a. Analyse

### **Probabilités critiques du compositeur (1954)**

- Il y a une qualité transcendante de la critique qui s'appuie sur la technique et l'analyse proprement dite. (1954, *PR I 31*)  
L'analyse est une opération essentielle de la critique...

### **Leçons de musique (1975...)**

- L'analyse non créatrice inutile. (*Leçons 1978*, 74)
- L'analyse productive est probablement, dans le cas le plus désinvolte, l'analyse fautive. (*Leçons 1978*, 75)
- L'analyse n'est pas forcément cette approche globale, cette saisie totale et absolue qu'elle se donne souvent comme but. L'analyse peut être courte, fulgurante, intuitive. Elle n'a pas besoin de porter sur l'ensemble d'une œuvre pour être déterminante. Elle peut s'accrocher immédiatement à un détail apparemment secondaire ; elle est parfois le fait d'une rencontre inspirée, surprenante. (*Leçons 1978*, 75)
- une approche partielle de l'œuvre, une saisie partielle

(*Leçons 1978*, 77)

- L'analyse tendancieuse du *Sacre du printemps* par Messiaen, à celle du *Quatuor à cordes* de Webern par Stockhausen, ou à l'analyse de mes *Structures pour deux pianos* par Ligeti. (*Leçons 1978*, 85)  
L'analyse relevant de l'intellectualité musicale doit être créatrice. Pour cela elle n'est pas musicologique mais subjective, partielle et partiale...

## **V.5. II. Théorique**

### **Éventuellement (1952)**

- Jusqu'à quel point une attitude théoriquement consé-  
quente peut-elle nuire ou aider à l'activité d'un compositeur ? (1952, *RA 150*)
- Après cet essai de théorie [...] nous concluons. L'inattendu, encore : il n'y a de création que de l'imprévisible devenant nécessité. (1952, *RA 174*)  
Cf. ce texte est le premier de dimensions théorique (en l'occurrence la théorie du sérialisme généralisé)
- Cette insupportable question du formalisme. Dernier résidu du romantisme, on conçoit toujours les recherches théoriques comme un cycle fermé, ne coïncidant pas avec les créations proprement dites. [...] Débarrassons-nous de cette légende désuète. [...] Une logique consciemment organisatrice n'est pas indépendante de l'œuvre, elle contribue à la créer, elle est liée à elle dans un circuit réversible. (1952, *RA 182*)

### **Penser la musique aujourd'hui (1960...)**

- Les spéculations doivent s'intégrer dans un ensemble systématisé pour tendre à la généralité, but essentiel de la spéculation. Ce système cohérent, il est impérieux, maintenant, de le promouvoir. On n'est pas allé au bout de la spéculation partielle, d'où certaines contradictions qu'il faut maintenant surmonter pour valider totalement, sans faille, la réflexion musicale contemporaine. (*PMA*, 27)  
La réflexion doit théoriser c'est-à-dire bâtir un système cohérent. L'intellectualité musicale doit systématiser...
- Le mot « logique » [...] m'invite à faire des comparaisons. Lorsqu'on étudie, sur les nouvelles structures (de la pensée logique, des mathématiques, de la théorie physique...) la pensée des mathématiciens ou des physiciens de notre époque, on mesure, assurément, quel immense chemin les musiciens doivent encore parcourir avant d'arriver à la cohésion d'une synthèse générale. Nos méthodes empiriques ne favorisent d'ailleurs point une voie collective menant à cette synthèse. Il faut donc, en ce qui concerne le domaine musical, réviser sévèrement certaines positions, et reprendre les problèmes à leur base pour en déduire les conséquences nécessaires.. (*PMA*, 31)  
1. Théoriser (c'est-à-dire bâtir « un système cohérent », arriver à la « cohésion d'une synthèse générale ») suppose une méthode pour cela, une méthode pour théoriser, des « procédés de raisonnement », bref une logique.  
2. Détermination négative : cette logique ne saurait être empirique. Les musiciens ont donc du retard par rapport au mode de penser scientifique. Implicitement il y a aussi l'idée de quitter la logique inductive (implicitement prônée page 14 !) pour adopter une logique déductive (voir Pasch).  
3. Déterminations positives (axiomatique et formalisation) suivent...
- J'ai tenté de construire un système cohérent. (*PMA*, 166)  
La dimension théorique de l'intellectualité musicale établit un système cohérent.

### **Leçons de musique (1975...)**

- Depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle les compositeurs ont découvert beaucoup de territoires inconnus, se sont dé-

barrassés de pratiquement toutes les anciennes contraintes. Cependant, la théorie de la musique n'a pas suivi cette progression. (*Leçons 1975*, 51)

#### V.5.a. Théorie du langage sériel

### **Penser la musique aujourd'hui (1960...)**

- Qu'est-ce que la *série* ? La série est — de façon très générale — le germe d'une hiérarchisation fondée sur certaines propriétés psycho-physiologiques acoustiques, douée d'une plus ou moins grande sélectivité, en vue d'organiser un ensemble FINI de possibilités créatrices liées entre elles par des affinités prédominantes par rapport à un caractère donné ; cet ensemble de possibilités se déduit d'une série initiale par un engendrement FONCTIONNEL. (*PMA*, 36)
- Il suffit, pour instaurer cette hiérarchie, d'une condition nécessaire et suffisante qui assure cohésion du tout et relations nécessaires entre ses parties consécutives. Cette condition est nécessaire, car l'ensemble des possibilités est fini, dans le temps même où il observe une hiérarchisation dirigée ; elle est suffisante puisqu'elle exclut toutes les autres possibilités. (*PMA*, 36)

#### V.5.b. Forme

### **Trajectoires (1949)**

- Le reproche le plus grave que l'on puisse faire à *Pierrot lunaire* est un manque de cohérence profonde et de relation « utérine » entre le langage et l'architecture. (*1949*, RA 253)

Où pointe déjà la question de la forme (ici « l'architecture ») comme devant être articulée au langage...

### **Penser la musique aujourd'hui (1960...)**

- Nous arrivons au terme de notre investigation sur la technique proprement dite au seuil de la forme. Nous nous sommes appliqué successivement à la définition de la série, puis à sa description et à son mode d'emploi ; nous avons étudié, ensuite, à quel univers sonore la série appliquait ses fonctions ; bref, nous avons esquissé une morphologie. De là, nous sommes passé à l'ébauche d'une syntaxe, en étudiant la caractérogénie des structures, extrinsèque et intrinsèque. Cependant il n'est pas inutile de rappeler que le travail de composition proprement dit commence maintenant, là où l'on croit en général qu'il n'y a plus que des applications à trouver ; à toutes ces méthodes il faut donner un sens. (*PMA*, 165-6)

Le langage musical ne saurait se cantonner à une morphologie et une syntaxe : il y a faut un sens, donc une sémantique...

La question de la forme est liée à celle du sens, donc à la sémantique...

- C'est pourquoi, avant d'aborder la forme, nous avons tenté d'opérer une synthèse de la technique actuelle. (*PMA*, 167)

Lien donc entre le sens (la sémantique) et la question de la forme.

### **Forme (1960)**

- Dans une phrase que j'ai citée ailleurs<sup>1</sup>, Lévi-Strauss écrit : « Forme et contenu sont de même nature, justiciables de la même analyse. Le contenu tire sa réalité de sa structure et ce qu'on appelle forme est la "mise en structure" de structures locales, en quoi consiste le contenu. » (*1960*, PRI 359)

Glissement de sens entre forme-formel (faisant couple avec le contenu), forme-formalisé (faisant couple avec l'interprétation sémantique) et Forme-globalité (faisant couple avec le local).

- Chaque œuvre a dû engendrer elle-même sa propre forme liée inéluctablement et irréversiblement à son « contenu ». Parler de la forme en général est donc devenu très difficile car on ne peut guère détacher cette étude de l'étude des aspects particuliers qu'elle revêt dans chaque œuvre ; tout au plus peut-on dégager quelques principes organisateurs généraux. (*1960*, PRI 360)
- la grande structure générale, ou forme. (*1960*, PRI 362)  
Sa définition de la Forme musicale...
- Les formants [...] permettent à une forme de s'articuler. (*1960*, PRI 362)
- Autrefois, la perception d'une forme se fondait sur la mémoire directe et sur son « angle d'audition » a priori. Maintenant, la perception se fonde sur une paramémoire, si je puis dire, et sur son angle d'audition *a posteriori*. (*1960*, PRI 362)
- Pour engendrer une grande forme — quelle qu'elle soit — je n'ai besoin d'aucun accident extérieur à elle, dont elle ne serait pas, même lointainement, responsable. Je trouve l'*accident* au bout d'une déduction logique et cohérente ; je ne pars pas de l'*accident* pour l'organiser suivant des syllogismes apparemment justes, mais fondamentalement sans rapport avec lui. (*1960*, PRI 364)
- J'ai essayé de définir la forme comme un ensemble conceptuel et non point comme un geste. [...] La forme ne peut être que vécue pour être pensée. (*1960*, PRI 366)

#### V.5.c. Logique

### **Éventuellement (1952)**

- Une logique consciemment organisatrice n'est pas indépendante de l'œuvre, elle contribue à la créer, elle est liée à elle dans un circuit réversible. (*1952*, RA 182)

### **Penser la musique aujourd'hui (1960...)**

- « Il faut chercher la discipline dans la liberté » (Debussy) (*PMA*, 8) J'affirme, en retour, qu'on ne peut trouver la liberté que par la discipline. (*PMA*, 9)

La logique comme exigence de discipline...

- Calcul et pensée ne se laissent pas réduire à une même opération (*PMA*, 13)

La dialectique de la raison et du calcul, au cœur de la formalisation (Roger Martin...)

- Nous allons définir ce que nous estimons comme les constituants indispensables d'une méthode analytique active : l'on se doit de partir d'une observation aussi minutieuse et aussi exacte que possible des faits musicaux qui nous sont proposés ; il s'agit ensuite de trouver un schéma, une loi d'organisation interne qui rende compte, avec le maximum de cohérence, de ces faits ; vient, enfin, l'interprétation des lois de composition déduites de cette application particulière. (*PMA*, 14)

Logique inductive...

#### V.5.d. Axiomatique & formalisation

### **Éventuellement (1952)**

- Cette insupportable question du formalisme. Dernier résidu du romantisme, on conçoit toujours les recherches théoriques comme un cycle fermé, ne coïncidant pas avec les créations proprement dites. (*1952*, RA 182)

Exemple de l'embarras boulézien sur le statut du formel...

<sup>1</sup> Penser la musique aujourd'hui, page 31

## Penser la musique aujourd'hui (1960...)

- Le mot « logique » [...] m'invite à faire des comparaisons. Lorsqu'on étudie, sur les nouvelles structures (de la pensée logique, des mathématiques, de la théorie physique...) la pensée des mathématiciens ou des physiciens de notre époque, on mesure, assurément, quel immense chemin les musiciens doivent encore parcourir avant d'arriver à la cohésion d'une synthèse générale. Nos méthodes empiriques ne favorisent d'ailleurs point une voie collective menant à cette synthèse. Il faut donc, en ce qui concerne le domaine musical, réviser sévèrement certaines positions, et reprendre les problèmes à leur base pour en déduire les conséquences nécessaires. [...] Je ne pourrais mieux faire que citer à ce propos ces phrases de Louis Rougier sur la méthode axiomatique, elles peuvent servir d'épigraphe à notre série d'études : « La méthode axiomatique permet de construire des théories purement formelles qui sont des réseaux de relations, des barèmes de déductions toutes faites. Dès lors, une même forme peut s'appliquer à diverses matières, à des ensembles d'objets de nature différente, à la seule condition que ces objets respectent entre eux les mêmes relations que celles énoncées entre les symboles non définis de la théorie. » Il me semble qu'un tel énoncé est fondamental pour la pensée musicale actuelle ; notons particulièrement la première incidente. Ainsi se trouve posée la question fondamentale : fonder des systèmes musicaux sur des critères exclusivement musicaux — et non passer, par exemple, de symboles numériques, graphiques ou psycho-physiologiques à une codification musicale (sorte de transcription) sans qu'il y ait de l'une aux autres la moindre notion commune. Le géomètre Pasch écrit par exemple : « Si la géométrie veut devenir une science déductive, il faut que ses procédés de raisonnement soient indépendants de la signification des notions géométriques, comme ils sont indépendants des figures ; seules les relations imposées à ces notions par les postulats et les définitions doivent intervenir dans la déduction ». — Il importe de choisir un certain nombre de notions primitives en relation directe avec le phénomène sonore — et avec lui seul —, d'énoncer ensuite, des postulats « qui doivent apparaître comme de simples relations logiques entre ces notions, et cela indépendamment de la signification qu'on leur attribue ». — [...] « Ainsi, poursuit-il [Rougier], un raisonnement doit toujours être indépendant des objets sur lesquels on raisonne ». Le péril est clairement énoncé, qui nous menace : en se fondant presque uniquement sur le « sens concret, empirique ou intuitif des notions choisies comme premières », on est entraîné à des erreurs de conception fondamentales. [...] Il était utile, avant de commencer en détail l'étude de la pensée musicale actuelle, de rappeler quels principes logiques on doit respecter. [...] Le mot-clé de structure nous invite à une conclusion — toujours d'après Rougier — qui peut aussi bien s'appliquer à la musique : « Ce que nous pouvons connaître du monde, c'est sa structure, non son essence. Nous le pensons en termes de relations, de fonctions, non de substances et d'accidents. » Ainsi devrions-nous faire : ne partons point des « substances et des accidents » de la musique, mais pensons-la « en termes de relations, de fonctions ». (PMA, 27-31)

Reprenons.

1. Théoriser (c'est-à-dire bâtir « un système cohérent », arriver à la « cohésion d'une synthèse générale ») suppose une méthode pour cela, une méthode pour théoriser, des « procédés de raisonnement », bref une logique (« des principes logiques à respecter »).

2. Détermination négative : cette logique ne saurait être empirique, « intuitive » (Rougier). Les musiciens ont donc du retard par rapport au mode de penser scientifique. Implicitement il y a aussi l'idée de quitter la logique inductive (implicitement prônée page 14 !) pour adopter une logique déductive (voir Pasch page 29).

3. Double détermination positive : axiomatique et formalisation (« théories purement formelles »).

4. Noter incidemment

— le jeu alors du formel (« une même forme »), source de confusion entre formalisation et formalisme (celui à quoi le structuralisme de Claude Lévi-Strauss dit s'opposer) ;

— les idées (contraires au principe même de la formalisation) qu'il s'agirait par là de « fonder » un système musical, et ce « sur des critères exclusivement musicaux » : la formalisation n'est pas une fondation (et ne saurait l'être) ; de plus, elle est précisément la construction d'une rationalité extrinsèque par dérivation... La sémantique d'un système formel est bien une *codification-transcription* sans « notion commune » !

— le jeu sur le mot « structure » (source de confusion avec le structuralisme lévi-straussien).

### V.5.e. Mathématique & sciences

## Penser la musique aujourd'hui (1960...)

- Quand nous avons commencé de généraliser la série, nous nous sommes jetés à corps perdu dans les chiffres ; la théorie des permutations que la musique sérielle utilise n'est pas une matière scientifique très complexe ; nos calculs et systèmes se résument à de bien modestes spéculations — leur ambition est limitée à un objet précis. (PMA, 22)
- On aurait pu appeler la démarche d'alors un transfert sur les nombres. La réaction fut alors de ne plus demander aux nombres que ce qu'ils peuvent nous donner — c'est-à-dire pas grand-chose. (PMA, 23)
- Lorsqu'on étudie, sur les nouvelles structures (de la pensée logique, des mathématiques, de la théorie physique...) la pensée des mathématiciens ou des physiciens de notre époque, on mesure, assurément, quel immense chemin les musiciens doivent encore parcourir avant d'arriver à la cohésion d'une synthèse générale. Nos méthodes empiriques ne favorisent d'ailleurs point une voie collective menant à cette synthèse. (PMA, 27)  
S'inspirer de la mathématique pour sa logique (ses méthodes) mais pas pour son ontologie (ses « objets » : nombres & figures...)

## L'esthétique et les fétiches (1961)

- De nos jours, par le principe sériel, on acquiert la capacité de créer des structures sonores en constante évolution, tout en renonçant à cette faculté de généralisation immédiate, caractéristiques des fonctions tonales. Notons, entre parenthèses, que, dans le domaine scientifique, la pensée a évolué d'une façon identique : les écrits des savants contemporains témoignent de conceptions radicalement différentes de celles de leurs devanciers en ce qui concerne les « lois de la nature », par exemple, et même sur des sujets aussi « abstraits » que les mathématiques pures. Il nous faut donc assumer nos responsabilités en pleine connaissance de cause : nous sommes les maillons d'une évolution qui se prolongera à travers nous. (1961, PR I 498)  
Transformer la conception musicienne de la Nature et des lois « naturelles » à l'école de la pensée scientifique...
- La théorie musicale varie directement en relation avec la science acoustique, et les hypothèses, dans ce domaine, ont largement évolué entre le XVIII<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècle. (1961, PR I 503)

## Nécessité d'une orientation esthétique (1963)

- À supposer une parfaite rectitude dans l'emploi des

concepts et des termes, il n'y a que stérile plagiat d'une démarche à l'autre ; on affaiblit la pensée scientifique et l'on n'enrichit pas la pensée musicale. [...] Tous ces parallélismes avec la pensée scientifique demeurent désespérément superficiels, et s'avèrent inutilisables parce que ne relevant pas de la pensée musicale. (1963, *PR I* 540-1)

Distance prise avec le « modèle » mathématico-scientifique : on est en 1963 (retour à l'esthétique...)

### Leçons de musique (1975...)

- La collaboration entre scientifiques et musiciens [...] est une nécessité qui, vue de l'extérieur, n'apparaît pas inéluctable. [...] Ne comprenant pas exactement ce que les musiciens réclament d'eux, ne voyant pas quel serait le possible terrain d'efforts communs, bien des scientifiques se refusent à l'avance, ne considérant que l'absurde de la situation : en somme, un mage étant réduit à quémander les services d'un plombier ! Si, de surcroît, le mage estime que lui suffisent les services du plombier, la confusion est totale. [...] La rencontre du parapluie et de la machine à coudre ne saurait à elle seule créer l'évènement, il y faut la table de dissection. (*Leçons* 1976, 62)

Collaboration nécessaire et délicate : on est à l'époque de l'Ircam...

#### V.5.f. Notions mathématiques

### Trajectoires (1949)

- La conception du mètre régulier de base — entraînant la périodicité des pieds ou même leur unicité — en tant que plus grand commun dénominateur du rythme, doit laisser la place, vu la plus grande complexité de l'écriture, à cette notion féconde du plus petit commun multiple, généralisation rationnelle des découvertes de Stravinsky. (1949, *RA* 256)

Notions arithmétiques d'école primaire (Boulez *dixit* – Ens, mars 2005)

### Forme (1960)

- Les schémas formels d'aujourd'hui n'étant plus préconçus, mais se forgeant au fur et à mesure dans une sorte de temps tressé, on ne peut avoir conscience de la forme qu'une fois celle-ci décrite ; tant que l'exécution dure, on passe au travers de l'œuvre, suivant une sorte de fibrage (pouvant se rapprocher de l'espace fibré de la théorie des ensembles). (1960, *PR I* 363)

Difficile d'imaginer que Boulez maîtrise ce dont il s'agit...

### L'esthétique et les fétiches (1961)

- La partition est un diagramme qu'il est impérieux de réaliser. (1961, *PR I* 493)

#### V.6. III. Esthétique

### Propositions (1948)

- J'ai horreur de traiter verbalement ce qu'on nomme avec complaisance le problème esthétique. Aussi ne prolongerai-je pas davantage cet article ; je préfère retourner à mon papier réglé. (1948, *RA* 74)

Refus initial de l'esthétique, qu'il rappellera rétroactivement en 1963...

### Penser la musique aujourd'hui (1960...)

- Les musiciens ont toujours eu, dans leur province, quelque retard sur les révolutions d'autrui. (*PMA*, 21)
- L'esthétique comme rapport au « contemporain » de la pensée...

### Le goût et la fonction (1961)

- Le goût peut être envisagé comme simple catégorie esthétique. (1961, *PR I* 514518)

L'esthétique a ses catégories propres tel le *goût*...

### Nécessité d'une orientation esthétique (1963)

- Qui, dans notre génération, n'a pas suspecté des pires tares les mots : esthétique et poétique ? [...] Qu'est-ce qui pouvait nous avoir sensibilisés à ce point dans la défiance, quelle cause pouvait nous amener à rejeter toute spéculation esthétique comme dangereuse et vaine, et, par le fait, à nous restreindre (non moins dangereusement) au seul projet : la technique, le « faire » ? [...] Était-ce embarras à s'exprimer sur un terrain aussi fuyant, alors que la technique du langage nous semblait davantage appropriée à notre capacité de formuler ? (1963, *PR I* 529)

La nécessité d'une esthétique est maintenant posée, et en articulation aux problèmes du langage, déjà traités s' d'un point de vue à la fois critique et théorique...

- Réfléchir sur le bien-fondé de tout projet esthétique, et cela, comme malgré nous, et de manière négative... (1963, *PR I* 531)

Il en arrive à cette nécessité contre son gré : il ne peut plus en faire l'économie...

- Que ce soit le langage proprement dit — découvertes morphologiques, recherches syntaxiques, explorations formelles — ou le projet esthétique — de la recherche musicale pure à la jonction avec d'autres moyens d'expression —, tout sera soumis à une investigation radicale. (1963, *PR I* 557)

L'esthétique pointe son nez quand le langage musical s'occupe de sa jonction avec « d'autres moyens d'expression », avec l'extérieur de la musique donc...

- Chaque œuvre crée sa forme. [...] Ainsi nous étions ramenés à vérifier les concepts esthétiques sur la forme, l'expression, à repenser la signification du problème musical en soi. (1963, *PR I* 571)

La nécessité de l'esthétique s'attache aussi aux concepts de forme et d'expression qui ne peuvent se théoriser dans le seul champ de la musique...

- Le but de notre recherche était : comment fonder son projet esthétique. [...] J'ai insisté sur l'omniprésence du projet esthétique. [...] Le projet esthétique est seul capable d'unifier le langage, ainsi que le doute avait été l'unique moyen d'arriver à une synthèse originale. (1963, *PR I* 579)

L'esthétique comme projet, dont la cible propre est l'unification du langage (ce que la théorie ne saurait faire).

### Leçons de musique (1975...)

- Il n'est pas juste de laisser la musique improviser son évolution, loin derrière les autres moyens d'expression ; il faut lui donner la chance de s'intégrer aussi totalement que possible dans la conscience actuelle, dans l'effort global d'aujourd'hui. (*Leçons* 1975, 55)

L'esthétique comme intégration de la musique dans le concert des autres pensées...

#### V.6.a. Époque

### « ...Après et au loin » (1954)

- les harmoniques d'une époque (1954, *RA* 187)
- Le thème de l'époque est musicalement métaphorisé.

### Probabilités critiques du compositeur (1954)

- Que ce phénomène double de réalisation et de réflexion



dépende non seulement de la personnalité des créateurs, mais aussi de l'époque où ils se situent, rien de moins contestable. (1954, *PR I* 27-28)

- Proposons donc, face à notre époque, une création liée d'indissoluble manière à une critique constructive. (1954, *PR I* 33)

Construire implique de savoir se tenir face à son époque...

### **L'esthétique et les fétiches (1961)**

- Nous faisons partie d'une génération qui ne parle pas volontiers sur les problèmes esthétiques. (1961, *PR I* 491)

### **Le goût et la fonction (1961)**

- Les variations du goût pourront clairement s'établir à partir des changements fonctionnels que subit la musique dans une société. [...] Le goût du musicien reste tributaire de l'époque où il se situe. Autrement dit, il n'existe pas de goût *absolu*, mais des fonctions qui déterminent le goût. (1961, *PR I* 514-515)

Le goût, catégorie esthétique car reliant la musique à l'époque. L'esthétique vient relever l'idée de fonction, non plus les fonctions intrinsèques à la musique mais ses fonctions extrinsèques. Où l'idée de fonction va tenir lieu de sémantique...

- Ce qui a touché de plus près à l'époque est souvent ce que nous goûtons le moins aujourd'hui. (1961, *PR I* 517)

### **Nécessité d'une orientation esthétique (1963)**

- Nous sommes ramenés, avec une force irréprouvable, aux déterminations esthétiques aboutissant à l'emploi d'un réseau technique donné. Que l'on ne dise pas : simple question d'individu ! La collectivité n'agit pas autrement, dans ses choix comme dans ses refus. Chaque époque possède ses propres résonances harmoniques collectives. (1963, *PR I* 540)

À nouveau la logique esthétique quant à l'époque est métaphorisée musicalement ...

- Le compositeur dépend de l'époque qui le conditionne. (1963, *PR I* 547)
- Je crois que ma propre démarche et le reflet d'une génération, et qu'elle n'est pas mon fait particulier. (1963, *PR I* 561)

Le musicien appartient à son époque par la médiation de sa génération...

#### V.6.b. Philosophie

### **« ...Après et au loin » (1954)**

- Il est impossible de ne pas constater que les exigences de la musique actuelle vont de pair avec certains courants de la mathématique ou de la philosophie contemporaines. [...] Il semble que l'on puisse, sans crainte de gratuité, songer à la théorie des ensembles, à la relativité, à la théorie "quantique", dès que l'on prend contact avec un univers sonore défini par le principe sériel ; les recours à la *Gestalttheorie*, à la phénoménologie ne nous paraissent pas non plus dépourvus de sens, bien au contraire. Nous ne nous faisons pas d'illusion sur la réalité des correspondances que l'on pourrait établir, presque trop facilement, entre musique, mathématiques et philosophie ; nous sommes plutôt prêt à constater que ces trois activités observent une similitude dans l'extension de leur domaine. Quant au rapprochement entre les "arts", autrement dit musique et poésie, musique et peinture, la faillite de l'art total, du *Gesamtkunstwerk*, avait rendu tout le monde très circonspect. (1954, *RA* 185-6)

« Correspondances musique, mathématiques et philosophie » comme il y a des correspondances baudelairiennes entre les arts...

### **Nécessité d'une orientation esthétique (1963)**

- Si l'on peut constater un abus du langage scientifique, on connaît également de nombreuses caricatures du langage philosophique ; dans les deux cas, on n'éprouve guère de satisfaction, car le ridicule de l'incompétence montre le bout de l'oreille avec insistance. La manie mathématique, ou appelée telle, disons plutôt parascientifique (1963, *PR I* 540)
- J'ai mis en garde contre les obsessions du nombre, le fétichisme de la comptabilité, les périls du catalogue prenant la place de l'imagination. J'ai relevé également les dangers d'une certaine « philosophie » tenant lieu d'expérience réellement musicale, ou les risques encourus à vouloir laisser l'esthétique résoudre les problèmes de langage. (572) Je ne « crois » plus aux nombres, [...] je garde une irréprouvable méfiance vis-à-vis de positions philosophiques se réclamant précisément d'un état originel de vide. (1963, *PR I* 573)