

La musique comme fiction et comme monde

Catherine Kintzler¹

Résumé

« Manières de créer des sons » – oui, il y en a sans doute une infinité – mais créer des sons, c'est toujours mettre en place un dispositif d'écoute qui laisse quelque part un parasite, pour que les mondes musicaux s'enlèvent sur l'univers audible et qu'apparaisse une *partition*. La problématique du bruit et du son n'est donc pas impertinente, et il n'y a rien d'étonnant à ce qu'elle continue à alimenter les commentaires souvent malveillants qui accompagnent à toutes les époques les musiques nouvellement constituées. C'est pourquoi le moment constituant du musical est toujours le plus intéressant, et aussi le plus périlleux. Le moment constituant est celui où le monde musical est le plus près de s'abîmer dans l'univers du hors-musical auquel il s'arrache : il se tient au plus près du parasite, au bord du gouffre de ce qui doit malgré tout lui manquer. La différence entre la « soupe » et la musique est, semble-t-il, liée à la capacité de la musique à se faire entendre comme étant à la fois menacée et dynamisée par son moment constituant, à ne jamais se faire entendre dans l'oubli de celui-ci et dans le confort du constitué. Aussi, nombre de musiciens ont-ils tenté de regarder en face les soleils du hors-musical, de se pencher sur l'abîme d'un tout musical où la musique vient s'abolir. Créer des sons, c'est donc au moins faire douter de la musique, ce n'est qu'à cette condition qu'on peut en être sûr – la certitude de la musique, comme celle des idées vraies est de celles qui demandent à être établies et non à être imposées. La « haine de la musique » se justifie par la tentation impérieuse de la totalité musicale. Aussi une musique qui comble l'oreille est-elle aussi assourdissante qu'un « coup de sifflet ».

Dans un article récent², Francis Wolff s'applique à définir le concept d'expérience musicale. Il s'appuie sur une thèse initiale articulée en deux temps. 1° L'expérience musicale est d'abord une expérience sonore en tant qu'elle propose un monde fait exclusivement d'événements et non de choses – le son est événement ou indice d'événement. 2° Ce qui différencie l'expérience musicale au sein de l'expérience sonore, c'est qu'elle s'y constitue de manière insulaire par une rupture causale : les sons musicaux cessent de fonctionner de manière indicielle par rapport à leur source ; ils sont élevés à l'indépendance ; cessant d'être rapportés aux sources qui les émettent, ils peuvent alors imaginativement être rapportés les uns aux autres. Cette autonomie qui élève la surface en profondeur fonde l'existence de la musique en substituant une causalité contemplative et

¹ Professeur de philosophie, Université de Lille-III.

² Francis WOLFF, « Musique et événements », *L'animal. Littérature. Arts et philosophies*, n° 8, hiver 1999-2000, p. 54-67.

horizontale (les sons musicaux sont rapportés les uns aux autres) à une causalité réelle et verticale (les sons ordinaires sont rapportés à leurs sources).

À vrai dire, l'idée n'est pas entièrement nouvelle, et F. Wolff indique sa dette proche envers notamment Roger Scruton, Olivier Revault d'Allonnes, Roberto Casati et Jérôme Dokic³, dette plus lointaine envers Edouard Hanslick⁴. Il faudrait sans doute aussi citer, pour s'en tenir au XX^e siècle, le grand *Traité des objets musicaux* de Pierre Schaeffer⁵ qui, de manière plus détaillée, distingue l'écoute ordinaire (sons rapportés à leurs sources), l'expérience sonore (sons écoutés pour eux-mêmes, dans une écoute non seulement acousmatique, mais réduite), l'écoute musicale (sons rapportés les uns aux autres dans une organisation préétablie et d'accoutumance) et l'écoute musicienne (sons écoutés par une écoute musicale déconditionnée et élargie à une musique possible).

La nouveauté est annoncée par F. Wolff en exergue du texte. Dans *Dire le monde*⁶ en effet, Wolff a tenté de montrer que

pour pouvoir comprendre notre monde hétérogène, nous devons poser l'existence de deux autres mondes : l'un fait de choses pures [...] et l'autre fait d'événements purs [...]

et dans cet article, il soutient

que nous avons une représentation adéquate de ce monde d'événements sans choses : c'est celui qui est perçu dans l'expérience musicale. [Il ajoute] Je tenterai donc de montrer que l'on peut grossièrement définir la musique comme la représentation d'un ordre d'événements purs. Ce qui n'est pas sans conséquence.

La conséquence annoncée et développée à la fin du texte n'est autre que la solution de l'antinomie de la sémantique musicale, antinomie fondée sur une analogie incomplète entre musique et langue. En effet, chacun peut s'aviser que les sons des langues naturelles, à l'instar des sons musicaux, sont eux aussi rapportés les uns aux autres ; mais, à la différence des sons musicaux, c'est précisément en vertu de ces rapports internes qu'ils peuvent référer à autre chose – c'est-à-dire signifier – et qu'ils sont de ce fait rendus transparents, ce qui n'est pas le cas de la musique : « La musique nous parle et pourtant rien n'est dit ». On sait que ce paradoxe a été souligné notamment par V. Jankélévitch⁷. Or, ajoute F. Wolff, la thèse de la musique comme représentation d'un ordre d'événements purs permet d'avancer une solution pour cette antinomie : figurant, non pas des choses, mais des événements purs, la musique peut avoir « une structure narrative sans rien avoir de descriptif ». Ce que nous y entendons, c'est une nécessité événementielle sans référence : on comprend ce qu'elle dit sans pouvoir dire de quoi elle parle, ce qui fait d'elle un représentant de la pensée.

Je ne me propose pas de discuter cette conséquence – discutable dans son détail car le schéma causal et narratif au sens strictement séquentiel est sans doute trop restrictif et trop rigide pour caractériser un ensemble événementiel comme la musique. Des événements peuvent être rapportés les uns aux autres sans nécessairement former un enchaînement séquentiel ou même un ordre intentionnellement organisé : il suffit, pour « faire monde », qu'ils forment une coalescence dont le mode d'organisation pourra être aussi lâche et aussi complexe que l'on voudra, et même *a posteriori* et fictif. La conséquence gagnerait donc à être allégée et ramenée à la suffisance d'un

³ Roger SCRUTON, *The Aesthetics of Music*, Oxford, Clarendon Press, 1997, Olivier REVAULT D'ALLONNES, « Musique et philosophie », *L'Esprit de la musique, essais d'esthétique et de philosophie*, Hugues Dufourt, J.-M. Fauquet et F. Hurard éd., Paris, Klincksieck, 1992, p. 37-47, Roberto CASATI, Jérôme DOKIC, *La philosophie du son*, Nîmes, J. Chambon, 1994.

⁴ Edouard HANSLICK, *Du beau dans la musique*, Paris, Edition Christian Bourgois, 1986, rééd.

⁵ Pierre SCHAEFFER, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1977, 1^{ère} éd., 1966.

⁶ Francis WOLFF, *Dire le monde*, Paris, PUF, 1997.

⁷ Vladimir JANKELEVITCH, *La Musique et l'ineffable*, Paris, Le Seuil, 1983.

ensemble événementiel de supposition. Mais cela ne change pas fondamentalement la thèse d'un « faire-monde » dans l'ordre des événements purs, à laquelle je souscrirai généralement.

Cependant, cette thèse d'un « faire-monde » musical est présentée par F. Wolff d'une manière qui me semble excédentaire, trop forte. C'est sur cet excédent que je souhaite me pencher ; à la différence du précédent, il a des conséquences non seulement classificatoires mais surtout pratiques. Il engage subrepticement un type de relation entre esthétique et morale.

L'excédent se trouve dans l'extension, trop large à mon sens, que prend le concept de *monde* (que, du reste, F. Wolff ne distingue pas ici de l'*univers*), ou plus exactement dans sa modalité, laquelle est présentée comme réelle et sous la catégorie de *complétude*.

La musique nous plonge donc dans *un monde d'où les choses sont absentes et où pourtant elles ne manquent pas*. Par la musique, nous sommes dans un monde d'événements purs, et néanmoins complet, parce que les événements y *existent* bien absolument par eux-mêmes, identifiables et individualisables, et *s'expliquent* les uns par les autres selon l'ordre de la temporalité, sans la nécessité de choses qui soient le substrat de leur individualité ou la cause singulière de leur existence. L'écoute musicale est donc une expérience perceptive *complète*, au contraire de l'expérience sonore. Les sons musicaux se suffisent à eux-mêmes, car ils sont entendus – et compris – *comme ayant par eux-mêmes leur existence et comme pouvant être produits par eux-mêmes*. Ainsi devrait-il en aller des événements du monde, tels que nous aimerions pouvoir les comprendre sans l'aide des choses. [p. 64]

Pourquoi attribuer à l'expérience musicale un caractère *complet* en tant qu'elle forme un monde événementiel pur ? L'idée de complétude se justifie lorsqu'on oppose l'expérience sonore simple et l'expérience musicale.

Dans l'expérience sonore simple, je rapporte le son (événement) à une source qui elle-même peut être un événement ou une chose. Cela fait que les sons demeurent par principe isolés les uns des autres, et même s'ils sont rapportés à d'autres événements, ces derniers ne sont pas nécessairement de nature audible. D'une part, la pureté événementielle est exclue de cette expérience ; d'autre part le sonore s'y présente de manière principiellement lacunaire. Il en résulte que, même si notre expérience sonore ordinaire est exempte de silence observable, elle s'effectue néanmoins toujours sur un silence fondamental puisque les sons n'y sont jamais que juxtaposés, en rupture absolue les uns avec les autres (leur contiguïté est le contraire d'une continuité).

Dans l'expérience musicale, les sons, précisément parce qu'ils sont abstraits de leur source, parce qu'ils sont saisis en principe sous la modalité acousmatique qui déjà en elle-même est une disposition esthétique, une disposition de dégageant, de désinvestissement, une disposition libérale et contemplative, précisément donc par cette coupure, les sons peuvent entrer en relation les uns avec les autres. Du coup, le silence y devient possible comme *valeur*, comme homogène au son, comme élément du monde audible. Dans une telle expérience, tout se passe donc comme si les sons se suffisaient à eux-mêmes : ils ne sont pas à proprement parler *expliqués* (au sens où l'explication rend compte d'un phénomène), ils sont plutôt *compris* par le « faire-monde » qui surgit alors et qui les déconnecte du plan des choses et des événements qui arrivent aux choses, lesquels seuls peuvent en toute rigueur *expliquer* les sons⁸.

Mais la distinction entre *comprendre* et *expliquer*, si elle éclaire bien la notion de complétude, permet aussi d'en voir l'aspect problématique. Si j'explique un son, je le rapporte à un autre événement ou à une chose : les deux éléments sont perceptivement hétérogènes – un son

⁸ Cette présentation simplifiée pourrait être affinée et enrichie au besoin en introduisant, à la manière de Pierre Schaeffer, des distinctions plus fines entre expérience ordinaire, expérience sonore, expérience musicale et expérience musicienne.

s'expliquera par une source non sonore. La compréhension qui émane du monde acousmatique et *a fortiori* du monde musical est en revanche fondée sur une homogénéité perceptive. Alors que l'intelligibilité scientifique consiste ici à rétablir une continuité intelligible là où il y a hétérogénéité perceptive, l'intelligibilité esthétique consiste à produire ou à supposer un monde fondé sur une homogénéité perceptive, d'où l'idée d'« expérience perceptive complète ». Une telle homogénéité peut en effet s'entendre en termes d'autosuffisance : dans une écoute libérale et contemplative, les sons semblent bien former un monde par lui-même, qui a sa propre « rondeur », rondeur brisée par son explication. En outre, et à la différence des sons linguistiques, dans une telle écoute, les sons n'ouvrent sur rien d'autre que sur eux-mêmes, ils ne sont nullement transparents, mais au contraire réopacifiés : il s'agit d'une autosuffisance à la fois relationnelle et esthétique.

Il est alors bien tentant d'effectuer un pas de type métaphysique, et de dire cela en termes schopenhauériens : alors que le principe de raison explique les événements par des relations extérieures, hétérogènes, et se crispe sur une causalité mécanique, l'art, et principalement la musique, nous offre une modalité existentielle dégagée des relations explicatives, modalité où apparaît en majesté l'autosuffisance et qui donne une idée de l'existence des Idées. Oui, c'est bien une manière d'élever le sensible à l'apparence et de faire de l'apparence une essence.

Si j'évoque cette tentation schopenhauérienne de formulation « nouménale », c'est parce qu'elle me semble donner la version extrémiste, maximale (mais chosiste) de la thèse de la complétude dont F. Wolff donne une version événementielle plus restreinte. Je résumerai cette version wolffienne par trois propositions :

- (1) L'écoute musicale est une expérience complète, ce qui se dit aussi :
- (2) « La musique nous plonge dans un monde d'où les choses sont absentes et pourtant où elles ne manquent pas », ce qui peut aussi se dire :
- (3) La musique est toute.

Pour mesurer l'excédent qui me semble poser problème dans cette manière de dire la complétude, je proposerai des déplacements de chacune de ces trois propositions, déplacements qui me serviront à réduire l'excédent.

- (1a) L'écoute musicale se présente comme si elle était une expérience complète.
- (2a) La musique nous plonge dans un monde d'où les choses sont fictivement absentes et où le manque des choses est constitutif.
- (3a) La musique n'est pas-toute ; son autosuffisance est de supposition, elle s'alimente de son insuffisance.

Cela peut se traduire par une proposition musicale banale : *il n'y a de musique que parasitable*. Ou encore : la musique suppose la présence toujours possible du hors-musical.

Le hors-musical est nécessaire pour penser la musique : le *faire-monde* que propose la musique s'enlève sur l'*univers* (lequel comprend aussi des sons, de l'audible) de telle sorte que la musique a un commencement et une fin et que, parallèlement, l'irruption d'un élément audible non-musical y est toujours possible en droit. Autrement dit, je m'efforcerai d'établir que la notion de *musique imperturbable*, horizon du concept d'expérience perceptive complète, pose quelques problèmes, notamment moraux.

On pourra m'objecter que la thèse qui distingue musique et perturbation, elle non plus, n'est pas vraiment nouvelle et qu'elle reprend le problème rebattu de la distinction entre *bruit* et *son musical*. C'est notamment à l'évidence la position de la théorie harmonique classique à ce sujet. Mais est-ce vraiment une objection ? Je répondrai que la théorie classique de l'harmonie se présente comme une théorie structurale ; c'est une manière de caractériser la musique comme *monde* séparable de l'*univers* anecdotique et lacunaire du bruit qui en est à la fois le repoussoir et le support. Mais cette position classique, par sa netteté et son confort, se dessert elle-même ; elle masque, par sa luminosité et par son élégance, sa propre profondeur. Il convient donc peut-être de la rafraîchir.

Lisons Rameau s'interrogeant sur la différence entre bruit et son :

Le premier son qui frappa mon oreille fut un trait de lumière. Je m'aperçus tout d'un coup qu'il n'était pas un, ou que l'impression qu'il faisait sur moi était composée ; voilà, me dis-je sur le champ, la différence du *bruit* et du *son*. Toute cause qui produit sur mon oreille une impression une et simple, me fait entendre du bruit ; toute cause qui produit sur mon oreille une impression composée de plusieurs autres, me fait entendre du son. J'appelai le son primitif, ou générateur, son fondamental, ses concomitants *sons harmoniques*, et j'eus trois choses très distinguées dans la nature, indépendantes de mon organe, et très sensiblement différentes pour lui : du bruit, des sons fondamentaux, et des sons harmoniques.⁹

C'est bien la composition qui rend la musique possible. Selon Rameau, cette composition est « donnée par la nature », puisqu'il s'agit de la résonance naturelle du corps sonore ; elle joue un rôle analogue à celui de la troisième dimension pour la vue et de la perspective en peinture : sa présence n'est pas simplement offerte à la perception, elle est présente d'abord par son inaudibilité (de même que la profondeur est invisible, qu'elle se confond avec la possibilité même de tout « point de vue »). C'est *par elle* que les sons vont pouvoir être entendus *comme des sons* et vont pouvoir être pris dans le monde musical. Inaudible et présente, cette harmonie fondamentale, génératrice, est *sous-entendue*. A partir de là, la musique consiste à s'emparer de cette dimension sous-entendue et à en déployer toute la puissance – on passe de cette « expérience sonore » inaugurale (mais non pas ordinaire puisqu'elle consiste à s'aviser d'un inaudible fondateur du son en lui-même) à l'expérience musicale par l'élaboration d'un *système* au sens structural du terme – en l'occurrence le système tonal – qui rend explicites les relations des sons entre eux.

Il y a donc trois idées dans la position harmoniste classique :

- 1° Un monde musical est possible si le son est entendu comme pris dans un ensemble sous-entendu.
- 2° Ce sous-entendu doit avoir un fondement objectif, il n'est pas complètement arbitraire.
- 3° Le monde musical déploie le sous-entendu sous la forme d'un système où les sons prennent leur valeur relativement les uns aux autres.

Ce qui fait à la fois la luminosité, l'élégance et aussi la limite de cette position harmoniste classique, c'est l'interprétation restrictive qu'elle fait des propositions 2 et 3. Interprétation stricte de la proposition 2 : le fondement qui rend le monde musical constructible est la résonance naturelle du corps sonore, la primauté des harmoniques naturels¹⁰. Interprétation stricte de la proposition 3 : le monde musical est formé exclusivement de relations différentielles entre les sons, c'est un système à modèle structural avant la lettre.

Mais il suffirait de faire une lecture plus généreuse des trois propositions pour qu'elles retrouvent leur profondeur et qu'elles déverrouillent le système tonal vers des ensembles plus ouverts, et aussi pour qu'elles apparaissent dans leur inconfort et leur fécondité :

- 1° Le monde musical suppose des relations de son à son.
- 2° Ces relations sont sous-entendues par une écoute contemplative. Mais si elles sont sous-entendues, c'est qu'elles ont un statut paradoxal ; absentes dans l'expérience ordinaire, elles se révèlent dans l'expérience musicienne.
- 3° Cependant elles étaient toujours là : il fallait consentir à les entendre.

La distinction classique du *bruit* et du *son* n'est donc confortablement instituée qu'*a posteriori*, pour le musicien déjà installé dans le système musical constitué. Mais elle est elle-même problématique en tant qu'elle est constituante. Par son enracinement dans l'univers naturel, le son est le moment extraordinaire du bruit. C'est un bruit promu au statut contemplatif et affiné en une molécule relationnelle. Plus harmoniste qu'il ne veut bien le dire, c'est ce qu'écrit Rousseau à l'article « Bruit » de son *Dictionnaire de musique*. Le curseur qui sépare bruit et son peut donc se

⁹ Jean-Philippe RAMEAU, « Démonstration du principe de l'harmonie (1750) », *Musique raisonnée*, Paris, Stock, 1980, p. 68.

¹⁰ D'où la difficulté avec laquelle Rameau théoricien rend compte du mode mineur, auquel il est bien entendu hors de question de renoncer en tant que musicien...

déplacer le long d'un axe qui fera *commencer* la musique là où il y a système possible, là où il y a monde possible.

Ce détour par lequel j'ai tenté de rafraîchir la position harmoniste classique engage d'une certaine manière l'histoire ultérieure des systèmes musicaux, qui peut se présenter comme une histoire de l'élargissement des seuils d'acceptabilité du bruit (ou de ce qui pouvait être considéré comme *hors-musique*) et de son intégration au monde des *sons musicaux*¹¹. Créer des sons, en ce sens, c'est se mettre en état de procéder à cette opération de promotion, et produire des machines physiques et intellectuelles de traitement qui « recrachent », à la sortie, du son musical, c'est-à-dire un matériau pouvant être entendu comme s'il était pris dans un ensemble sous-entendu. De telles machines sont appelées couramment « instruments de musique », mais il convient de donner à cette appellation un sens large¹², un instrument pouvant être une machine intellectuelle minimale, par exemple une position ou une décision d'écoute.

D'où l'histoire, apparemment inverse mais en réalité profondément parallèle, de l'élargissement des mondes musicaux et de la restriction du matériau pictural. Il est en effet frivole d'opposer ces deux mouvements au prétexte que le premier irait de l'abstrait au concret et le second du concret (représentatif) à l'abstrait. Dans les deux cas, la visée est la même : débarrasser la peinture de ce qui « fait trop peinture » pour aller vers le noyau de la visibilité picturale ; débarrasser la musique de ce qui « fait musique » (le système installé) pour aller vers le noyau de l'audible musical. De même que la figuration fait trop peinture et masque ainsi la peinture essentielle qui est en elle, de même l'évidence de la musique fait trop musique et nous rend sourds à la musique même. L'évidence de la musique, c'est la musique en tant que l'oreille s'y est accoutumée ; c'est l'installation dans la musique constituée, laquelle rend sourd à la musique constituante.

L'enjeu a donc toujours été de promouvoir, d'entendre les sons en tant qu'ils se constituent en musique. D'abord en produisant des sons inouïs et audibles par eux-mêmes : tels sont ceux qu'émettent les instruments de musique traditionnels : solution universellement répandue, comparable à la figuration en peinture. Ensuite en s'écartant de l'évidence du chant et de celle des systèmes constitués. Enfin, après avoir parcouru le champ des sons ouvertement et intentionnellement produits en rupture avec l'évidence sonore ordinaire et celui des sons récusant les systèmes musicaux ordinairement et universellement admis, il restait à se tourner vers l'univers délaissé du bruit, et à le reconstituer en l'absorbant dans le monde musical. C'est pourquoi P. Schaeffer a raison de dire qu'il n'y a rien de plus abstrait que la démarche de ce qu'on a appelé la « musique concrète ».

Autrement dit, la puissance du monde musical est constituante et si nous ne pouvons pas écouter une musique comme constituante d'un monde, c'est, ou bien que cette musique n'est que de la « soupe », ou bien que nous ne savons plus entendre sa fraîcheur, son moment constituant : la puissance du monde musical est de se constituer comme monde en troublant et en réformant l'oreille, et non en la rassurant.

La question se pose alors : jusqu'où la constitution musicale peut-elle s'étendre, et quelle est l'extension de son pouvoir absorbant ? Y a-t-il quelque matériau audible dans l'univers qui soit irréductiblement réfractaire à cet engloutissement, qui ne puisse être admis dans le monde des sons musicaux moyennant une opération minimale de traitement ? On voit bien que poser la question

¹¹ Voir notamment Olivier ALAIN, « Le langage musical de Schönberg à nos jours », *La musique, les hommes, les instruments, les œuvres*, Norbert Dufourcq éd., Paris, Larousse, II, 354-386.

¹² « Tout dispositif qui permet d'obtenir une collection variée d'objets sonores – ou des objets sonores variés – tout en maintenant présente à l'esprit la permanence d'une cause, est un instrument de musique, au sens traditionnel d'une expérience commune à toutes les civilisations. » Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, op. cit., p. 51.

ainsi, c'est déjà y avoir répondu : en soi, il n'y en a pas¹³. *A priori* rien d'audible (sonorité ou silence) ne saurait être épargné par la dévoration musicale. Son extension ne peut pas trouver de limite, la question ainsi posée invitant par elle-même à un nominalisme musical tout-puissant. De même que la fiction leibnizienne pose qu'une multitude de points jetés au hasard sur le papier forment toujours une courbe aussi complexe que l'on voudra et dont l'équation pourra être aussi longue que l'on voudra, de même on peut toujours supposer que l'univers audible, pourvu qu'il soit écouté d'une certaine manière, est constituable en monde musical. C'est ainsi que Jean-Jacques Nattiez¹⁴ présente la position de John Cage :

« Comme Russolo, Varèse et Schaeffer, Cage s'est proposé depuis longtemps d'"explorer toutes les possibilités instrumentales non encore répertoriées, l'infini des sources sonores possibles d'un terrain vague ou d'un dépôt d'ordures, d'une cuisine ou d'un living-room"¹⁵, mais son attitude diffère radicalement de celle de ses collègues : là où ils font acte de création en choisissant et en organisant, Cage définit une nouvelle attitude d'*écoute* : "Plus on découvre que les bruits du monde extérieur sont musicaux, et plus il y a musique"¹⁶ [...] On peut dire que Cage pratique un nominalisme radical qui porte aussi bien sur le sonore que sur le silence, on l'a vu : "Partie d'échecs, je te baptise concerto", aurait-il pu dire, de la même façon que Duchamp transformait un urinoir en sculpture. Cage fait du *ready made* musical où tout devient acceptable par souci de liberté absolue : il faut "réaliser une situation entièrement nouvelle dans laquelle n'importe quel son ou bruit puisse aller avec n'importe quel autre"¹⁷. »

Mais c'est justement par la considération attentive de cette extension à l'infini que se révèle la nécessité de la limite et que réapparaît le hors-musical comme condition de toute musique possible. Imaginons un instant que l'absorption de tout audible possible dans le monde musical soit effectuée non pas simplement à titre d'hypothèse mais que nous puissions vraiment la vivre – autrement dit que la thèse de la *complétude* de l'expérience musicale soit avérée et qu'elle épuise, qu'elle sature notre expérience auditive : que la musique soit toute. Cela peut se faire par deux voies symétriques. Ou bien c'est la réalité de l'infini de l'univers audible qui est englobée dans l'expérience musicale – et aucun audible possible ne peut alors briser l'écoute détachée, ne peut, par exemple, faire revenir l'auditeur au niveau d'une perception hétérogène. Il n'y a plus de « bruit » capable de me tirer en arrière et de trouer le continuum entièrement acousmatique qu'est devenu mon univers audible parce que le bruit est disqualifié, étant *ipso facto* promu en son musical. Ou bien, cas symétrique, le monde musical, quelle qu'en soit la constitution, est seul proposé à l'oreille, mise en situation de ne pas pouvoir en sortir. C'est l'expérience du *music room* évoquée par Roger Scruton¹⁸, sorte de cellule pythagoricienne où les sons ne peuvent être entendus que comme

¹³ L'opération la plus minimale de traitement étant suffisante, par exemple la décision d'écouter l'univers audible *comme s'il était un monde*. Une fiction suffit. On peut citer à l'appui les exemples donnés par Jean-Jacques Nattiez dans *Musicologie générale et sémiologie* (Paris, Edition Christian Bourgois, 1987) :

« Car en réalité, on parle de musique à propos de ces cas-limites parce qu'on a non seulement emprunté, pour les réaliser, des traits au fait musical total, mais parce qu'on leur applique l'étiquette "musique". Les traits en question sont alors interprétés *en fonction de ce que nous savons par ailleurs de la musique*, au moins dans notre culture.

On pourrait s'attendre à ce que le concept de musique contienne au moins la variable *son*. C'est elle que retrouve Cage dans sa pièce *4'33"*... de silence, où un pianiste approche et éloigne les mains du clavier à plusieurs reprises sans jamais faire entendre une seule note. La musique alors, nous dit Cage, c'est le bruit fait par les spectateurs. La légende veut que, le jour de la première mondiale, les fenêtres ouvertes de la salle de concerts située près d'un bois aient laissé pénétrer le chant des oiseaux... » (p. 69)

¹⁴ Jean-Jacques NATTIEZ, *ibid.* p. 80.

¹⁵ John CAGE, *Pour les oiseaux*, Entretiens avec Daniel Charles, Paris, Belfond, 1976.

¹⁶ *Ibid.*, p. 84.

¹⁷ *Ibid.*, p. 71.

¹⁸ Roger SCRUTON, *op. cit.*, p. 2 et p. 11-12 :

« In the case of sounds, however, we are presented with *pure* events [...] The thing that produces the sound, even if it is "something heard" is not the intentional object of hearing, but only the cause of what I hear. Of course, in ordinary

rapportés les uns aux autres. Présentée comme un paradis musical, on s'aperçoit vite cependant que c'est une cellule de torture.

Cette double possibilité de réalisation de la coextensivité de l'expérience auditive (univers audible) et du monde musical, de telle sorte qu'aucun audible ne reste, que *rien ne manque* à la musique, aboutit dans les deux cas à une situation identique. Nous obtenons en effet une coextensivité de l'acoustique et de l'acousmatique, de l'audible et du musical, du bruit et du son en ce sens que *toute perturbation devient impossible*, soit parce qu'elle est réputée immédiatement ne pas être une perturbation, soit parce qu'elle est rendue impuissante à pénétrer le continuum musical. Le *parasite* n'y est pas simplement exclu ni même refoulé (ce qui est le cas de la coexistence entre univers audible ordinaire et monde musical : on fait taire le parasite), il est *forclos*, à proprement parler *impensable*.

Ainsi la thèse d'une musique comme *expérience perceptive complète*, ou d'une musique imperturbable, ne peut-elle se réaliser qu'en supposant soit un auditeur déjà fou par hypothèse, incapable de distinguer le son comme événement contemplatif et le son comme événement en relation à des choses, soit un auditeur rendu fou par l'enfermement dans cette chambre de torture qu'est le *music room*. Voilà le charme puissant, le pouvoir narcotique de la musique – ce qui fait qu'elle envoûte les suivants d'Orphée mais qu'aussi, comme le dit Pascal Quignard, elle « se tient déjà tout entière dans le coup de sifflet du SS »¹⁹. Voilà pourquoi cet univers de rêve, une fois pris au sérieux et formant réel, a pour vérité un cauchemar, c'est-à-dire un rêve qui n'est même pas rêvé par un sujet capable de refoulement et confronté à des interdits, puisqu'il est impossible d'en sortir, exactement comme sur l'île inventée par Georges Perec dans *W ou le souvenir d'enfance*, où la fiction elle-même est piégée parce qu'elle devient le seul réel possible. Il n'y a plus de point de fuite dès que le fictif et le réel sont indistincts : la suture du point de fuite a pour corrélat l'abolition du sujet.

Un tel monde musical n'est pas un monde à proprement parler puisque rien ne reste au-dehors, rien n'y étant exclu hors-musique (soit par permissivité absorbante, soit par impossibilité absolue). Ce cauchemar de l'audible dans lequel le parasite est forclos, où l'oreille, affolée, n'a plus la possibilité d'osciller, est bien un univers d'où les choses sont non seulement absentes, mais où cette absence n'a même plus de place nommable : ce n'est même pas un manque. Mais qui ne voit qu'une oreille à laquelle rien ne manque a déjà été dessaisie de son écoute critique ? De même, une intelligence qui ne saurait pas faire l'expérience de l'erreur serait d'une infinie bêtise dans sa possession sans faille de toutes les idées vraies, dans son omniscience et sa divine idiotie.

J'évoquais au début de cet exposé des conséquences morales. La coextensivité du réel et du fictif, en abolissant le sentiment même du réel et du fictif, efface le point critique qui rend la pensée et la liberté possibles. Cette coextensivité qui rend les gens fous n'a d'autre structure que la confusion entre l'interdit et l'impossible ; c'est la constitution même de toute *subjectivité* qui est ainsi obturée. La notion de transgression devient radicalement impertinente, soit parce qu'elle a été elle-même érigée en prescription – et alors on ne peut plus se libérer de rien puisque tout est non seulement permis mais obligatoire – soit parce qu'elle a été rendue impossible – et alors on ne peut

day-to-day matters, we leap rapidly in thought from the sound to its cause [...] But the phenomenal distinctness of sounds makes it possible to imagine a situation in which a sound is separated entirely from its cause, and heard acoustically, as a pure process. This is indeed what happens in the music room. In hearing, therefore, we are presented with something that vision cannot offer us : the pure event, in which no individual substances participate, and which therefore *becomes* the individual object of our thought and attention. Although the assignment of numerical identity to such a thing remains arbitrary, or at least interest-relative, it comes to have a peculiar importance. We begin to treat sounds as the basic components of a "sound world", a world which contains nothing else but sounds. »

¹⁹ Pascal QUIGNARD, *La Haine de la musique*, Paris, Calmann-Lévy, 1996, p. 227.

pas se libérer puisque l'idée même de liberté est abolie²⁰. Pour qu'il y ait respiration, vie et pensée humaines, encore faut-il que l'interdit soit posé comme tel et que la puissance du négatif ménage au moins l'aisance d'un espace critique. Il faut que les parasites soient possibles car leur exclusion même suppose leur reconnaissance ainsi que celle du monde qui les exclut en les reconnaissant – l'exclusion est le contraire d'une forclusion. Avant même la réflexion freudienne²¹, on voudrait rappeler que Hegel a écrit bien des pages profondes là-dessus, dans sa théorie du criminel comme sujet du droit.

Le point de nouage entre esthétique et morale apparaît alors à la faveur de la question cosmologique et du fait que l'art, en se pensant comme *monde*, est nécessairement confronté à l'articulation des *mondes* et de l'*univers*, et du découpage qui fait que les uns s'enlèvent sur l'autre, le nient et le révèlent, jouent avec la frontière qui les sépare. Dans sa théorie de la vraisemblance théâtrale, Corneille soulève un problème analogue à celui qui nous occupe s'agissant de la *totalité musicale*. Que serait par exemple un théâtre qui ne mettrait en scène que des éléments absolument nécessaires, où tout serait infailliblement prévisible ? Ou, à l'opposé, que serait un théâtre où tout serait radicalement contingent, où on pourrait s'attendre à tout ? L'infra-théâtral et l'ultra-théâtral ont ceci de commun : leur caractère infalsifiable, irréfutable, rend tout événement impossible, rien ne pouvant vraiment s'y produire, et il se solde par l'abolition du spectateur. Le théâtre doit donc être *vraisemblable*, il ne peut s'étendre à *tout*, il doit pouvoir être perturbé²².

Il en va de même pour le monde musical qui ne se pense que sur l'horizon de sa perturbation possible – sur l'horizon de l'irruption du hors-musical. Car pour qu'il y ait événement, encore faut-il que cela *arrive* ou ait lieu. Le hors-musical doit donc *manquer à la musique* sous peine de la transformer en cellule de torture, en appareil de récupération infinie²³. Ce n'est pas seulement pour des raisons de santé, mais aussi pour des raisons esthétiques et morales que nous interdisons à nos enfants de mettre les écouteurs du casque stéréo « à fond » : c'est pour que l'écoute soit maintenue dans sa fragilité et que la musique soit de ce fait simplement possible, pour qu'ils sachent aussi que tout ce qui prétend épuiser le réel, en abolissant le manque, abolit le sens même du réel et la liberté.

« Manières de créer des sons » – oui, il y en a sans doute une infinité – mais créer des sons, c'est toujours mettre en place un dispositif d'écoute qui laisse quelque part un parasite, pour que les mondes musicaux s'enlèvent sur l'univers audible et qu'apparaisse une *partition*. La problématique du bruit et du son n'est donc pas impertinente, et il n'y a rien d'étonnant à ce qu'elle continue à alimenter les commentaires souvent malveillants qui accompagnent à toutes les époques les musiques nouvellement constituées. C'est pourquoi le moment constituant du musical est toujours le plus intéressant, et aussi le plus périlleux. Le moment constituant est celui où le monde musical est le plus près de s'abîmer dans l'univers du hors-musical auquel il s'arrache : il se tient au plus près du parasite, au bord du gouffre de ce qui doit malgré tout lui manquer. La différence entre la « soupe » et la musique est, semble-t-il, liée à la capacité de la musique à se faire entendre comme étant à la fois menacée et dynamisée par son moment constituant, à ne jamais se faire entendre dans l'oubli de celui-ci et dans le confort du constitué. Aussi, nombre de musiciens ont-ils tenté de

²⁰ On trouvera une analyse de la transgression comme prescription, appliquée au domaine de l'art, dans Nathalie HEINICH, *Le Triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998, voir particulièrement p. 338 et suivantes.

²¹ Voir notamment Elisabeth ROUDINESCO, *Pourquoi la psychanalyse ?*, Paris, Fayard, 1999.

²² Corneille n'en tire nullement la conclusion que la vraisemblance théâtrale doit se tenir sagement dans la zone moyenne définie entre les deux butées de l'infra et de l'ultra théâtral (l'impossible à falsifier par absolue nécessité et l'impossible à falsifier par absolue contingence) ; bien au contraire, ce qui l'intéresse est le jeu avec les frontières, ce qui fait de son théâtre, comme l'a vu Voltaire, un théâtre « forcé ».

²³ C'est ainsi notamment que Simon Laks décrit l'usage de la musique dans les camps de concentration. Voir Simon LAKS et René COUDY, *Musiques d'un autre monde*, Paris, Mercure de France, 1948, et Simon LAKS, *Mélodies d'Auschwitz*, Paris, Cerf, 1991.

regarder en face les soleils du hors-musical, de se pencher sur l'abîme d'un tout musical où la musique vient s'abolir. Créer des sons, c'est donc au moins faire douter de la musique, ce n'est qu'à cette condition qu'on peut en être sûr – la certitude de la musique, comme celle des idées vraies est de celles qui demandent à être établies et non à être imposées. La « haine de la musique » se justifie par la tentation impérieuse de la totalité musicale. Aussi une musique qui comble l'oreille est-elle aussi assourdissante qu'un « coup de sifflet ».

Bibliographie

- ALAIN Olivier, « Le langage musical de Schönberg à nos jours », *La Musique, les hommes, les instruments, les œuvres*, Norbert Dufourcq éd., Paris, Larousse, II, 354-386.
- CAGE John, *Pour les oiseaux*, Entretiens avec Daniel Charles, Paris, Belfond, 1976.
- CASATI Roberto, DOKIC Jérôme, *La Philosophie du son*, Nîmes, J. Chambon, 1994.
- HANSLICK Edouard, *Du beau dans la musique*, Paris, Edition Christian Bourgois, 1986, rééd.
- HEINICH Nathalie, *Le Triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998.
- JANKELEVITCH Vladimir, *La Musique et l'ineffable*, Paris, Le Seuil, 1983.
- LAKS Simon, COUDY René, *Musiques d'un autre monde*, Paris, Mercure de France, 1948.
- LAKS Simon, *Mélodies d'Auschwitz*, Paris, Cerf, 1991.
- NATTIEZ Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Edition Christian Bourgois, 1987.
- QUIGNARD Pascal, *La Haine de la musique*, Paris, Calmann-Lévy, 1996, p. 227.
- RAMEAU Jean-Philippe, « Démonstration du principe de l'harmonie (1750) », *Musique raisonnée*, Paris, Stock, 1980, p. 68.
- REVAULT D'ALLONNES Olivier, « Musique et philosophie », *L'Esprit de la musique, essais d'esthétique et de philosophie*, Hugues Dufourt, J.-M. Fauquet et F. Hurard éd., Paris, Klincksieck, 1992, p. 37-47.
- ROUDINESCO Elisabeth, *Pourquoi la psychanalyse ?*, Paris, Fayard, 1999.
- SCHAEFFER Pierre, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1977, 1^{ère} éd., 1966.
- SCRUTON Roger, *The Aesthetics of Music*, Oxford, Clarendon Press, 1997.
- WOLFF Francis, « Musique et événements », *L'animal. Littérature. Arts et philosophies*, n° 8, hiver 1999-2000, p. 54-67.
- WOLFF Francis, *Dire le monde*, Paris, PUF, 1997.