Le "monde-Musique" de François Nicolas est-il (encore) le nôtre ?

Antoine Bonnet

▶ **To cite this version:**

Antoine Bonnet. Le "monde-Musique" de François Nicolas est-il (encore) le nôtre ?. Journées d'étude Le "monde-Musique" de François Nicolas, Institut de recherche et coordination acoustique musique (Paris), Apr 2016, Paris, France. hal-01662862

HAL Id: hal-01662862

https://univ-rennes2.hal.science/hal-01662862

Submitted on 13 Dec 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le « monde-*Musique* » de François Nicolas est-il (encore) le nôtre ?

Antoine Bonnet

Ircam, le 8 avril 2016

Comment parler d'un tel ouvrage, d'une telle somme ? Une somme qui tout d'abord me laisse sous le coup d'une impression mélangée, paradoxale, voire contradictoire et parfois même source de malaise. Impression doublement mélangée, en réalité, faite d'étrangeté et de familiarité d'une part, de proximité et d'extériorité d'autre part.

Étrangeté, puisqu'il y a une singularité absolue de l'entreprise, laquelle laisse en vérité comme médusé, d'où le peu d'écho qu'elle risque de susciter, du moins immédiatement, en dépit de la richesse et de la variété des réflexions dont elle témoigne. Mais familiarité, aussi, puisqu'en vieux « compagnon de route » de François, j'assiste depuis bientôt trente-cinq ans à la construction de cette somme, même si la rédaction finale en a été très resserrée : une année tout au plus, il y a six ans maintenant. Nombre de choses, encore non articulées entre elles, se sont alors nouées très vite, à la faveur, sans doute, de son enseignement à l'ENS. J'ai ainsi reçu l'un après l'autre, à la cadence d'un par semaine à peu près, la cinquantaine de chapitres qui constituent les quatre tomes, lesquels se présentaient plutôt alors comme les quatre parties d'un volume unique, chapitres que nous discutions chaque fois, même si je n'avais généralement pas le temps d'en digérer un que m'arrivait déjà le suivant. Je me retrouve donc aujourd'hui face à cette somme, six ans plus tard puisque les tomes achèvent juste de paraître, ce qui accentue encore ce mélange paradoxal d'étrangeté et de familiarité.

Mélange par ailleurs de proximité et d'extériorité, puisque je reconnais dans cette somme des expériences musicales intimes qui furent pour moi décisives, expériences qui se trouvent ici portées dans le langage avec une pertinence, un renouvellement de perspectives et une précision parfois saisissantes – je pense bien sûr aux développements sur l'écoute et en particulier à la théorie du « moment-faveur », pierre de touche de toute l'affaire. Mais extériorité, aussi, parce qu'en dépit de cette reconnaissance, cette somme me demeure étrange, au sens cette fois d'étrangère, car j'ai le sentiment tout aussi intime que ce dont elle fait état ne saurait plus concerner notre temps, ne rend plus vraiment compte des expériences musicales, et plus généralement artistiques, auxquelles il convoque ; d'où le titre de cette intervention.

Comment préciser cette double impression mélangée, ce malaise ? Un malaise, disons-le d'emblée, qui ne saurait être imputé à quelque contradiction que ce soit dans le propos ; l'ensemble est au contraire d'une cohérence intimidante, et ce malgré la variété des angles d'approche. Mais cette cohérence résulte en réalité de la méthode adoptée, qui essentiellement procède par affirmations : les principes et les thèses sont donnés par avance, puis vérifiés, toujours avec succès bien sûr, même si, ici ou là, quelques forçages sont nécessaires en dépit des exemples soigneusement choisis. Méthode que l'on dira axiomatique, voire dogmatique, et ce d'autant plus facilement qu'elle est assumée voire revendiquée comme telle. Loin d'être contradictoire, la somme n'est donc guère attaquable : le massif théorique est une citadelle imprenable, anticipant parfois même jusqu'aux objections, lesquelles sont alors aussitôt retournées à la faveur d'un maniement expert de la dialectique.

Du coup c'est la somme elle-même, le massif en tant que tel qui crée le malaise. D'un côté il est une source immense de questionnements, mais de l'autre, pris dans son ensemble, il ne laisse le choix qu'à deux possibilités. Ou bien y pénétrer pour en faire un « horizon indépassable », et ce d'autant que les ouvertures offertes par la nature et la variété des questionnements, notamment dans le quatrième tome sur les « raisonances » du monde-*Musique*, paraissent bien souvent être des ouvertures en trompe-l'œil. Ou bien le contourner, voire l'ignorer. À cet égard l'entreprise de François me semble assez proche de celle de Badiou en ce qu'elle n'offre guère d'autre alternative que : tout prendre ou ne rien prendre, y adhérer pleinement ou la rejeter – j'ajouterai, pour anticiper ce qui pourrait bien être le fin mot de l'affaire : y « croire » ou ne pas y croire. Mais disons plus

simplement aussi, pour ramener les choses à la dimension plus circonscrite de ce qui me gêne à titre personnel, que cette somme est une épreuve pour qui s'efforce de penser dans des modes de réflexion relevant plutôt de l'essai et du fragmentaire.

À défaut de pleine adhésion et face à l'exigence, tout de même, de ne pas se défiler, ne serait-ce que par amitié, je partirai de l'idée même de cette somme, soit de l' « idée musicienne de la musique » qu'elle déploie, celle d'un monde-*Musique* où « l'écoute est à l'œuvre ». Étant donné la méthode de François, je crois en effet que tous les aspects particuliers de la somme, sauf à vouloir les noyer dans le chipotage érudit ou la mesquinerie des objections de détail, ne cessent de renvoyer aux principes et thèses dont ils émanent, et mieux vaut donc partir de ces principes et thèses. Ma question, ma seule question, du moins aujourd'hui, s'énonce donc ainsi : le « monde-*Musique* » de François Nicolas est-il (encore) le nôtre ?

Ainsi posée la question comporte bien sûr tendanciellement sa réponse. Quelques remarques préalables. Il ne s'agit bien évidemment pas de dénoncer le caractère totalement intempestif de cette somme au nom de l'opinion dominante de notre temps. Temps, rappelons-le, dont la Fête de la musique donne le diapason, temps de la célébration de l'ignorance et de la démagogie, pour ne rien dire des arrière-pensées politico-sociales sur le rôle de soupape du droit à l'expression sonore et de la diversité culturelle. Temps, concomitamment, de la quasi-disparition de la musique (celle dont il est ici question) de l'espace public, y compris, comment ne pas le souligner aujourd'hui, chez les intellectuels, et ce depuis fort longtemps déjà, sans doute la fin des années 60, disons, pour donner quelques repères symboliques, les événements de 68, la mort d'Adorno en 69 et le suicide de Zimmermann en 70. Moins de cinquante ans plus tard, un constat s'impose en tout cas : les hommages funèbres d'un Boulez avaient bien du mal à dissimuler le soulagement général face à la disparition d'un témoin décidément trop exigeant et par conséquent bien embarrassant.

Je ne peux quant à moi que me réjouir, à bien des égards, de la haute célébration de la musique dont témoigne le « monde-*Musique* ». Ma question se réclame par conséquent de l'intérieur du champ général de réflexion et d'exigence qui est celui de François. Mais elle voudrait aussi faire droit à autre chose qu'à l'alternative manichéenne, dont François ne peut décidément pas se départir, entre foi (puisqu'il s'agit bien de cela) et nihilisme, alternative encore resserrée entre vouloir quelque chose (en l'occurrence la musique) et vouloir le rien, tout autre posture, c'est-à-dire toute posture non résolument affirmative, n'étant, dans la cartographie de François, que le reflet insignifiant, mais passivement dévastateur, de nos démocraties parlementaires. Il n'y a décidément pas de place pour le doute dans le fervent univers de François.

Ma question – le « monde-*Musique* » de François Nicolas est-il (encore) le nôtre ? – en comporte en réalité trois, étroitement imbriquées : ce monde est-il le nôtre, aujourd'hui ? ce monde aurait-il existé, antérieurement ? et finalement un tel monde est-il concevable ? Je m'efforcerai de discuter ces trois questions, bien sûr trop sommairement, mais logiquement dans l'ordre inverse où je viens de les énumérer.

*

Tout d'abord, donc, à quel titre peut-on parler de « monde-*Musique* » ?

Précisons déjà que l'expression courante « monde de la musique » et la locution spécifique « monde-*Musique* » ne se recouvrent pas exactement. Le monde de la musique est empiriquement évident ; il fait écho à la diversité des musiques et au fait que l'on entre dans un monde spécifique quand on pratique voire écoute telle ou telle musique ; je n'insiste pas. Mais cette caractérisation ne suffit pas à expliquer la locution « monde-*Musique* », laquelle fait écho à la philosophie à l'ombre de laquelle se déploie la pensée de François depuis toujours, celle d'Alain Badiou, et tout particulièrement ici le second tome de son grand œuvre : *Logiques des mondes*. *L'être et l'événement, 2* (2006). Il y aurait énormément à dire sur le rapport de ces deux entreprises, ce qui nécessiterait beaucoup d'aisance avec de lourdes questions philosophiques et surtout une familiarité avec des références mathématiques qui ne me parlent guère au-delà de leur instrumentalisation musicale immédiate. Mais enfin rappelons sommairement que chez Badiou les vérités sont pensées comme ce qui peut advenir de mondes singuliers – essentiellement ceux de l'art, de l'amour, de la

science et de la politique – pour autant qu'un individu s'y incorpore et fasse corps avec un processus-sujet.

Qu'est-ce que le « monde-*Musique* » ? L'idée musicienne de la musique que déploie François conjugue deux déterminations : 1. la musique fait monde, monde autonome, d'où sa singularité ; 2. ce monde est le lieu d'une action-pensée spécifique, l'écoute, dont la singularité est de s'organiser autour d'un « moment-faveur ». Je ferai donc de ces deux déterminations, l'autonomie et l'écoute, les termes centraux de mon intervention.

La question de l'autonomie de la musique, même relative, soulève immédiatement celle de savoir quand a été conquise cette autonomie. Il est en effet évident que la musique n'est pas nativement autonome ; elle ne l'était pas chez les Grecs, par exemple, et ne l'a jamais été, au sens où l'entend François, dans la plupart voire peut-être toutes les autres civilisations. Si l'on peut certes faire l'hypothèse que l'autonomie de la musique n'a été possible en Europe que grâce à l'invention de la notation au XI^{e} siècle de notre ère, il est cependant difficile de prétendre que cette invention ait immédiatement rendu la musique autonome ; l'autonomie n'a été effective que bien plus tard, à la faveur d'un long processus, dans le courant du XVII^{e} siècle voire au tournant des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles. Il me semble que le passage du ricercare à la fugue permet assez bien de saisir le moment où la musique parvient à produire des formes en vertu de sa seule logique propre, moment qui est aussi celui de la constitution du système tonal à proprement parler. Quant au XX^{e} siècle, il peut être considéré comme l'aboutissement de ce long processus d'autonomisation, à l'image de la série dodécaphonique puis sérielle, puisque sur c'est sur cette base que la musique a « lâché les amarres », comme le lui a reproché Lévi-Strauss, pour s'émanciper de tout port d'attache qu'elle n'aurait pas elle-même défini. L'achèvement de ce long processus d'autonomisation de la musique aura ainsi été l'affaire centrale du XX^{e} siècle, et il se sera conjugué avec la rencontre des limites du solfège traditionnel, limites qui en constituent la pierre d'achoppement. Finalement, si l'autonomie de la musique existe bien en puissance depuis près d'un millénaire, elle n'aura été effective et non problématique – du moins problématique au sens où elle l'est désormais, j'y reviendrai – que pendant quatre siècles voire un peu plus, en gros du XVII^{e} au XX^{e} siècles pour ne pas entrer dans les nuances qu'il conviendrait d'apporter.

Quant à l'écoute, la thèse de François est extrêmement originale, forte et intéressante, mais aussi éminemment problématique. François s'évertue à contredire la fameuse assertion finale du *Tractatus* de Wittgenstein : « Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence ». On ne saurait dire bien sûr qu'il parvient à porter dans le langage l'expérience de l'écoute musicale elle-même – une pareille tentative est par définition vouée à l'échec –, mais il parvient tout de même à circonscrire le point de réel de la musique de façon renouvelée, même si c'est en instrumentant habilement d'autres théories de l'écoute, en l'occurrence théologique et psychanalytique. Sa théorie se démarque bien sûr de la conception courante, implicitement organisée autour du sens commun et de la médiation de l'affect, mais également de la conception savante, d'obédience positiviste, axée sur la perception d'un objet par un sujet conscient, conception qui est celle de la tradition académique – songeons aux exercices dits de « commentaire d'écoute », qui sont en réalité des exercices de reconnaissance d'objets (thèmes, motifs, cadences, etc.) en vue de déductions formelles et/ou stylistiques –, mais que prolongeait finalement aussi un Boulez dans son souci d'une pédagogie de l'auditeur.

En fait François s'attache à ce qui n'est pas pris en compte par l'approche positiviste, objectivante, mais qui n'en est pas moins, en effet, décisif dans l'expérience intime que tout un chacun peut avoir de la musique. En même temps, raison oblige, il ne saurait s'agir pour lui de rester dans le flou de la simple impression dont se nourrit la conception courante. Il s'agit donc d'identifier ou plutôt de situer, mais sans en faire un objet, une émergence, un moment-faveur délivrant l'intension à l'œuvre et du coup faisant accéder un morceau de musique au rang de sujet musical rendant sensible quelque vérité. À vrai dire le chapitre 6 – le moment-faveur en rapport avec la singularité d'un point d'écrasement dans le théorème d'Hironaka –, le chapitre 7 – le tourniquet de l'intension à l'œuvre en écho à Saint-Paul et Grothendieck –, le chapitre 8 – le tricotage du temps d'après Lautmann – et, dans une moindre mesure peut-être, le chapitre 9 – la forme comme *inspect* d'après Hopkins – sont

assez stupéfiants et resteront je crois comme la marque la plus significative de toute l'entreprise théorique, même si, d'un point de vue pratique, on pourrait discuter à l'infini sur lesdits moments-faveurs, y compris sur ceux donnés en exemple. François en est d'ailleurs bien conscient, qui met en exergue une assertion de Gracq justifiant que l'on doive ne s'attacher qu'aux victoires, en l'occurrence qu'aux exemples où le moment-faveur semble convainquant, et consacre par ailleurs quelques pages intitulées questions-objections audit moment-faveur. J'ajouterai plus loin quelques commentaires à ceux de François, concernant en particulier la situation actuelle. Mais je pointerai simplement ici ce qui me paraît être une difficulté symptomatiquement non abordée, surtout lorsqu'on sait le penchant de François pour cette forme : comment se fait-il que la fugue instrumentale baroque, en particulier chez Bach, soit à la fois la manifestation la plus frappante de l'autonomie de la musique et un type d'écriture où, en règle générale, il semble particulièrement problématique de situer l'émergence d'un moment-faveur ?

J'ai en partie répondu à la seconde question : oui, il semble bien que la musique ait pu faire monde, en gros du XVII^{e} au XX^{e} siècles. Mais les raisons de ce faire-monde de la musique ne me paraissent pas être exactement celles qu'avance François ; là encore je m'en tiendrai aux questions de l'autonomie et de l'écoute. Ce qui me paraît avoir rendu possible l'autonomie d'un « monde-*Musique* » et le développement d'une écoute proprement musicale (indépendamment de la question du moment-faveur), c'est une conjonction historique : celle du nouage de l'humanisme, qui mettait les passions humaines au centre des préoccupations artistiques, d'une conception du langage, celle de Port Royal, supposé imiter la pensée et devenant un modèle pour l'articulation musicale, et du système tonal, dont la constitution offrait une place dynamique à l'harmonie et libérait la mélodie du carcan polyphonique pour la laisser exprimer les passions humaines sur le modèle du langage : la notion de phrase musicale, qui prend un tour particulier à cette époque, en témoigne. Mais j'ai bien conscience de faire ici référence à deux notions, l'humanisme et le langage, par principe exclues du dispositif de pensée de François, ce qui renvoie, bien sûr, à sa méthode, axiomatique, et, concomitamment, à son dédain de toute considération contextuelle.

Je ne peux développer ici ces points mais ferai deux hypothèses. D'une part, que ce nouage a correspondu à une conception et une pratique musicales tendanciellement inscrites sous le signe dominant, vertical pourrait-on dire, de l'Harmonie ; il est à cet égard logique et symptomatique que François ait consacré tout un chapitre à Rameau. D'autre part, que le lien constitutif du système tonal au langage, sous les auspices de l'humanisme, a permis une sorte d'indiscernabilité entre ce qui est donné à entendre et les images que l'on peut s'en faire *via*, précisément, les représentations qu'opère le langage. J'ajouterai lapidairement encore l'importance de l'apparition du concert dans des salles dédiées qui, du fait de sa disposition frontale, aura parachevé ce dispositif de monde en en faisant un monde objet de culte. On sait à quoi cela aura abouti chez Wagner et comment cela aura profondément marqué Mallarmé, j'y reviendrai.

J'en viens maintenant à la troisième question, l'enjeu véritable, celle de notre temps : le « monde-*Musique* », défini par son autonomie et son écoute, est-il *encore* le nôtre ? » – étant entendu que *nôtre* désigne moins ici un *nous*, difficilement arrogeable aujourd'hui, que la situation contemporaine que nous avons empiriquement en partage.

Au sens ordinaire du terme, que la musique fasse monde semble être aujourd'hui plus que jamais une évidence : que l'on songe à la jeunesse planétaire perpétuellement isolée dans tel ou tel univers sonore à la faveur de la banalisation et de la miniaturisation des appareils numériques. D'un côté semble être en jeu quelque chose qui pourrait aller dans le sens du corps à corps dont parle François ; mais de l'autre paraît être recherché ce qui en est à l'opposé : non l'attention prêtée à ce qui peut émerger d'un discours musical, notion d'ailleurs radicalement absente de la plupart des musiques populaires, mais le pur abandon du corps aux vibrations sonores et la quête des sensations qui peuvent en résulter. Si une autonomie semble aujourd'hui *s'imposer*, ce n'est donc pas celle de la musique telle que la définit François mais plutôt celle du son, les morceaux produits semblant tendanciellement devenir de simples unités délimitant des zones d'exploration d'univers sonores, locution paraissant d'ailleurs s'imposer au détriment de celle d'œuvre musicale.

Face à cette situation, un « monde-*Musique* », soit donc l'autonomie et l'écoute de la musique telles que définies par François, est-il encore possible ? Je crois en réalité – ou plus précisément *désormais*, car j'avais initialement construit mon activité de compositeur sur l'hypothèse contraire – que la musique autonome, en tant qu'indexée sur son écriture, a épuisé ses ressources : le sérialisme, au sens large, en aura essoré les ultimes possibilités. Les partitions contemporaines les plus exigeantes – au sens des mieux écrites – me font penser à de vieilles machines à engrenages, magnifiques, mais dont les rouages, trop usés, ne parviennent plus à embrayer sur quoique ce soit de vraiment convainquant. Je ne crois plus en tout cas à la possibilité de revivifier le vieux solfège, tel Parsifal le vieux monde, avec des logiques discursives renouvelées, d'où qu'elles viennent : quand les rouages de l'engrenage sont émoussés, rien n'y accroche plus et le dispositif tourne à vide, ne produit plus que du déjà entendu et finalement des clichés guère significativement distincts de ceux qu'instrumente l'industrie culturelle depuis belle lurette. Notre époque est indéniablement celle d'une crise de l'écriture et donc de la musique comme monde autonome.

À défaut de pouvoir remédier à court ou moyen terme à cette crise – ce serait là sûrement l'affaire de plusieurs générations, sans doute avec le concours des sciences cognitives, du moins pour autant que le terme de crise sous-tende encore l'idée d'une résolution, ce dont on peut douter –, il faut envisager des solutions qu'on dira faute de mieux transitoires, non qu'il y ait en art des solutions qui ne soient pas transitoires et même des solutions tout court, mais plutôt que notre temps requiert une attention particulière à ce qui, qu'on le veuille ou non, est entrain d'arriver, est déjà là, configure une situation inédite qui assurément bouleverse profondément la façon d'envisager la musique dans toutes ses dimensions et nous plonge dans un temps suspendu parce que sans perspective. En ce sens, et je m'accorderai partiellement ici avec François, on pourrait envisager notre temps comme celui d'un entre-temps – nom que nous avions d'ailleurs donné il y a trente ans à une revue de musique contemporaine, quoique sans lui attacher à l'époque le sens que nous lui donnons aujourd'hui, même si différemment l'un et l'autre –, entre-temps qui est moins l'avant d'un temps promis ou à venir que le présent d'un temps sans horizon, mais qui pour ma part ne donne plus guère de sens à l'impératif d'un « continuer », c'est-à-dire de prolonger vaille que vaille l'ancien monde. Cela ne veut nullement dire qu'il faut oublier cet ancien monde, mais tout au contraire qu'il est nécessaire d'en faire le *deuil*, condition de son dépassement. N'en serait-il pas en effet du « monde-*Musique* » comme de Dieu : il est mort, et le continuer ne ferait qu'orchestrer son fantôme ? Ce qu'il faut, puisque François s'en réfère à Nietzsche, c'est « vaincre son ombre ».

Comment donc non pas traverser notre (entre-)temps musical, comme s'il n'était qu'une mauvaise passe à endurer, non pas y perpétuer l'ancien temps, faute de certitude alternative, mais plutôt en être un contemporain tâtonnant, puisqu'aveuglement nous y assigne notre présent ? Je crois qu'il faut justement réfléchir à nouveaux frais à la question de l'autonomie musicale. Si en effet celle-ci, poussée dans ses ultimes conséquences, ne débouche que sur celle de la matière sonore, sur la vacuité du matériau, c'est-à-dire en-deçà de ce qu'on a dit être constitutif de la musique – soit donc la possibilité d'une écoute qui ne soit pas la simple fascination du matériau, la forclusion du son brut –, alors il faut repenser la question de l'autonomie et pour commencer sortir de la logique d'assimilation par laquelle la musique a historiquement conquis son autonomie. Cette question est évidemment complexe et demanderait à être soigneusement décortiquée. Le quatrième tome du « monde-*Musique* » y est plus ou moins consacré, quoique dans une perspective un peu différente. L'impression que me laisse ce volume est cependant, comme je l'ai déjà dit, celle d'une ouverture en trompe-l'œil. Pour l'essentiel, il me semble qu'il s'agit pour François de poursuivre la logique à l'œuvre dans l'ancien « monde-*Musique* », celle d'une musique qui n'est certes pas autarcique, en ce sens qu'elle se confronte à autre chose qu'elle, mais qui reste résolument autonome dans son mode d'être propre, même si, comme de juste, François se garde bien évidemment d'établir quelque critère que ce soit concernant le maintien ou non de l'exigence d'autonomie de la musique. Pour ma part, je ferai l'hypothèse que la musique doit aujourd'hui s'*exposer*, au risque de se perdre, dans la recherche d'un compagnonnage d'un nouveau genre avec ce avec quoi elle se frotte, dût-elle pour cela suspendre sa logique strictement discursive et s'attacher à des constellations fragmentaires, plus propices à une écoute véritable parce qu'aspirant à l'ouverture d'un intervalle où puissent se

réfléchir les différences comme telles et se faire jour des possibilités neuves de les *tenir ensemble* plutôt que de les dissoudre par assimilation.

Quant à l'écoute, que dire de notre (entre-)temps musical ? Très généralement tout d'abord, et là encore je convoquerai une de ces déterminations contextuelles que François rejette par principe, est-on vraiment aujourd'hui en mesure d'écouter au sens où il l'entend ? Songeons par exemple à ce que dit Benjamin : que l'architecture donne le paradigme de l'attention dont on est capable à l'époque de la reproduction mécanisée, à savoir une attention distraite et fonctionnant par accoutumance. Je n'en ferai pas un loi absolue, mais l'assertion n'en désigne pas moins un point de réel de notre temps. Plus précisément ensuite, la quasi-incapacité où se trouve aujourd'hui la musique à rendre sensible sa logique scripturale déplace il me semble la perspective même de l'écoute : il s'agit moins de créer par un discours les conditions d'une écoute dont un moment-faveur révélerait l'intension à l'œuvre, que de faire en sorte que la musique elle-même soit *à l'écoute* – comme si la musique devait moins désormais capter l'attention pour l'inscrire dans l'orbite d'une logique agissante, qu'être le dispositif par lequel s'*ouvre* la possibilité d'une attention à ce qu'*il y a*, à ce qui est donné à entendre. Enfin, la situation actuelle rend problématique la position de l'interprète, dont le rôle est bien entendu déterminant quant à l'écoute, parce qu'il ne lui est véritablement plus donné d'interpréter la musique. Il est en effet très difficile aux instrumentistes de se faire une idée de leur rôle individuel dans les situations collectives, particulièrement lorsqu'elles sont telles qu'elles nécessitent la médiation d'un chef d'orchestre ; le plus souvent ils ne peuvent guère faire mieux qu'effectuer correctement les gestes qui leur sont demandés, mais sans intention véritablement orientée faute d'être en mesure d'avoir une intuition claire de leur fonction dans la situation globale. Schoenberg disait que sa musique n'était pas moderne mais mal jouée. Cette déclaration m'a toujours frappé ; elle fait moins signe je crois vers les mauvaises interprétations qu'il en aurait entendues que vers la difficulté constitutive qu'aurait tendanciellement la musique, disons atonale pour aller vite, à dépasser le stade de l'exécution, laquelle même « exacte » ne saurait tenir lieu d'interprétation. En fait, face à cette difficulté, que multiplient bien sûr les conditions matérielles de travail, de plus en plus inappropriées au répertoire moderne et surtout contemporain, il semble que devient inéluctable, à l'image de l'importance grandissante de ce qui se cherche sous la notion de performance, la redistribution des rôles antérieurement dévolus, en écho à la division du travail, au compositeur, à l'interprète et à l'auditeur au sein de la configuration du concert qui en réglait la confrontation.

Finalement, symétriquement à l'hypothèse que je faisais d'un monde-*Musique* fonctionnant tendanciellement du XVII^{e} siècle au XX^{e} siècles sous le signe de l'Harmonie (et avant bien sûr, quoique en un sens différent et nonobstant la question de l'autonomie), je ferai l'hypothèse de notre (entre-)temps s'ouvrant sous les auspices du *Rythme* – au sens grec, tel qu'y fait prophétiquement référence Mallarmé –, celui des espacements et scansions de ce qui est mis en jeu, autant dire d'une *écriture de la scène*. Cette orientation, bien plus que du côté du concert, semble faire signe du côté de la *performance*, laquelle, en dépit des expériences pour le moins variées et inégales qu'elle abrite, pourrait jouer au XXI^{e} siècle un rôle comparable à celui qu'aura joué l'opéra au XVII^{e} siècle, c'est-à-dire à l'époque de la constitution effective du « monde-*Musique* ». Est-ce à dire que ces pratiques qui se chercheraient aujourd'hui sous le signe du Rythme et sur la scène de la performance feraient d'ores et déjà monde à leur tour ? Je n'en suis vraiment pas sûr, du moins pour le moment. Mais si tel devait être le cas, il ne saurait je crois plus s'agir du « monde-*Musique* » dont parle François.

*

Une anecdote pour finir au sujet d'une œuvre particulièrement chère à François. Knappertsbusch – qui à l'initiative de Wieland Wagner dirigea régulièrement à Bayreuth après la guerre en raison de ses compétences mais aussi de sa résistance au régime Nazi – avait un problème avec les mises en scène décapantes du petit-fils du compositeur. Il n'admettait notamment pas que celui-ci veuille supprimer la colombe de la scène finale de *Parsifal*. Pour le contenter, car il tenait absolument à la direction de Knappertsbusch, mais pour néanmoins neutraliser la colombe, qui allait à rebours de ses idées, Wieland eut recours à un subterfuge : il disposa la colombe en sorte que Knappertsbusch

puisse la voir de la fosse d'orchestre où il dirigeait, mais sans qu'elle puisse être vue du public dans la salle. Le subterfuge fonctionna et, à l'issue de la représentation, Knappertsbusch, enthousiaste et convaincu d'avoir eu raison de faire plier Wieland, confirma à sa femme que ce n'était bien qu'avec la colombe que l'opéra prenait tout son sens. Celle-ci lui répondit que la représentation était en effet remarquable, mais qu'elle n'avait pas vu de colombe. Ce à quoi Knappertsbusch répliqua : « Ah ces bonnes femmes, elles ne voient jamais rien ! »

Je me demande si le moment-faveur de François n'est pas la colombe de Knappertsbusch.

Pour tout commentaire, et en guise de conclusion, je relèverai simplement ceci : que la somme de François, en déployant le plus vaste dispositif de pensée qu'on n'ait sans doute jamais convoqué autour de la musique, a le singulier mérite d'ouvrir la question de savoir à quelles conditions la musique comme art – la musique comme manifestation sensible de quelque vérité – est possible… sans une colombe, quelle qu'elle soit.

Je vous remercie.