

EN QUOI LA PHILOSOPHIE DE *LOGIQUES DES MONDES* PEUT SERVIR AU MUSICIEN
(OU LA QUESTION D'UN MATÉRIALISME DE TYPE NOUVEAU)

François NICOLAS ^a

« Le musicien d'aujourd'hui, livré à la solitude de l'intervalle où se dispersent, dans des corps inorganisés et de vaines cérémonies, le vieux monde cohérent de la tonalité ainsi que le dur monde dodécaphonique qui prodigua la vérité du premier, ne peut que répéter héroïquement, dans ses œuvres mêmes : "Je continue, pour penser et porter à leur paradoxal éclat les raisons que j'aurais de ne pas continuer." »

Alain Badiou ^b

En quoi ce livre de philosophie peut-il être utile au musicien, s'entend au musicien pensif ^c, celui qui entreprend de verbaliser la pensée musicale, de la projeter dans le médium du langage qui lui est étranger, bref de la dire ?

La thèse que je voudrais soutenir ici ^d est que ce livre très singulier peut aider le musicien à inscrire son propos dans une orientation matérialiste renouvelée de la pensée, plus précisément dans ce que je proposerai ici d'appeler *un matérialisme de type nouveau*.

Comme on va le voir, ce matérialisme philosophique de type nouveau se constitue et se déploie dans une lutte sur deux fronts : en opposition certes au vieil idéalisme (moribond, en vérité, si ce n'est déjà mort ^e) mais surtout à un matérialisme (que Badiou appelle « démocratique ») qui est hégémonique et obscurcit aujourd'hui la pensée.

Soit la conviction suivante : les Lumières d'aujourd'hui, celles du XXI^e siècle, n'ont plus tant pour adversaire déterminé le vieil idéalisme religieux qu'un obscurantisme de type désormais matérialiste interdisant toute Idée véritable au nom du règne sans partage des corps et des langages.

Or la réflexion du musicien pensif sur la musique se découvre aujourd'hui deux adversaires : l'un tenant au vieux discours idéaliste sur la musique, l'autre prenant la forme d'un nouveau type de discours sur la musique de type cette fois scientifique et donc « matérialiste » qu'on indexera ici à une musicologie de type positiviste.

Pour fixer la terminologie, j'appellerai ici « intellectualité musicale » le discours instruit et subjectivé *du musicien* ^f quant à la musique (en ce sens c'est un discours endogène, en intériorité au « faire » musical), et « musicologie positiviste » le discours savant ^g et objectivé *sur* la musique (en extériorité donc : la musique y est revendiquée comme occupant une position d'objet).

Il s'avère que notre temps connaît de nouvelles lignes de partage en matière de « dire la musique ». De longue date (très exactement depuis sa constitution avec Rameau, précisément à l'époque des Lumières), l'« intellectualité musicale » lutte contre un premier obscurantisme, celui du vieil idéalisme qui focalise et oriente le discours traditionnel sur la musique. Cet idéalisme présente la musique comme esprit

^a Compositeur, chercheur associé à l'Ens et à l'Ircam
fnicolas@ens.fr / fnicolas@ircam.fr

^b *Logiques des mondes*, p. 99. Les notes de référence sont systématiquement renvoyées en fin de texte.

^c Comme artisan, le musicien n'a bien sûr nul besoin de la philosophie pour faire de la (bonne) musique.

^d Cet article condense une conférence prononcée à l'Ens (Ulm) en mai 2007 dans le cadre du séminaire *mamuphi*. On pourra se reporter à la vidéo et au texte de cette séance pour des considérations plus détaillées concernant le rôle des mathématiques dans l'entreprise philosophique de *Logiques des mondes*.

www.entretiens.asso.fr/Nicolas/2006.2007/sur.LDM.htm www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=1642

^e Badiou soutient cette thèse, dans ses interventions plus récentes. Il faut alors entendre son énoncé « L'idéalisme est mort » au sens de l'énoncé nietzschéen « Dieu est mort » ou de l'énoncé hégélien « L'Art est mort » : même s'il en existe toujours des survivances, tout ceci ne serait plus à même d'orienter la pensée de manière créatrice.

^f Précisons : le musicien est pris ici en un sens subjectif (celui qui parle de musique du point d'une pratique et d'une intériorité à la musique qu'il assume comme telle), non comme une catégorie socio-professionnelle...

^g Précisons, encore : la qualification « savant » est ici une catégorie subjective ; en ce sens, un discours « savant » n'est pas un discours qui sait (de quoi il parle), mais un discours dont la consistance revendiquée relève de celle, supposée, des savoirs. Un discours savant est celui qui s'enorgueillit d'être normé par les seuls savoirs, d'économiser ainsi décisions et partis pris et donc de récuser toute immixtion d'une quelconque subjectivité.

immatériel et ineffable, venant transir d'infini notre sol étriqué et notre cœur fermé, et thématise le discours possible sur une telle musique comme commentaire dévot exaltant la puissance religieuse de la musique... Contre cet obscurantisme traditionnel, venant interdire de parler de musique autrement que comme émotion pieuse et communication ineffable, l'intellectualité musicale a constitué ses propres opérations : théoriques (voir Rameau), critiques (voir Schumann) et esthétiques (voir Wagner).

Mais depuis quelques décennies, cette même intellectualité musicale a surtout maille à partir avec un matérialisme plus récent se parant cette fois des vertus des « sciences humaines » pour déployer un nouveau type de discours sur la musique qu'on rassemblera ici sous le terme générique de « musicologie positiviste » pour indiquer que la musique y est constituée en position d'objet dans un discours extrinsèque de type scientifique.

La confrontation de l'intellectualité musicale contemporaine avec cette « musicologie positiviste » est très vive : ainsi toutes les tentatives du musicien de penser l'œuvre musicale et non l'individu, de réfléchir l'écoute et non l'audition, de thématiser la pensée musicale et non un supposé « langage musical », de rehausser la généalogie des œuvres et non « L'Histoire de la musique », d'exhausser la portée proprement musicale des concerts et non leur logique socio-économique, etc., doivent affronter un cortège de disciplines universitaires composant un lourd filet de déterminations objectives qui tendent à déqualifier *comme idéaliste* toute tentative de relever une figure subjective à l'œuvre en musique. Ainsi s'assemblent et s'allient :

- une sociologie de la genèse et de la réception,
- une psychologie de l'auditeur,
- un historicisme des contextes sociaux et étatiques,
- une physique des corps (sonores et instrumentaux),
- une politologie des institutions,
- une anthropologie des consommateurs et amateurs de musique,
- une « linguisterie » (Lacan) des formes de pensée,
- un économisme des pratiques musicales,
- une ethnologie des cultures,
- ...

toutes disciplines qui se rejoignent pour couler l'œuvre musicale dans une épaisse chape matérielle, la réduire ainsi à un statut de pur objet, et rejeter dans un idéalisme archaïque tout traitement ouvertement subjectif de ces questions.

Certes, en matière de discours sur la musique, le vieil idéalisme se maintient aujourd'hui, mieux sans doute en musique que dans d'autres domaines. Mais depuis les années 70, l'initiative est aux discours musicologiques se parant des vertus matérialistes du savant plutôt qu'à une refonte du vieux discours idéaliste. La revue *Musique en jeu* (années 70) a représenté en France le moment de basculement idéologique vers ce nouveau matérialisme, une sorte de bord à deux faces puisque cette revue intensifiait aussi bien les positions ouvertement subjectives (militantes) qui y dépensaient leur dernière énergie que le prestige montant du nouveau positivisme langagier.

La question devient alors celle-ci : comment *Logiques des mondes* peut aider l'intellectualité musicale en ce début de XXI^e siècle à assumer un matérialisme de type nouveau apte à lutter contre le matérialisme de cette « musicologie positiviste » ?

Le matérialisme de type nouveau que constitue *Logiques des mondes* s'y nomme « dialectique matérialiste », non « matérialisme dialectique »^a, car il se constitue en dialectisant la polarité sur laquelle s'édifie le « matérialisme démocratique » : celui des corps et des langages.

Il ne s'agit donc pas de réfuter la détermination matérialiste des corps et des langages (pas plus qu'il ne s'agit pour l'intellectualité musicale de réfuter l'existence des savoirs récoltés par la musicologie positiviste) mais bien plutôt de déplacer cette dualité au moyen d'un nouveau terme qui s'avérera être celui d'où une nouvelle intelligence d'ensemble peut s'établir.

La constitution de ce matérialisme singulier va se faire dans le dernier livre de Badiou par un produit singulier de déliaisons, de nouvelles liaisons et de pures et simples identifications qui qualifient cette dimension matérialiste comme effet et attribut d'une dialectique (plutôt que l'inverse).

^a La dimension matérialiste intervient pour qualifier une dialectique, non l'inverse.

Deux déliaisons, essentiellement :

- celle du phénomène et du sujet,
- celle de l'objet et du sujet.

Deux nouvelles liaisons par contre :

- celle de l'apparaître et de l'être (ou de l'être-là et de l'être).
- celle du monde et du sujet.

Il y a enfin « trois identités constitutives de cette philosophie »¹ :

- 1) Être = mathématiques : « “mathématiques” et “être” sont une seule et même chose. »^a ;
- 2) Apparaître = logique : « “logique” et “apparaître” sont une seule et même chose. »^b ;
- 3) Sujet = vérité_{localement} : « “sujet” est une simple détermination locale de “vérité”. »^c.

Commençons d'indiquer comment tout ceci peut intéresser le musicien. Je le ferai en associant, autant que possible, des énoncés proprement musiciens à certains des énoncés philosophiques de ce livre, non pas en misant ici sur un transfert de cohérence (ce serait là tomber dans le piège du *philosophème*^d) mais en exemplifiant musicalement ces thèses philosophiques et indiquant leurs projections musicales possibles.

Je mettrai ainsi en vis-à-vis de l'énoncé princeps de *Logiques des mondes* celui-ci, qui appartient en propre à l'intellectualité musicale : « *Il n'y a en musique que des corps musiciens et des morceaux musicaux, sinon qu'il y a des œuvres de musique.* ». Plus précisément : « *Il n'y a en musique que des corps qui jouent et perçoivent des morceaux, si ce n'est qu'il y a des œuvres qui composent une écoute.* »

L'intellectualité musicale oppose au « matérialisme positiviste » qu'il y a certes en musique des déterminations de tous ordres (sociologique, psychologique, mythologique, physico-acoustique, historique, économique, anthropologique, ethnologique...) mais que s'il y a quelque chose comme un art musical (position au demeurant controversée par le matérialisme relativiste qui soutient que le supposé « art musical » n'est qu'une culture parmi d'autres : la culture *occidentale*), c'est bien parce qu'il y a des œuvres, et que ces œuvres ne procèdent nullement transitivement des déterminations précédentes mais adviennent précisément en exception à ces déterminations, par une logique d'écarts et d'interruptions *dans* ces déterminations. Autant dire que le matérialisme de type nouveau sera aussi un matérialisme de la contingence, du hasard et de l'accident tout autant que de la singularité, un matérialisme qui ne rejettera donc pas ces notions dans l'obscurantisme d'un idéalisme mais tout au contraire leur donnera droit *au cœur même* du matérialisme.

La philosophie de Badiou contrepointe ainsi les philosophies auxquelles les musiciens ont pris jusqu'à présent l'habitude de s'adosser, philosophies qui peuvent se rassembler selon trois orientations principales :

- 1) avant tout *la phénoménologie* (au sens husserlien du terme) qui constitue ce qu'on pourrait appeler la philosophie spontanée des musiciens (on la retrouve au principe de nombreux écrits de l'après-guerre, par exemple ceux de Boris de Schloezer, de Gisèle Brelet, de Pierre Schaeffer, d'André Boucourechliev...^e);

^a Cette identité date de *L'être et l'événement*.

^b Nouvelle identité

^c Identité déjà présente dans *L'être et l'événement*.

^d Il y a danger à tenir qu'on puisse transporter un même *énoncé* du champ philosophique au champ musical en en conservant la consistance (comme si la consistance de pensée pouvait se transférer d'un domaine à l'autre, par un principe de vases communicants...) sans égard pour ses différentes logiques d'*énonciation*.

^e Pour un musicien l'idée qu'un phénomène est constitué par qui le perçoit tout autant que constituant d'une position de réception est une idée séduisante, un peu trop séduisante puisqu'elle lui fournit à bon compte – trop bon compte... - le sentiment que sa perception est ainsi philosophiquement légitimée.

Cette séduction incite le musicien à centrer l'intellectualité musicale sur le vis-à-vis des catégories de perception et d'objet : pour un musicien, l'objet musical tend spontanément à être ce qu'une perception musicienne constitue comme tel, à charge alors pour cette perception musicienne d'être elle-même instruite et éduquée par les œuvres musicales que d'autres perceptions musiciennes inventent et dégagent.

J'entreprends pour ma part depuis longtemps de désengluier la catégorie d'*écoute* musicale de cette catégorie de *perception* et de son corrélat naturel que constitue la catégorie d'*audition*, non bien sûr pour récuser l'importance en musique de la perception et de l'audition mais pour les cantonner à des opérations de base qui ne sont nullement à même d'exhausser le travail singulier de l'écoute musicale (base matérialiste pour discerner l'existence musicale

- 2) ensuite *l'herméneutique*, du côté des musiciens dont l'intellectualité est d'ordre plus littéraire ;
- 3) enfin, pour les théoriciens de la musique dont la conception de la théorie prend la science pour modèle, *le néopositivisme logique*^a.

Ces trois courants philosophiques (phénoménologie d'origine husserlienne, herméneutique et positivisme logique) partagent une propriété : celle d'inscrire la pensée sous la norme (implicite ou explicite) du langage et donc d'épouser ce qu'on a pu appeler « le tournant langagier du xx^e siècle ».

À ce titre, un mérite essentiel du matérialisme de type nouveau sera de donner droit à une pensée qui s'émancipe de la tutelle langagière, et ipso facto, de l'emprise de la différence des sexes.

Cette réfutation d'une « dimension constituante du langage pour la pensée » se réalise dans la philosophie de Badiou d'une triple manière :

- au niveau de la pensée de l'être (dans *L'être et l'évènement*) : l'ontologie, étant mathématique, est une pensée qui n'est pas langage, un « dire l'être » qui ne se dispose nullement sous la norme langagière mais tout au contraire entreprend d'arracher la pensée et le dire de l'être aux limitations et ambivalences propres au langage ;
- au niveau de la logique (dans *Logiques des mondes*) : la Grande logique se subordonne la petite logique langagière ;
- et au niveau du sujet : la pensée du sujet se déploie en exception des langages propres aux individus sexués et aux communautés humaines dans la guise de procédures spécifiées (politique, sciences, arts et amour) à distance du langage.

Le fait de déqualifier le langage de sa position paradigmatique pour la pensée^b ouvre à une nouvelle conception matérialiste de la pensée musicale délivrée de tout modèle langagier et émancipée de toute problématique de communication...

Le matérialisme de type nouveau opère ainsi comme contrefort pour une intellectualité musicale soucieuse de distinguer la pensée musicale (à l'œuvre) du langage des musiciens.

Avant d'aborder le feuilletage détaillé de ce matérialisme de type nouveau dans *Logiques des mondes*, remarquons cette concordance frappante : il se trouve que ce livre, particulièrement utile au musicien, parle justement beaucoup de musique.

C'est d'ailleurs le premier livre philosophique de Badiou à parler réellement de musique. La musique était la grande absente des livres de Badiou, singulièrement de ces deux précédents piliers que sont *Théorie du Sujet* (Seuil, 1982) et *L'être et l'évènement* (Seuil, 1988).

Absence plus notable : elle manquait également à deux « petits » livres où sa présence était plus naturellement attendue : *Petit manuel d'inesthétique* (Seuil, 1998) et *Le Siècle* (Seuil, 2005).

On trouve certes dans ces ouvrages, ça et là, des remarques et incidentes sur la musique mais rien cependant qui dispose pour autant la musique en égale de la poésie ou de la littérature, ou même du cinéma.

Or, dès son livre I, *Logiques des mondes* accorde une grande importance à la musique au point de lui consacrer toute une scolie intitulée « *Une variante musicale de la métaphysique du sujet* »² et consacrée à la musique dodécaphonique et sérielle. La musique du XX^e siècle^c se trouve ainsi disposée en exemple-type de la nouvelle conceptualisation philosophique du sujet.

Bref, la musique dans ce livre exemplifie la nouvelle figure philosophique du sujet : le contraste, avec son absence dans les ouvrages antérieurs, est d'importance, et ce d'autant plus que la musique continue d'intervenir tout au long des autres pages de *Logiques des mondes*, par exemple sous la forme d'un long développement sur l'opéra *Ariane et Barbe-bleue* de Paul Dukas³ venant exemplifier cette fois le nouveau concept de *transcendental*.

d'une œuvre).

Dit schématiquement, on perçoit un objet musical, on auditionne une pièce ou un morceau de musique mais on écoute une œuvre musicale (car cette œuvre est elle-même toujours déjà dynamisée par sa propre écoute du fil musical qu'elle trace...).

^a C'est la référence centrale d'un Milton Balbitt comme de toute la *music theory* américaine.

^b Le matérialisme « démocratique » tient qu'un des fondements du matérialisme est de mesurer tout pensée à la matérialité des langages (on pourrait presque soutenir, dans le langage de *Logiques des mondes*, que pour le matérialisme démocratique, le transcendantal de la pensée est le langage...).

^c « La "musique contemporaine", c'est-à-dire cela seul qui, au xx^e siècle, a mérité le nom de "musique" – si du moins la musique est un art, et non ce qu'un ministre a cru devoir subordonner à une éprouvante fête - » (pp. 91-92)

S'agirait-il donc pour le musicien de s'intéresser à *Logiques des mondes* aussi parce qu'il parle de musique ? Somme toute cette philosophie serait-elle pour un musicien d'autant plus attrayante qu'elle se met à parler de musique ?

« En quoi la philosophie peut servir à des mathématiciens ou même des musiciens — même et surtout quand elle ne parle pas de musique ou de mathématiques »^a

« Personne n'a besoin de philosophie pour réfléchir sur quoi que ce soit : on croit donner beaucoup à la philosophie en en faisant l'art de la réflexion, mais on lui retire tout, car les mathématiciens comme tels n'ont jamais attendu les philosophes pour réfléchir sur les mathématiques, ni les artistes sur la peinture ou la musique ; dire qu'ils deviennent alors philosophes est une mauvaise plaisanterie, tant leur réflexion appartient à leur création respective. »^b

Gilles Deleuze

Je soutiendrai cependant la thèse suivante : la philosophie de *Logiques des mondes* servira au musicien non parce qu'elle aborderait (enfin) le rivage de la musique mais essentiellement pour la part qui n'en parle pas !

Ce n'est pas que ce que ce livre dit de la musique soit sans intérêt : tout au contraire ! La sensibilité musicienne d'Alain Badiou est particulièrement vive et rafraîchissante : elle rehausse des œuvres inattendues (*Ariane et Barbe-Bleue* de Paul Dukas, par exemple), elle offre des rapprochements et des éclairages surprenants, procédant de biais (du biais de la philosophie) plutôt qu'en lumière frontale (comme un musicien se sentirait obligé de le faire).

Mais le musicien s'arrêtant à ce volet du livre se trouverait encombré des jugements musicaux portés par le philosophe alors même que ces jugements relèvent moins d'une motivation spécifiquement philosophique que proprement musicale : les choix musicaux de ce livre sont en effet afférents à la sensibilité musicale propre du philosophe Alain Badiou plutôt qu'à des raisons intrinsèques à sa philosophie.

Aussi le musicien se méprendrait à trop nuancer ou discuter tel ou tel des jugements musicaux du philosophe, ceci risquant alors de désorienter sa lecture et de le faire passer à côté de la philosophie très singulière ici à l'œuvre.

Le point essentiel me semble de comprendre que la musique fonctionne dans *Logiques des mondes* comme *exemple* de la démarche philosophique (et qui dit « exemple » dit relatif arbitraire, tenant à la sensibilité propre de l'auteur du livre^c) et nullement comme *condition*^d pour cette philosophie.

Si la philosophie de Badiou aborde ici le rivage musical, ce n'est donc pas parce que la musique serait (enfin ?^e) devenue condition pour la philosophie mais parce qu'elle est convoquée ici comme exemple de premier ordre^f des thèmes philosophiques ici abordés.

Au total, ce sont les mêmes raisons qui ont fait que le philosophe a été amené à privilégier dans ce livre l'exemple de la musique qui vont faire que le musicien va privilégier la lecture de ce livre parmi les nombreux autres ouvrages de Badiou.

Quelles sont ces raisons ?

^a *Deux régimes de fous* (Minuit ; 2003 ; p. 152). Texte de 1979, défendant le projet universitaire de Vincennes.

^b *Qu'est-ce que la philosophie ?* (p. 11)

^c Il me semble clair que très peu des exemples pris dans *Logiques des mondes* ont un statut qu'on pourrait dire « canonique » (si on appelle « canonique » un exemple dont l'exemplarité ne serait pas contingente).

^d au sens précis que Badiou donne à ce terme...

^e Pour un musicien, est-ce vraiment un cadeau que telle ou telle séquence musicale soit prise comme condition par une philosophie donnée ? Il y a toute raison de penser le contraire ! Songeons par exemple à l'atterrissage de Schoenberg devant la décision d'Adorno de conditionner sa philosophie par l'événement « École de Vienne » ! Certes, l'embarras était pour Schoenberg redoublé du fait qu'il était le musicien au principe de la musique promue par le philosophe en condition pour la philosophie. Mais enfin, le musicien a-t-il vraiment parti musical à tirer des hiérarchies et conceptions philosophiques des arts ? Rien n'est moins sûr et tout laisse au contraire à penser qu'un tel conditionnement (d'une philosophie par la musique) intensifiera le réflexe antiphilosophique naturel du musicien plutôt que son intérêt spécifique pour cette philosophie (par « nature », le musicien retrouve difficilement « ses » œuvres, « ses » passages préférés, « ses » intuitions dans un discours philosophique...).

^f Plus quantitativement, on peut relever dans *Logiques des mondes* 48 occurrences du mot « musique » contre seulement 10 du mot « architecture », 9 du mot « cinéma » et 5 du mot « peinture »...

Ces raisons, d'ordre philosophique, sont que *Logiques des mondes* aborde le rivage des phénomènes. *Logiques des mondes* déploie en effet une logique des phénomènes, proprement ce que je proposerai d'appeler une *phénoméno-logique* qui, comme on va le voir, s'avère être à la fois une logique des phénomènes et une phénoménologisation de la logique (c'est-à-dire une explicitation phénoménale de ce qu'est cette même logique)^a.

Cette attention à la dimension phénoménologique de l'être est nouvelle par rapport à *L'être et l'évènement* lequel se concentrait sur l'être multiple de toute chose, sur ce qu'il était possible d'en dire et sur la manière dont *vérité* et *sujet* procédaient d'un *évènement* surgissant sur un tel fond d'être.

Rien à l'époque sur l'être en situation (les situations étaient certes différenciées – situations *historique* ou *naturelle*, etc. – mais elles l'étaient essentiellement du point de l'évènement qui pouvait y advenir selon des principes ontologiques ignorant toute figure d'être-là), rien sur l'apparaître proprement dit, rien donc sur la dimension phénoménale des étants, des choses.

Il est clair que le déploiement d'une logique des phénomènes est susceptible d'intéresser le musicien au premier chef, lui qui entreprend de verbaliser d'une part ce qu'est la *logique* musicale, d'autre part en quoi un *phénomène* peut être spécifiquement musical et pas seulement sonore.

C'est à ce titre, proprement philosophique, que *Logiques des mondes* me semble solliciter la lecture du musicien en sorte que le matérialisme de type nouveau qu'il configure puisse être pour le musicien un matérialisme des phénomènes musicaux s'écartant de cette phénoménologie husserlienne qui a enveloppé une bonne part de l'intellectualité musicale depuis l'après-guerre.

*

Pour explorer le nouveau matérialisme de *Logiques des mondes*, celui de la dialectique matérialiste, je propose de le thématiser selon sept dimensions :

- 1) un matérialisme du *transcendantal* ;
- 2) un matérialisme de l'*objet* (et de l'*atome*) ;
- 3) un matérialisme de l'*infini* ;
- 4) un matérialisme de la *relation* (et de la *clôture* des mondes) ;
- 5) un matérialisme de l'*évènement* ;
- 6) un matérialisme du *monde* (et de ses *points*) tel que radiographié par l'évènement ;
- 7) un matérialisme du *sujet* (et de son *corps* de type nouveau).

Je vais examiner ces dimensions une à une en dégageant pour chacune d'entre elles sa constitution dialectique (l'unité contradictoire dont elle relève, le point de scission dont elle procède) puis sa projection possible pour l'intellectualité musicale.

Pour chacune ces dimensions, il conviendra de distinguer et d'articuler *notions* mathématiques, *concepts* philosophique et *catégories* musicales. Plus spécifiquement, je rappellerai à chaque fois les enjeux dialectiques du nouveau *concept* philosophique dégagé par Badiou pour examiner ensuite ses possibles projections en termes de *catégorie* musicale^b.

Je proposerai ainsi au total une lecture diagonale de ce livre, orientée par la question d'un matérialisme de type nouveau et visant à montrer que la question du matérialisme ne saurait dans ce livre se limiter à quelque disposition locale (singulièrement à ce qui s'y appelle « *le postulat du matérialisme* » et qui s'énonce « *tout atome est réel* ») qu'on pourrait alors contourner et économiser, sans véritables dommages d'ensemble.

Un des enjeux (cette fois philosophiques) de cette lecture sera de rehausser *a contrario* comment cette question du matérialisme se monnaie tout au long du livre, en particulier comment le postulat « *tout atome est réel* », articulé à la « *deuxième thèse fondamentale du matérialisme* » (« *toute relation est universellement exposée* ») occupe dans ce dispositif une fonction stratégique plutôt que simplement tacti-

^a Comme on va y revenir, la logique des phénomènes y prend la forme d'un phénomène singulier, d'une apparition spécifique en sorte que cette logique réglémentant l'apparaître va elle-même apparaître dans les mêmes conditions générales qu'elle prescrit (ce sera le propre de ce que Badiou appellera le *transcendantal* d'un monde qui est à la fois ce qui réglemente l'intensité des différences et identités dans un monde et ce qui y apparaît en tant qu'objet comme les autres).

^b La notion mathématique à la base de chaque étape philosophique était détaillée dans la conférence de mai 2007. On pourra s'y reporter pour cet aspect mathématique des choses, important tant philosophiquement que musicalement...

que.

UN MATÉRIALISME DU TRANSCENDANTAL

La première dimension de ce que j'appelle ici « matérialisme de type nouveau » concerne la question suivante : s'il est vrai qu'il y a des phénomènes, donc des étants (entendus comme découpages dans l'être multiple) qui « apparaissent » ici ou là en y prenant donc l'apparence de « choses » — ceci constitue bien sûr un pur et simple « il y a » -, alors comment cet « il y a » singulier (très différent en particulier du « il y a l'être et les étants ») est-il ou non réglé ?, comment le monde des choses (et non plus le chaos des étants) est-il « visiblement », « apparemment » stable et, si ce n'est cohérent, du moins doté d'une cohésion phénoménale ?

La réponse classique à cette question, à laquelle Badiou va s'opposer, est celle du sujet transcendantal kantien, considéré comme constitutif de cette stabilité phénoménale, soit une conception idéaliste du sujet si « depuis Descartes, la marque essentielle d'une philosophie idéaliste est que le sujet y soit requis, non comme problème, mais comme solution de l'aporie de l'Un (le monde n'est que multiplicité informe, or il en existe un Dasein unifié) »⁴.

Logiques des mondes va y opposer le matérialisme d'une « constitution transcendantale sans sujet »⁵.

Philosophiquement, le point important est qu'une logique des phénomènes ne saurait être une logique classique comme celle de l'être (celle que Parménide a inscrite au fronton de la philosophie et qu'Hamlet a ensuite dramatisée : « être ou ne pas être ») mais une logique des intensités, des apparitions plus ou moins fortes, et c'est à cela que va servir l'algèbre de Heyting.

Il faut ensuite que si logique (intuitionniste) il y a, cette logique assure une consistance phénoménale : que deux phénomènes puissent apparaître ou non ensemble, et selon un « ensemble » lui-même plus ou moins intensifié (plus ou moins fort) et non pas binaires constitués.

C'est à cette cause philosophique que vont servir diverses notions mathématiques en sorte qu'un monde, tel que philosophiquement conçu dans ce livre, aura sa logique phénoménale gagée par l'existence, à l'intérieur même de ce monde, et nullement en dehors, d'une « chose »^a spécifique que Badiou appelle le *transcendantal* du monde en question.

Le matérialisme de ce transcendantal peut être alors attaché à une double caractéristique :

- 1) il ne relève pas d'un sujet (préexistant et exogène) ; il ne dispose donc nullement l'existence phénoménale à l'ombre d'un « 2 » premier du type esprit/matière mais au contraire en homogénéité de plan ;
- 2) il est immanent au monde (ou à la situation) considéré : le « il y a des phénomènes stables et compatibles entre eux » inclut un « il y a parmi ces phénomènes, et au même titre qu'eux, un phénomène singulier qui précisément configure leur ensemble ».

Ainsi qu'il y a des phénomènes, et logique spécifique de ces phénomènes, ne présuppose nulle pensée, nul sujet constituant, nulle position d'exception et d'extériorité ; tout au contraire cette phénoméno-logique, si différente de l'onto-logique, prend elle-même une forme phénoménale ordinaire, celle d'un phénomène particulier (d'une « chose » répondant aux mêmes caractéristiques immanentes de « chose » que les autres).

Soit deux traits de ce matérialisme de type nouveau :

- 1) l'existence et la logique des phénomènes, pas plus que celles des étants, ne requièrent l'existence d'un sujet, d'une position subjective ;
- 2) l'existence et la logique des phénomènes relèvent d'une objectivité matérialiste, aussi ferme et précise (quoique de « nature » différente) que celle de l'être et des étants.

Ceci nous met sur la piste du matérialisme scientiste auquel l'intellectualité musicale s'affronte : un matérialisme positiviste des goûts et des couleurs (emblématiquement celui, bourdieusien, de la *distinction*) qui corréle l'intensité des phénomènes culturels à l'intensité des dispositions sociales.

Soyons clair : il va de soi qu'il y a différentes classes sociales ; il va de soi qu'il y a différentes cultures (nourries d'images, de musiques, de lectures, de pratiques des corps, etc.) ; il va aussi de soi qu'il y a rapport (logique) entre ces classes et ces cultures, de même qu'il y a rapport (logique) entre telle ou telle

^a Je préfère parler ici de « chose » pour ne pas compromettre en ce point le mot d'« objet » qui, dans *Logiques des mondes*, va être conceptualisé de manière très précise.

espèce animale et tel ou tel type de parade amoureuse. Il va aussi de soi que connaître et comprendre ces rapports est un travail qui a en soi sa légitimité et qui participe d'une accumulation souhaitable des savoirs. Le problème n'est donc pas de dénigrer ces travaux, d'en raturer la pertinence, moins encore de valoriser l'ignorance.

Mon point – qui me semble précisément être celui d'un matérialisme de type nouveau – est de poser que ce n'est pas de cela que pourra procéder quelque disposition subjective que ce soit, laquelle ne pourra advenir que d'un pas de côté, relevant pour le coup d'une tout autre logique que cette phénoménologique, non pas parce que cette autre logique du sujet ouvrirait alors à un autre monde (à un monde idéaliste des idées ou des sujets) mais parce qu'elle inscrit plutôt, au cœur d'un même monde (qui sera, pour nous musiciens, celui de la musique...), des trajets, des parcours, des séries de marques (phénoménologiquement attestables selon la loi générale des phénomènes) dont le tracé relève, lui, d'une logique d'un type singulier : une logique subjective.

Soit, dans les termes de *Logiques des mondes* : « il n'y a bien que la phénoméno-logique des corps et des langages, si ce n'est qu'il y a la problématique des vérités ».

Je propose l'espace de projection suivant vers la musique – on verra ses limites, et ses dangers, mais lequel n'en aurait pas ? - : il s'agit de concevoir la musique comme formant un monde, le monde de la musique, mieux le monde-*Musique*.

On dira alors qu'une chose est musicale si elle apparaît dans ce monde-*Musique*. On y discernera en particulier des choses singulières qu'on appellera « pièces » ou « morceaux » de musique (des airs par exemple), mais aussi des « objets musicaux » (au sens ici banal du mot *objet*)... Empiriquement, le monde-*Musique* inclut donc tout ce qu'on appelle usuellement *musiques*, aussi bien Aznavour que Schoenberg, la musique des Pygmées que celle de la jeunesse occidentale, les essais d'un enfant sifflotant que les résultats d'un virtuose indien...

On dira alors que le sonore constitue l'étant susceptible d'apparaître en musique, c'est-à-dire d'apparaître comme phénomène spécifiquement musical. Posons, en simplifiant à outrance notre dispositif de projection musicale, que l'étant est *sonore* et l'étant-là (ou l'apparaissant) *musical*.

- Première démarcation matérialiste : la constitution du musical ainsi conçue ne relève pas d'une détermination subjective : l'émergence du musical comme tel est ici un phénomène qui relève de l'animal humain, tant individuellement que socialement constitué. Il convient alors de réserver la figure du sujet en musique à un type d'existence tout à fait spécifique qui sera celui de l'œuvre musicale (ce qui impliquera, bien sûr, de la distinguer soigneusement de la simple pièce de musique, de la *Musikstück*).
- Deuxième démarcation matérialiste : la constitution du sonore en phénomène musical est objective, matériellement inscrite comme apparition dans le monde-*Musique*, ce qui nous impose alors de caractériser ce qui donne consistance phénoméno-logique à ce monde-*Musique* (ce monde où apparaissent les phénomènes spécifiquement musicaux).

À cette fin, je poserai que la musique forme un monde à mesure du fait qu'elle s'est dotée d'un transcendantal propre, qui s'appelle le solfège.

Remarquons plusieurs choses :

- Le solfège est le transcendantal du monde-*Musique* car il est son opérateur propre pour mesurer les intensités proprement musicales : ceci ne veut pas dire que tout phénomène pour être musical devrait être écrit, mais simplement que tout phénomène n'est musical que pour autant qu'il *peut* musicalement s'écrire. Ceci implique une conception dynamique du solfège^a, donc du transcendantal du monde-*Musique*, c'est-à-dire une évolution constante de ce qu'écrire veut musicalement dire.
- Le solfège est en effet apparu à un moment et en un lieu très précis de l'histoire humaine : en Europe au début du second millénaire. S'il est un constituant essentiel pour que la musique prenne figure de monde, il faut alors soutenir que la musique grecque, qui ne connaissait pas de véritable solfège (de lettre de musique proprement dite) ne constituait pas un monde^b.
- Je laisse ici ouverte la difficile question de savoir si la naissance du solfège a constitué un événement

^a En deux mots, le solfège se compose d'une *écriture* proprement dite (centrée sur la note, qui est la lettre spécifique de musique) et de *notations* plus disparates. Ce dispositif est en constante évolution depuis qu'il est apparu (au début du second millénaire).

^b Cette remarque nous incite au passage à considérer que le mot « musique » n'avait pas pour les Grecs le sens qu'il a depuis qu'un monde-*Musique* s'est constitué.

proprement dit (au sens précis du concept philosophique chez Badiou) ou s'il s'agit plutôt de « singularité faible », de « fait » ou même d'une simple « modification ».

Pour donner une idée de ce que musicaliser le sonore peut vouloir dire, et de la place que joue le solfège en cette affaire, mentionnons trois manières musicales de procéder qui renvoient très directement aux types d'opérations philosophiques que Badiou met au cœur de la logique transcendantale (celle de *conjonction*, celle d'*enveloppe*, et celle de *minimalisation* de l'apparaissant) : pour musicaliser des objets sonores trouvés, c'est-à-dire des choses sonores fournies au musicien par son époque, il lui suffira soit de les rythmer (conjonction finie), soit de les timbrer (enveloppe infinie), soit de les neutraliser (minimalité).

Je m'en tiendrai, pour le moment, aux deux énoncés suivants :

- 1) une détermination matérialiste du musical tient à sa nature solfégisable (selon un solfège entendu comme mode spécifiquement musical d'écriture, non figé dans le marbre) ;
- 2) cette logique, objectivée en un solfège musical, pièce constitutive *immanente* au monde-*Musique*, est indifférente à la différence pièces ou œuvres de musique : elle se situe en deçà de cette polarité, non en son cœur.

Soit : l'art musical, affaire singulière d'êtres musicaux singuliers (les œuvres), suppose bien l'existence d'un monde-*Musique* et d'une écriture musicale spécifique mais il n'est pas ce qui aurait en propre un rapport au solfège. Le propre de l'œuvre devra donc tenir à autre « chose » — je proposerai de le caractériser comme tenant à l'écoute, à ce qu'en musique *écouter* veut spécifiquement dire... -. Ainsi l'œuvre musicale n'est pas ce qui a en propre d'être écrite (on écrit bien les chansons d'Édith Piaf, et on transcrit bien les solos de Coltrane) mais d'être écoutable car (et seulement car) elle-même écoute toujours déjà la musique qu'elle porte au jour.

UN MATÉRIALISME DE L'OBJET

Deuxième dimension du matérialisme de type nouveau de *Logiques des mondes* : un matérialisme de l'objet.

Cette fois l'adversaire dialectique de Badiou est plus complexe.

En première instance, il est toujours constitué par l'idéalisme : cette fois l'idéalisme kantien du couple objet/sujet. Je cite *Logiques des mondes* :

« En gros Kant appelle "objet" ce qui représente, dans l'expérience, une unité de la représentation. [...] Pour Kant, l'objet est le résultat de l'opération synthétique de la conscience. [...] Dans ma propre conception, il n'y a ni réception, ni constitution, puisque le transcendantal est une détermination intrinsèque de l'être. [...] Le concept d'objet n'implique aucun sujet. »⁶

Badiou accorde à Kant de définir l'objet comme « ce qui est compté pour un dans l'apparaître »⁷ mais il s'en écarte en ce que l'opérateur de compte-pour-un dans l'apparaître sera pour Badiou le transcendantal quand il est pour Kant le sujet.

La projection musicale de la scission philosophique objet/sujet est immédiate, facilitée qu'elle est par l'habitude des musiciens de précisément nommer *objet* (sonore, ou musical) ce qui compte-pour-un dans l'apparaître c'est-à-dire pour eux dans la perception : un objet musical est ce qu'une perception compte pour *un* motif, pour *un* rythme, pour *un* timbre, pour *un* geste, pour *une* chose délimitable, fut-ce *une* figure sur *un* fond.

La conséquence matérialiste est de considérer qu'il n'y a donc nul besoin d'un quelconque *sujet* musical pour identifier un objet musical mais qu'il y suffit d'un monde-*Musique* constitué autour de son solfège : une telle constitution d'un objet musical relève en effet des déterminations musicales ordinaires (dans lesquelles sont naturellement incluses les caractéristiques physiologiques des corps musiciens, avec leurs perceptions et cognitions respectives).

Il n'y a donc pas besoin d'œuvres musicales pour caractériser ce qu'est *un* rythme, *une* mélodie, *un* geste car cette formation relève du travail musical ordinaire.

Réciproquement, la constitution spécifique d'une œuvre ne procédera pas d'un rapport spécifique aux objets musicaux (même si la nouveauté de l'œuvre peut avoir pour effet un nouveau rapport à ces objets). Comme l'écrit Badiou, il y a bien « une objectivité du sujet »⁸ (via son corps) qu'il ne faut bien sûr pas confondre avec l'idée d'un objet « pour le sujet », ou d'un sujet se constituant par un rapport à un objet propre...

L'autre apport de Badiou, en ce matérialisme de l'objet, va être plus intéressant : scinder le vieux couple idéaliste de l'objet et du sujet implique en effet de dégager « une nouvelle pensée de l'objet » et pas seulement du sujet. Et ceci va conduire Badiou à un nouvel approfondissement de ce que *matérialisme* veut dire : certes, dans un premier temps, matérialisme veut dire que l'apparaître est ancré dans l'être (il n'y a d'être-là que d'être) mais cela voudra ensuite dire qu'il y a aussi un effet en retour de l'être là sur l'être.

Quels sont les enjeux de ces considérations ?

Il est d'abord, sous le nom d'objet, de découper des sites dans le monde considéré.

Attention en ce point à une méprise sur le nouveau concept d'*objet* dans *Logiques des mondes* : si l'objet est ici repensé, c'est bien parce que le nouveau concept va désigner moins une chose (appréhendable de l'extérieur comme une) qu'un site comptable-pour-un par le fait d'être intérieurement caractérisé par des opérations particulières. Ou encore : un objet est ici moins la silhouette d'un outil opaque que la délimitation d'un champ intérieurement structuré de manière singulière. Ou encore : un objet n'est pas dans *Logiques des mondes* une chose délimitée et manipulable (un « objet d'expérience » avec lequel on entrerait en relation exogène) mais une figure régionale (plutôt que locale) de stabilité pour l'expérience du monde, un site pour une expérience stable du monde.

La projection musicale de ce point me semble la suivante : il faut concevoir l'objet dans *Logiques des mondes* non comme un objet sonore ou musical au sens habituel du terme mais plutôt comme un site musical, c'est-à-dire comme un morceau particulier du monde-*Musique*, comme peut l'être un instrument de musique qu'on explorera en son riche détail (par exemple dans telle ou telle étude pour piano), ou comme peut l'être une pièce de musique articulant une variété de constituants (mélodiques, harmoniques, rythmiques, timbraux, etc.).

Philosophiquement, l'objet (entendu ainsi comme site interne plutôt que comme outil manipulable de l'extérieur) va offrir le cadre adéquat à l'apparition (en lui) de composantes d'objet puis d'atomes, c'est-à-dire d'une instance de l'un atomique (non sécable) dans l'apparaître.

Il y a donc là le jeu emboîté de deux uns :

- l'un de l'objet, qui est l'un d'un compte-pour-un, *un* multiple, différencié, fragmentable ;
- et l'un de l'atome qui est lui *un* insécable.

Bien sûr, ces deux uns relèvent de l'apparaître, ce sont des figures d'*un* pour les phénomènes, non pour l'être multiple. Il n'y a pas en effet d'atome d'être, d'atome ontologique (pas plus, on le verra, qu'il n'y a d'être de la relation) et *atome* reste donc une catégorie de l'apparaître.

L'idée est alors la suivante : dans tout phénomène structuré en objet (en *un* objet intérieurement diversifié), un atome peut apparaître comme tel, c'est-à-dire comme une entité phénoménalement insécable. Ce n'est pas dire, pour autant, que l'être de cet atome n'est pas multiple : « *un atome d'apparaître peut être une composante phénoménale ontologiquement multiple* »⁹. C'est seulement dire que cet atome inscrit « *un seuil minimal d'apparaître* », « *une atomicité perceptive* »¹⁰.

L'enjeu matérialiste de ce point va alors se donner dans ce que Badiou appelle « *le postulat du matérialisme* » est qu'il inscrit ainsi : « *tout atome d'apparaître est réel.* »¹¹.

L'idée est que le capitonnage de l'être-là sur l'être, marquant ce dernier de nouveaux points de suture, s'opère selon la logique propre des phénomènes, selon un principe de découpage (une fibration) qui n'appartient qu'à l'apparaître, principe qui se condense en un atome lequel vient marquer l'être de manière inattendue.

En ce postulat du matérialisme se joue, non pas une simple assurance locale du développement philosophique mais bien une décision stratégique, donc globale, portant sur la nature matérialiste tout entière de la dialectique philosophique ici déployée.

C'est en cela que « *la logique atomique est le cœur de la Grande Logique* »¹²

Ce postulat a désormais pour adversaire explicite non plus l'idéalisme (kantien) mais la philosophie empirique^a de Deleuze en sa conception spécifique du virtuel.

Badiou thématise en effet sa décision matérialiste comme une manière d'exclure « *que l'apparaître*

^a « *Deleuze est empiriste (ce qu'il a toujours revendiqué).* » (410)

puisse s'enraciner dans du virtuel » : « là où l'un apparaît, l'Un est. »¹³ Il s'agit, écrit-il encore, de s'opposer « directement au présupposé bergsonien, ou deleuzien, d'un primat du virtuel » en stipulant « que c'est toujours dans la composition ontologique actuelle d'un apparaissant que s'enracine la virtualité de son apparaître dans tel ou tel monde. »¹⁴

Je dirai que l'enjeu matérialiste de ce geste de pensée est de capitonner l'apparaître et l'être-là sur l'être : non seulement il n'y a d'être-là que d'être, mais plus encore il n'y a d'un de l'être-là que d'un de l'être (« de l'Un-dans-le-monde croise toujours de l'Un-dans-l'être. »¹⁵). Il n'y a donc pas ici d'espace pour une virtualité appelée à éventuellement s'actualiser, pour un jeu entre l'un du virtuel et l'un de l'actuel. Il y a maintien d'une législation ontologique sur tout atome phénoménologique.

Le contenu même de ce postulat indique ainsi non seulement que l'apparaître est ancré dans l'être mais qu'il y a un effet en retour sur l'être du fait d'être-là, que l'être se trouve donc affecté par la structure de l'être-là : « d'avoir à exister (ou à apparaître) affecte rétroactivement l'être d'une consistance nouvelle distincte de sa propre dissémination multiple »¹⁶.

Ou encore : le monde des phénomènes n'est pas seulement bâti sur un socle d'être en sorte de pouvoir profiler, au-dessus de cette terre ferme, des nuages évanescents et mobiles — il n'y a donc pas la terre ferme de l'être actuel et le ciel enchanteur des phénomènes virtuels – mais le monde des phénomènes reste atomiquement greffé sur le *chaosmos* de l'être, lequel ainsi le fibre ou l'ossature en tout point.

Dit autrement : ce n'est pas parce qu'il y a des phénomènes qu'il y a pour autant des fantômes ; et si l'on croit un moment pouvoir discerner des fantômes parmi les phénomènes, c'est simplement qu'on a mal regardé et qu'on n'a pas discerné les innombrables attaches ponctuelles de ces phénomènes dans l'être.

Cet aspect des choses est d'une grande importance : il permet de comprendre comment ce postulat du matérialisme constitue non pas une simple assurance locale prise dans un développement un peu technique ou une scansion momentanée mais bien une décision philosophique d'ampleur globale, dont la portée enveloppe tout le livre.

La projection musicale d'un tel développement philosophique, à la fois précis et tendu, ne va guère de soi.

S'il me fallait assumer au plus loin mon parti pris de *projection* (quitte, ce faisant, à tordre sans doute trop avant ma logique exemplifiante), je proposerai ceci : tout phénomène proprement musical insécable a un ancrage dans le sonore. Disons toute nuance musicale, toute subtilité si fine qu'on ne saurait musicalement la décomposer, soutient une inscription sonore, qui gage sa matérialité.

D'un côté, en effet, la musique doit être tenue comme un lieu pour d'infinies nuances (l'interprétation en est tressée), pour tout ce qui fait le charme de ce qu'on appelle l'expression musicale (et le discernement de ce qui compose une telle expressivité musicale est souvent très laborieux, ne serait-ce que parce que bien vite les mots y manquent). Or en ce point, il est requis de soutenir, en musicien matérialiste, que si les mots peuvent manquer au point où inscrire une nuance, le matériau sonore, par contre, n'y manque pas car cette infime nuance musicale reste de droit inscrite dans le matériau sonore, y reste donc identifiable si bien que le travail musical sur le cortège des nuances (cortège aussi vaste et diversifié que celui des innombrables anges, archanges, séraphins et chérubins) reste ancré dans cette matérialité sonore qui constitue non seulement son socle mais sa référence en tout point.

À ce titre, un matérialisme de type nouveau est donc un matérialisme de l'ancrage *en tout point* du musical dans le sonore.

UN MATÉRIALISME DE L'INFINI

Avec cette nouvelle dimension, on quitte le terrain de l'objet pour aborder celui de la relation dans l'apparaître.

L'enjeu matérialiste est le suivant : si le monde des phénomènes est exemplairement un monde de relations – et bien sûr « une relation dans l'apparaître conserve toute la logique atomique des objets »¹⁷ –, la composition des relations va-t-elle ou non rester dans ce monde ou peut-elle générer un débord du monde, une sortie cette fois par le haut, une sorte d'ascension hors du monde en question ?

Badiou va pour cela poser de nouvelles thèses matérialistes :

- d'abord « tout monde est infini »¹⁸, ne peut être qu'infini ;
- ensuite que « son type d'infinité est l'inaccessible » : cette infinité doit être de type inaccessible si l'on veut qu'elle soit close, c'est-à-dire si l'on veut que la clôture opératoire de ce monde (on n'en

sort pas des opérations immanentes, fussent-elles celles combinant toutes les parties du monde) soit garantie par sa taille ontologique.

La première thèse s'oppose au matérialisme vulgaire de la finitude et de la mort, à ce présupposé que tout véritable matérialisme devrait être celui qui non seulement prend en compte notre nature mortelle mais la situe au cœur de la pensée (l'« être-pour-la-mort », comme socle du matérialisme...), que tout véritable matérialisme devrait être celui qui récuse les mirages trompeurs de l'infini et attache la pensée à la maîtrise précautionneuse et vérifiable d'une succession finie de pas.

Ainsi l'infini n'est plus réduit à être une catégorie de l'idéalisme (« *l'index d'un unique Tout* »¹⁹) mais devient au contraire le site naturel du matérialisme de type nouveau.

Ce faisant, Badiou oppose au matérialisme de la vie et de la mort un matérialisme de l'existence et de l'inexistence qui donne droit à l'inexistence localisée en tout objet (« *l'inexistant propre d'un objet* »²⁰).

Y a-t-il une projection musicale de ce point ?

Pour ma part, je n'en vois guère que de très générales : la pensée matérialiste moderne est celle qui part de l'infinité de (presque) toute chose et pense le fini comme non-infini. Comme on sait, c'est Dedekind qui, avant même Cantor, a introduit ce point en dégageant un concept mathématique immédiat de l'infini (l'infini est tel qu'une partie puisse y égaler le tout), ce qui a très vite fait émerger une variété d'infinis bien plus vaste que celle du fini.

À ce titre, il faut concevoir le monde-*Musique* comme étant infini (à l'égal de tout autre monde), et plus encore tenir l'infini comme l'ordinaire des phénomènes musicaux, non comme un statut exceptionnel en figure d'horizon.

UN MATÉRIALISME DE LA RELATION

Mais Badiou tire philosophiquement du dispositif précédent une seconde conclusion : « *la mesure ontologique d'un monde quelconque est un infini de type inaccessible* »²¹ car « *un monde est transitif* »²², sans matière en dessous qui le soutiendrait, ni principe au-dessus qui en gagerait la cohésion. Comme écrit Badiou, « *le principe "ni sub-sistance, ni transcendance" aboutit à la nécessité que tout monde soit ontologiquement infini de type inaccessible* »²³ c'est-à-dire « *clos pour les opérations qui déploient l'être-en-tant-qu'être de ce qui apparaît.* »²⁴

D'où ce qu'il appelle « *la seconde thèse constitutive du matérialisme* », thèse globale là où la première (le postulat : tout atome est réel) était locale, et qui se dit de deux manières couplées :

- comme « *subordination de la complétude logique à la clôture ontologique* »²⁵ ;
- ou ainsi : « *toute relation est universellement exposée* »²⁶.

Cette thèse part de l'idée que la relation n'est pas dans l'être (point déjà souligné dans *L'être et l'événement*) mais constitue une donnée particulière (constitutive) de l'apparaître pour montrer que cette relation n'est pas pour autant purement « virtuelle » (une sorte de fantasme phénoménal sans conséquence ontologique dans l'être). D'une part cette relation n'est pas liaison « imaginaire » plaquée sur une matière hors-monde. D'autre part le jeu des relations (relation de relations, etc.) ne génère pas une ascension hors-monde, symétrique de la descente hors-monde par la matière. On ne sort donc pas du monde, soit vers le bas par dissémination, soit vers le haut par relation de relations.

L'adversaire dialectique de la seconde thèse constitutive du matérialisme est l'idéalisme, en une double figure :

- soit par en bas : celle d'une « *cosmologie idéaliste* »²⁷ où l'être du monde, sa matière, serait hors-monde,
- soit par en haut : celle d'une transcendance venant gager la structuration du monde par un surplomb.

Comment projeter ces considérations en musique ?

Je propose de le faire en soutenant que les relations entre choses musicales sont elles-mêmes musicales plutôt que sociologiques, économiques, psychologiques ou que sais-je encore.

Pour ce faire, un exemple, à mes yeux essentiel : les rapports entre œuvres musicales tels qu'ils peuvent se matérialiser lors d'un concert relèvent de la musique elle-même et non pas des seules nécessités économiques, sociales ou institutionnelles. Un concert est musicalement intéressant au chef principal que les rapports sensibles qui s'y élaborent entre les différentes œuvres présentées relèvent de la musique et que ces rapports, étant musicaux, sont explicitables comme tout autre rapport (par exemple comme les rapports intérieurs à une même œuvre).

Soit, finalement, une autre modalité de cet adage, je crois baudelairien, que ce qui parle le mieux d'une œuvre, c'est une autre œuvre, que ce qui critique le mieux une œuvre, c'est une autre œuvre, et que finalement si une œuvre a bien une adresse, c'est qu'elle s'adresse à d'autres œuvres (d'où une constitution par les œuvres de leur généalogie).

Une conception matérialiste du concert de musique n'est donc nullement pour le musicien une conception mettant au poste de commandement son financement, son statut social, son prestige institutionnel, ses fonctions sociologiques de distinction, etc. mais au contraire une conception qui rehausse la nature exacte des relations musicales qui s'y tressent entre œuvres, conception qui expose donc ces relations comme étant endogènes au monde-*Musique*.

UN MATÉRIALISME DE L'ÉVÈNEMENT

Venons-en plus rapidement aux dernières dimensions de ce matérialisme de type nouveau, et d'abord à celle de l'évènement.

L'évènement prend dans *Logiques des mondes* une figure philosophique sensiblement nouvelle par rapport à celle qu'il avait dans *L'être et l'évènement*. On peut le préciser de plusieurs traits :

- 1) L'évènement n'est plus attaché à un site particulier d'où il émergeait (ce que Badiou appelait un site *historique*, situé au bord du vide car rendu instable par sa non-transitivité^a) mais à un monde dans lequel il apparaît lui-même comme site. Si les mondes sont diversifiés dans *Logiques des mondes*, ils vont l'être non pas tant en fonction des événements qui peuvent ou non s'y produire qu'en fonction des points qu'il s'agira de traiter dans la procédure post-événementielle, points qui serviront ensuite de terrain d'épreuve pour le sujet.
L'évènement, comme site singulier, est marqué par trois propriétés ontologiques²⁸ qui viennent nuancer plutôt qu'infléchir la problématique de *L'être et l'évènement* : l'évènement est une multiplicité réflexive (autoappartenance), une révélation du vide, une figure évanouissante.
- 2) La véritable nouveauté de *Logiques des mondes* est que l'évènement n'est plus attaché essentiellement à un nom qui établit la garde d'un être s'autoappartenant une fois celui-ci évanoui mais à un changement de logique en matière d'existence, changement indexé à une inversion du minimum et du maximum, l'inexistant devenant porteur de l'intensité maximale d'existence. L'évènement a donc dans *Logiques des mondes* un statut désormais logique et plus seulement ontologique.
- 3) L'évènement se voit dans *Logiques des mondes* intégré à une typologie du changement en quatre types : la simple *modification*, le *fait*, la *singularité faible*, et l'*évènement* lui-même (ou singularité forte).

Le matérialisme de l'évènement a deux adversaires :

- l'un, le plus vulgaire, qu'on pourrait appeler un matérialisme journalistique des faits qui a pour propriété distinctive de promouvoir comme évènement le *fait* (soit ce qui précisément ne requiert nulle décision quant à son existence - l'existence du fait n'est pas évanouissante mais tout au contraire stable, incontestable et substantielle - et ne tire donc à nulle conséquence) ;
- l'autre, plus intéressant, constituée à nouveau par la conception deleuzienne de l'évènement.

En ce point précis de l'évènement, il s'agit en effet pour Badiou de « *rompre avec l'empirisme* »²⁹ en conceptualisant un évènement « *comme advenue de ce qui est soustrait à toute expérience* », ce qui peut s'inscrire dans l'axiomatique suivante, envers³⁰ ou négatif de celle de Deleuze :

1. l'évènement comme coupure et supplémentation, conjonction d'un manque et d'un excès au regard de la continuité vitale ;³¹
2. l'évènement comme évanouissant séparateur, extrayant d'un temps la possibilité d'un autre temps et nous faisant présent d'un autre présent ;³²
3. l'évènement comme principe immanent des exceptions ;³³
4. l'évènement comme décomposition des mondes par de multiples sites événementiels³⁴.

La projection de ceci en musique est relativement claire : on peut y retrouver, au même titre à dire vrai que dans toute autre procédure de vérité, des exemples d'évènement (et ceux que Badiou indique sont suffisamment convaincants : Haydn, Schoenberg par exemple).

On retiendra alors l'idée de diversifier les formes du changement intervenant dans le monde-*Musique* :

^a S'entend : les éléments des éléments d'un site historique ne sont pas des éléments du site.

- les simples *modifications* de ce monde (par exemple la chromatisme de l'harmonie au cours du XIX^e siècle) ;
- les *faits* intervenant dans ce monde (par exemple la transformation-Schubert du développement musical) ;
- les *singularités faibles* (par exemple la singularité-Mozart, dont les conséquences ne sont pas maximales, même pour Beethoven) ;
- et les *événements* proprement dits (sans doute Wagner, sûrement Haydn et Schoenberg).

Le point le plus important est ici de soutenir un matérialisme de l'évanouissant, lequel tend à être rejeté dans l'idéalisme par un matérialisme vulgaire et scientifique, restant attaché à la stabilité substantielle des modifications et des faits.

On sait combien le débat sur Schoenberg reste ainsi traversé par ces différentes orientations de pensée :

- le courant positiviste tenant coûte que coûte à asseoir la grandeur de son œuvre sur l'existence de nouvelles lois combinatoires, positivement attestables (le dodécaphonisme) – on reconnaîtra là la filiation américaine du Schoenberg *dodécaphonique*, mais aussi celle prônée par Leibowitz... - ;
- le courant idéaliste et le courant empiriste promouvant le Schoenberg *expressionniste*, celui dont la singularité musicale est la plus évanescence, la plus fluide ;
- enfin la voie que j'ai détaillée dans mon livre sur Schoenberg^a s'attachant plutôt à discerner en lui une singularité forte faite ni de recettes ou de nouvelles lois, ni d'intentions mais de nouveaux soucis tirant à de nouvelles conséquences (d'une nouvelle *intension*, génératrice de nouveaux *inspects*...).

UN MATÉRIALISME DU MONDE

Avant-dernière dimension du matérialisme de type nouveau : un matérialisme des mondes tels qu'espacés par les points servant d'épreuve à l'apparaître d'une vérité. Il ne s'agit donc plus seulement du matérialisme du monde en tant que centré sur son transcendantal propre, en tant que clos logiquement (du point de la relation) et complet ontologiquement, mais du matérialisme de ce même monde en tant qu'il opère comme terrain d'épreuve pour une vérité et donc pour un sujet, et qu'il en sort marqué, n'étant donc pas indifférent à ce qui s'y joue...

En quelque sorte, on retrouve ici un mouvement analogue à celui qu'on a décrit plus haut entre être et être-là : de même que l'être-là s'enracine en l'être tout en étant apte à le marquer en retour, de même l'ensemble événement-sujets-vérité s'enracine-t-il dans un monde tout en étant capable de l'affecter en retour, non seulement logiquement (c'est l'effet de l'évènement) mais aussi topologiquement (c'est cette fois l'effet des points qui vont topologiquement espacer le monde où ils opèrent).

Le matérialisme des points tient alors à ceci : les points du monde, sur lesquels les sujets se prononcent, à la fois constituent un plan d'épreuve matériel pour le processus de vérité en même temps que leur ensemble est doté d'une consistance d'espace topologique. Ainsi, même si les points simplifient, par projection, la structure phénoménale du monde, ils ne brutalisent cependant pas sa richesse phénoménale.

Au total, ce dispositif philosophique récuse à de nombreux titres ce que j'appellerai un « effet-*Matrix* » puisqu'il récuse le principe d'une cohésion phénoménale (celle du monde) et d'une consistance subjective (celle du réseau de points) fantomatiquement descellées de tout réel : non seulement la cohésion phénoménale du monde fait retour sur la structure de l'être (cf. la logique atomique), mais l'ensemble des points subjectivables espace topologiquement ce monde : le sujet n'est donc pas le fantôme d'un monde lui-même fantomatique !

Le matérialisme ici en jeu insiste sur le fait que le monde, marqué de l'évènement, du processus-sujet et d'une vérité au travail, n'est pas un autre monde, un monde des idées par exemple – adversaire idéaliste – ni non plus un monde en évolution objective – adversaire matérialiste vulgaire, prenant ici la figure du matérialisme historiciste – mais bien le même monde que celui qui était, jusqu'à l'évènement, tranquillement centré sur son transcendantal.

Le matérialisme de *Logiques des mondes* conduit sur cette base à une typologie singulière des mondes (mondes *atonales*, *tendus*, *intermédiaires*³⁵ mais aussi mondes *stables*, *inconséquents*, *inactifs*, *inorganiques*...³⁶), typologie d'autant plus frappante qu'elle différencie les mondes du point même de leur aptitude à servir d'espace de travail pour des vérités.

^a *La singularité Schoenberg* (Ircam, 1997)

La projection musicale de cette dimension est plus délicate, à mesure du parti pris ici de tenir que la musique pourrait constituer un monde-*Musique*.

Il est en effet clair que cette analogie ne saurait tenir longtemps et que l'usage fait du mot *monde* dans l'expression monde-*Musique* est en torsion notable par rapport au concept philosophique homonyme dégagé par Badiou dans *Logiques des mondes*. Stricto sensu, un monde en musique (au sens précis de Badiou) représenterait une situation musicale donnée plutôt que, comme je l'ai fait jusqu'ici, la généralité d'un monde-*Musique* : un monde musical serait par exemple un état donné du jazz, ou le moment de la musique baroque (en ce sens un monde en musique serait à la fois plus épais et moins étendu que mon monde-*Musique*).

Il faudrait, en ce sens, explorer les projections musicales possibles des différents types de monde : quelles situations musicales sont plus atones, lesquelles sont plus tendues ?, etc.

À ce titre, il s'agirait donc de déployer un matérialisme des situations musicales du point non plus de leur pérennité ou de leur progressive modification mais de leur disposition plus ou moins favorable à l'émergence d'une nouvelle détermination artistique.

UN MATÉRIALISME DU SUJET

Tout ceci culmine en un matérialisme du sujet, qui me paraît constituer la détermination originelle de toute la philosophie d'Alain Badiou, celle qu'on trouve déjà au principe de son *Théorie du sujet* mais même, déjà en germe, dans ses écrits philosophiques des années 70 chez Maspero.

L'enjeu est de dégager en quoi *Sujet* n'est pas un concept idéaliste ni non plus ce qui nommerait adéquatement, dans le matérialisme démocratique, l'animal humain individuel (les « sujets » d'expérience ou les « sujets » de l'État...).

Dans *Logiques des mondes*, le matérialisme de type nouveau du sujet va prendre deux tours singuliers :

- 1) une typologie et donc une diversification des sujets (là où *L'être et l'évènement* n'en retenait qu'une forme) : il s'agit de la diversification des quatre types de sujets intervenant dès l'orée du livre : le sujet *fidèle*, le sujet *réactif*, le sujet *obscur* et le sujet *fidèle 2* (dans la mouture d'une résurrection)^a ;
- 2) l'arrimage du sujet à une objectivité singulière : celle de corps de type nouveau appelés « corps subjectivables » et dotés d'organes diversifiés selon les points qu'il s'agira de traiter. Ainsi la matérialité du sujet va être arrimée au fait qu'il est bien un corps (de type singulier^b).

Je rappelle que dans ce dispositif philosophique, le sujet n'est pas *constituant* (du monde des phénomènes) mais *constitué* par l'évènement et son régime propre de conséquences. Le sujet est conséquence et non pas origine, il est résultat plutôt que « donation »³⁷.

La constitution d'un groupe de sujets rivaux, attachés à l'objectivité de corps de type nouveau (différents des corps dont il est question dans l'énoncé princeps du matérialisme démocratique : « *il n'y a que de corps et des langages* »)^c se constitue explicitement contre ce matérialisme des seuls corps et des langages.

Il faut bien sûr entendre ici que, de même que le corps subjectivable est d'un type nouveau par rapport aux corps du matérialisme démocratique, de même la pensée subjectivée est d'un autre type que la parole langagière de ce même matérialisme démocratique. Soit l'idée importante qu'un matérialisme de type nouveau conçoit la pensée à distance du langage et non plus, comme le matérialisme démocratique, sous son emprise. Ou encore que pour ce matérialisme de type nouveau, le langage n'est plus la dimension constituante de la pensée.

La projection musicale de ce matérialisme du sujet est très directe : ce qui en musique tient lieu de sujet, c'est l'œuvre musicale, en tant qu'elle diffère précisément d'une simple pièce de musique, d'un banal

^a Badiou insiste sur l'importance de combler la brèche laissée ouverte par cette problématique de la nomination dans *L'être et l'évènement* : le nom, seule trace dans la situation historique (non naturelle) de l'évènement évanoui, y était constituant d'un sujet qui semblait pourtant être le seul apte à constituer cette même nomination (d'où une circularité entre *constituant* et *constitué*...).

^b Il va de soi que ce corps subjectivable du sujet n'est pas un objet, moins encore « son » objet !

^c Remarquons au passage que la nature sans doute particulière des corps des sujets réactif et obscur n'est pas identifiée : pourtant s'agit-il exactement des mêmes corps subjectivables que ceux des sujets fidèles ? Cela ne semble pas assuré : leur espacement du monde, à l'évidence, n'est pas isomorphe à celui que réalisent les points pour les sujets fidèles ; la structure de leurs organes n'est donc sans doute pas non plus parallèle, etc.

morceau de musique.

Ce sujet musical – ou œuvre de musique – est une pensée en acte, une pensée à l'œuvre qui n'a nullement le langage pour paradigme, ce qui veut tout simplement dire que pour une œuvre musicale, la pensée n'est nullement structurée comme un langage – on n'exclura pas par principe la possibilité que telle ou telle pièce de musique puisse par ailleurs « penser comme un langage », c'est-à-dire être structurée comme un langage (n'est-ce pas, peu ou prou, le cas de bien des chansons ?).

Reste la question du corps subjectivable et de ses organes en musique.

La projection me semble ici plus délicate : faut-il concevoir qu'en musique un corps subjectivable est par exemple composé des différents opus d'un même grand Œuvre ? Faut-il plutôt convoquer ici le rôle singulier joué par la partition dans le cas d'une œuvre musicale, l'écriture n'y opérant plus comme simple transcription, comme médiation neutre et indifférente (comme carte pour un territoire comme elle le fait pour une pièce) mais précisément comme opérateur permettant de traiter de nouveaux points, à ce titre comme opérateur ouvert (car ouvert aux interprétations à venir) ? Faut-il plutôt convoquer le corps-à-corps du musicien et de son instrument ?...

Je ne trancherai pas ici la question. Encore une fois, l'intérêt de ces « projections musicales » n'est pas de déduire mécaniquement des conséquences de cette philosophie pour la musique – il ne saurait y avoir, à proprement parler, de *conséquences* philosophiques pour le musicien – mais plutôt d'examiner de quelle manière cette dialectique matérialiste peut encourager un matérialisme de type nouveau pour l'intellectualité musicale, sachant que celle-ci opère sur un réseau de catégories qui n'est nullement isomorphe au réseau philosophique des concepts.

*

J'espère au total avoir ainsi dégagé deux choses :

- 1) la question du matérialisme, dans *Logiques des mondes*, ne relève pas de telle ou telle détermination essentiellement locale mais charpente l'ensemble des concepts déployés par ce livre. C'est précisément cette cohésion d'ensemble qui, à mes yeux, donne intérêt à ce matérialisme et autorise de le déclarer *matérialisme de type nouveau*.
- 2) ce matérialisme peut servir le musicien pensif d'aujourd'hui, aux prises moins avec le vieil idéalisme de la religion musicale qu'avec le récent matérialiste, positiviste et scientifique, de la musique comme jeu de langage ajusté à la diversité des corps humains livrés au règne de la marchandise.

Notes de référence bibliographique

¹ p. 109

² pp. 89-99

³ p. 125 et suivantes...

⁴ p. 111

⁵ p. 112

⁶ p. 245

⁷ p. 248

⁸ p. 205

⁹ p. 229

¹⁰ p. 225

¹¹ p. 231

¹² p. 235

¹³ p. 232

¹⁴ p. 265

¹⁵ p. 293

¹⁶ p. 315

¹⁷ p. 328

¹⁸ p. 322

¹⁹ p. 121

²⁰ p. 339

²¹ p. 322

²² p. 323

²³ p. 325

²⁴ p. 326

²⁵ p. 334

²⁶ p. 359

²⁷ p. 350

²⁸ p. 389

²⁹ p. 410

³⁰ p. 406

³¹ p. 406

³² p. 407

³³ p. 407

³⁴ p. 408

³⁵ p. 444...

³⁶ p. 512...

³⁷ p. 42