

Ontologie musicale ?

Jamil Alioui (18 juin 2015)

Ce que, dans mon titre, j'ai appelé « ontologie musicale » peut être déterminé d'emblée comme une activité de recherche dont l'objectif consiste à construire une réponse à la question suivante : qu'est-ce que la musique ?

Mon intervention est un questionnement, c'est ce que le point d'interrogation suggère dans le titre. La plupart du temps, le questionnement porte *sur* quelque chose, c'est-à-dire qu'il y a un objet. Lorsque j'observe une sculpture ou un tableau, je peux effectivement émettre à son égard un questionnement, c'est-à-dire émettre un questionnement *sur* elle, *sur* lui. Le processus devient plus abstrait si l'objet de mon interrogation est la Peinture avec un grand P, par exemple. Mais encore, dans le cas de la Peinture avec un grand P, le questionnement semble possible en tant qu'il interroge quelque chose qui apparaît de prime abord comme un concept, encore vague certes, mais un concept malgré tout.

À celui qui questionne, la musique pose des problèmes. Premièrement, la musique n'est pas ici ou là, bien plutôt : elle est ou elle n'est pas suivant des modalités dont une ontologie musicale devrait pouvoir, dans la mesure du possible, rendre compte. En cela, la musique n'est pas un objet et ne nous permet donc pas d'émettre un questionnement *sur* elle comme l'auraient permis une voiture, une table, un tableau ou un arbre. Deuxièmement : non satisfait de ne pas être en mesure de montrer la musique du doigt ou de l'observer en inertie, je me retrouve en plus dans l'impossibilité d'émettre en fait comme en droit le moindre discours sur elle. Lorsqu'il y a musique, en effet, je ne peux pas parler sous peine de manquer ce qui est visé... Lorsque je parle, j'entre en concurrence avec ce dont je parle et le réduis à néant. Et tout ce dont je peux parler, finalement – c'est-à-dire une fois la musique passée –, n'est qu'une réminiscence ou une image, par exemple une partition, un enregistrement ou un souvenir. Je ne peux en fait constater l'existence de la musique que rétrospectivement, sans arriver à la moindre ressaisie conceptuelle de l'événement qu'elle est. Il y a pourtant bien quelque chose lorsqu'il y a musique, mais il n'y a rien sur quoi « table », rien que je puisse « attraper » pour construire la réponse espérée ; il ne me reste que ces images floues et incomplètes, comme si j'essayais de témoigner de la vie des lions en les observant dans un zoo. Impossible, donc, de dire de cette intervention qu'elle portera *sur* la musique, mais l'on affirmera par contre qu'elle va tenter de porter *vers* elle.

—

Il y a bien des sources d'émission : un interprète et son instrument, un haut-parleur et sa source électrique, un phénomène physique... Mais si le son possède bien un « ici » – autrement dit si je peux en principe le situer avec les yeux fermés –, il n'y a aucun « ici » de la musique. Postuler un « ici » de la musique, c'est la confondre avec le son qui en est une condition de possibilité factuelle, certes, mais qui ne saurait se confondre avec elle.

En outre, si dans un discours je demande si tel son ou tel silence peut devenir musique, inéluctablement la réponse apparaît comme affirmative. Reste encore à découvrir comment faire, ce qui est la tâche du compositeur. C'est pourquoi nous dirons que l'œuvre 4'33" de John Cage n'est spectaculaire qu'en ceci qu'elle exprime précocement un malaise : celui du pouvoir démesuré qu'a pris le concept discursif sur la création musicale. Ce malaise se généralisera à l'ensemble du monde de la création artistique contemporaine notamment par l'artiste Joseph Kosuth, treize ans plus tard, avec les fameuses « trois chaises », œuvre emblématique de l'art dit conceptuel – j'ai envie de dire : logocratique.

Il en va de même avec la musique dite bruitiste qui, pour certains morceaux du corpus, et objectivement, ne dépareille pas du vrombissement linéaire d'une centrale électrique. Or, le bruit ne peut devenir musique – il ne peut surmonter sa propre non-musicalité pour la *surprimer* comme disent certains hégéliens – que par le truchement du concept, c'est-à-dire par le moyen d'un discours conceptuel sur un objet, discours utilitariste dont la finalité est de contraindre l'objet à se porter lui-même vers la musique alors qu'il en était peut-être la négation même. La grande différence avec la dialectique philosophique, ici, c'est que l'opération de négation – de *surpression*, « *Aufhebung* » en allemand – du non-musical ne se fait pas par la musique elle-même – comme c'est le cas pour le Concept dans la philosophie de Hegel – mais par un discours conceptuel qui lui est extérieur et qui présuppose fallacieusement une certaine compréhension relativement floue de ce qui est musical.

De façon générale, l'argument de la gratuité et de l'équivalence en valeur *a priori* de toute expérience esthétique est un argument souvent utilisé par les amateurs de musique bruitiste et de musique conceptuelle. Cet argument, très contemporain, affirme que toute expérience esthétique est bonne à prendre et fondamentalement intéressante en elle-même en tant qu'elle donne toujours *a priori* de quoi penser. L'argument repose sur le fait que si, substantiellement, ce qui est donné à penser dans l'expérience esthétique est toujours différent, la modalité de ce « donner », la manière dont la chose se donne à l'épreuve, cette manière est identique dans tous les cas. Dans l'absolu, il semble impossible d'affirmer qu'un tel argument puisse être faux sans passer pour un dogmatisme borné comme l'était par exemple Theodor Adorno. Cependant il peut être intéressant de noter que

l'argument vise à forcer la suspension de l'entendement durant une expérience esthétique doublement mal conçue : non seulement cette expérience est envisagée dans une pureté qui présuppose d'être d'accord avec la bonne vieille théorie des facultés, mais en plus elle est grossièrement confondue avec le contenu artistique. En effet, « l'artisticité » des contenus en question n'est possible comme telle que par l'entendement qui est le lieu de la formation des concepts dont dépend cette « artisticité », concepts tels que : l'intention, l'art, la salle de concert, l'heure du concert, l'auteur, etc. Il apparaît comme déraisonnable de demander à l'auditeur de suspendre son entendement dès 20h par exemple, et cela durant 1h30, soit la durée du concert. Premièrement, une telle « demande » est traitée par l'entendement. Deuxièmement, l'événement lui-même n'en est plus un car il est prévu comme tel par la mécanique communicationnelle et l'appareillage culturel propre à l'industrie des arts. Finalement, l'expérience recherchée, cette manière du donné, voit sa pureté devenir artificielle, sinon complètement superficielle, et cela *a priori*. Et, admettons que la « demande » puisse être légitimée par un sophisme ou un autre, elle ne fait que requérir auprès de l'auditeur une certaine mise en situation de réception propre à l'écoute musicale, situation dans laquelle l'auditeur est toujours déjà naturellement lorsqu'il en vient à se taire par exemple pour apprécier le chant d'un merle ou lorsqu'il se rend attentif au motif sonore des charnières grinçantes d'une vieille porte dans l'entrebâillement de laquelle le vent se faufile...

Nous demandons donc aux personnes persuadées que 4'33" est une œuvre à proprement parler musicale ainsi qu'aux amateurs de musique bruitiste comment le silence et le bruit ont pu devenir musique sinon par le truchement d'un discours, c'est-à-dire par le truchement d'une cause extérieure à la musique elle-même ? Nous ne doutons pas que les concernés nous rejoindront rapidement sur le chemin vers le vrai problème de fond, celui de construire une réponse à la question : *qu'est-ce que la musique ?*

L'usage du discours pour « faire aller vers » la musique des objets qui ne sont pas prédisposés à devenir musicaux ne constitue pas un crime moral ou esthétique en soi ; disons simplement que le discours possède plusieurs facettes : là où il peut déconstruire et montrer il peut aussi détruire et forcer. Nous ne faisons qu'affirmer la chose suivante : décréter tyranniquement la musicalité de quelque chose ne saurait faire effectivement de ce quelque chose une chose musicale sauf sous l'autorité d'une institution ou sous le joug d'un dogme dont la postulation dépasse de loin la question ontologique que nous posons.

—

Nous venons de voir, donc, que la musique se différencie tant du silence que du bruit. Sans cause extérieure, la musique doit donc s'auto-actualiser ; nous irons même jusqu'à affirmer qu'il ne peut y avoir de musique qu'actuelle. En effet, une partition – que l'on pourrait éventuellement considérer comme de la musique virtuelle (si cela n'était pas absurde) – n'est en fait qu'un objet pictural. Au même titre, une corde tendue par ses extrémités sur un bout de bois monté en caisse de résonance ou – plus prosaïquement – un baladeur MP3 ne sont que des objets sculpturaux. Et cela demeure vrai tant qu'on ne les conçoit pas dans leur relation à la musique ; mais comme concevoir n'est pas une opération musicale, la musique semble jouir de la propriété de ne pouvoir être qu'actuelle, propriété dont elle est seule à bénéficier pleinement dans les « arts ».

À ce sujet, envisageons un instant les autres « arts » qui semblent s'approcher d'une manière ou d'une autre de la musique, comme le cinéma, le théâtre ou la poésie...

Le cinéma ressemble à la musique en tant qu'il se déroule dans un temps que – disons pour simplifier – nous devons prendre nous-même pour éprouver l'oeuvre. Mais la nature reproductible de son média le distancie bientôt de la musique dont on ne saurait suspendre l'exécution sans en altérer non seulement le sens, mais aussi la possibilité. En effet, interrompre un film ne rend pas impossible – en droit du moins – son visionnage ultérieur, la suspension de l'exécution d'un film ne détruit pas le film car le film ne possède pas l'événementialité propre à la musique qui ne saurait continuer après une interruption. En outre, on osera des rapprochements entre le cinéma et les enregistrements musicaux : non seulement ce sont tous les deux des images mais leur contenu artistique s'identifie avec la forme de leur support, tous les deux permettent en droit une dissection car ils sont inertes et tous les deux peuvent apparaître comme un objet. Mais notre question est : *qu'est-ce que la musique ?* – c'est-à-dire ici qu'elle ne porte pas sur une image de la musique, sur un enregistrement musical, mais sur *ce qui a été enregistré*, sur ce qui a été immobilisé sur un support, sur ce qui n'est encore que virtuel sur une partition ou une stèle.

Théâtre, danse ou encore pantomime impliquent en droit la présence d'êtres humains dans une composition spatio-temporelle qui apparaît peut-être comme ressemblante à la musique... Mais, premièrement, on réalise rapidement qu'une pièce de théâtre est déterminée par un lieu, c'est-à-dire un « ici », car le théâtre est aussi bien le lieu du théâtre que la pièce elle-même contrairement à la musique qui ne possède de lieu qu'accidentellement ; en ceci une pièce de théâtre est un objet, certes dynamique, mais un objet néanmoins. Deuxièmement, le théâtre hérite sa temporalité de celle des acteurs humains qui en sont la principale condition de possibilité factuelle ; et cela semble valable au même titre pour tout spectacle performatif où l'être humain se révèle sur scène en tant que tel ou en tant que mime de lui-même, c'est-à-dire comme représentation du monde des

hommes, du monde terrestre, là où, dans la musique, le fait qu'il y ait des humains sur scène est purement contingent – pensons à la musicalité du vent... Et même lorsque les acteurs incarnent des dieux, la représentation les fait passer dans l'humain pour en permettre la compréhension par sympathie, empathie ou antipathie. Le plus fictionnel des décors, les plus extravagants des costumes et les plus fous des personnages ne seront respectivement fictionnels, extravagants et fous que relativement au monde des hommes qu'ils pastichent, répètent, encensent, critiquent ou raillent. Ce dernier point s'applique d'ailleurs identiquement à la littérature.

La poésie quant à elle, malgré sa distanciation d'avec le discours conceptuel, utilise le vocabulaire des hommes et fait référence au monde de ces derniers. Malgré son indubitable force d'abstraction, elle reste enfermée dans la langue qu'elle articule, langue qui, en tant que produit de l'histoire, s'inscrit dans un temps et un lieu dont il est difficile de l'extraire. Là où les mots du poète, comme en lutte contre l'entropie, s'immobilisent dans la pierre ou sur le papier et s'enlisent dans la dimension la plus factuelle de l'humain – cette dimension qui rend des textes complètement incompréhensibles un millénaire après leur rédaction –, la musique – qui sait renoncer à la conservation et qui ne demandera jamais aucune traduction – semble rire de tout cela, nous permet – en droit comme en fait – de communiquer avec les plantes et les animaux et nous invite même parfois, subrepticement et sans mot dire, à nous mettre en mouvement, à danser...

La musique n'a pas d'« ici » mais elle est pourtant concrète en tant qu'elle constitue un phénomène. L'impossibilité d'en ressaisir discursivement l'événementialité en fait une concurrente directe et frontale du discours conceptuel dans la prétention à recouvrir l'entièreté du domaine du pensable. L'envisager comme une forme d'art n'est donc plus d'actualité aujourd'hui mais nous permet comme nous l'avons vu d'en circonscrire des propres, en confrontation à d'autres formes d'art : le cinéma nous permet d'en saisir l'événementialité, ou la non-répétabilité ; le théâtre nous permet d'en saisir l'autonomie tout autant que la source non humaine de sa temporalité formelle ; la poésie, l'intemporalité de son contenu. Ce sont ces quatre propriétés – concrétude phénoménale, nature événementielle, autonomie de la forme et intemporalité du contenu – qui font de la musique non plus *une*, mais *la* redoutable rivale – pour ne pas dire le contraire absolu – du discours conceptuel qui apparaît face à elle comme phénoménalement immatériel, substantiel (émis par un sujet), précaire dans sa forme et corrélatif dans son contenu. Cependant, musique et discours logique partagent une qualité : celle de n'être ni néant ni chaos, ou : ni silence ni bruit.

Demandons-nous maintenant pourquoi ces deux pôles sont inconciliables et ce qu'ils constituent lorsqu'ils sont envisagés dans leur symbiose...

La musique apparaît comme insaisissable par le discours. La raison de cette insaisissabilité peut être comprise lorsqu'on remonte à l'Antiquité et qu'on tâche d'appréhender les conditions dans lesquelles le discours – ou Logos – est « né ». En effet, le discours ne semble possible qu'en vertu d'un fait tragique : celui de sa distanciation d'avec la réalité. Lorsqu'Archytas le présocratique demande au monde s'il est infini, le monde ne peut plus lui répondre et apparaît alors comme tel, se différencie du « reste », dans son silence. Ce « reste », c'est justement le discours qui apparaît en même temps que le monde questionné, comme pantois face à la nécessité de parcourir ce monde jusqu'à ces limites éventuelles en vue d'obtenir une réponse satisfaisante ou, simplement, contraint de se mettre à spéculer. La musique, elle, *est* son monde ; dans son autonomie elle est toujours à la fois exprimé et expression, signifié et signifiant, elle est sa propre réalité. Cette autonomie totale lui confère le moyen d'exprimer toujours déjà une unité d'ordre cosmique, catégorial et métaphysique. Le prix à payer, pour elle, est de ne pas pouvoir rendre compte à proprement parler des choses du monde des hommes.

Inversement, le discours peut se saisir de presque tout – c'est pourquoi, fût-il poétique, il est toujours politique – mais dans la distance qui permet ce saisissement caractéristique, il est condamné à faire deux avec la réalité.

C'est certainement « en dehors » du musical et du logique que l'on pourrait rencontrer le vrai chaos de l'Incréé ou le silence de la Mort, mais cet « en dehors » fantasmatique n'est pas pour nous. En outre, on aurait tort de chercher à se fixer sur un pôle – pensons au langage musical d'Héraclite, qualifié d'obscur par ses contemporains qui n'en saisissaient pas le sens, ou à la verbosité wagnérienne dont le projet politique semble parfois n'être musical que par accident –, car ce qui est fixe est mort.

Inconciliables, musique et discours le sont donc tant par la manière dont ils rendent compte du réel que par le réel dont ils rendent compte. Le discours fait face à sa réalité mais ouvre les Hommes au monde créé, la musique *est* sa propre réalité mais semble enfermée dans une unité toute Divine et comme telle, incréée.

Ensemble, musique et discours constituent la pensée qui apparaît par eux dans sa totalité.

Imaginez un triangle, dupliquez l'un de ses côtés et rendez-le mobile, vous avez donc une parallèle à l'un de ses côtés qui bouge comme un curseur. Il y a donc toujours, d'un côté de la parallèle, un sommet isolé et, de l'autre, deux sommets. Le sommet isolé c'est la musique ; les deux

sommets en face ce sont la réalité et le discours. La parallèle mobile, c'est la pensée. Vous avez désormais tout en main pour oublier cette conception obsolète et chancelante de la musique envisagée comme « expression des sentiments », comme « art des sons », comme « art du temps » ou que sais-je encore. Plus que cela, il devient possible de comprendre pourquoi elle peut si facilement être à la fois une véritable discipline de recherche scientifique, une arme et la cause des affects les plus puissants que l'on retrouve au même titre chez le romantique passionnel malheureux, chez le rationnel aride sublimé ou encore dans un plant de tomate qui se mettra simplement à produire davantage de fruits.

En guise de conclusion, tentons l'impossible et imaginons que l'on demande à la musique de nous dire ce qu'elle pense de tout cela... En tant qu'elle est sa propre réalité, n'aurait-elle pas le luxe de pouvoir tout simplement ignorer la question ? Ne se mettrait-elle pas simplement à « dessiner » des lignes et des points, plutôt que des triangles, et à exprimer ainsi pleinement, en toute vérité et dans son absolue autonomie *ce qu'elle est* ?