

18. RAPPELS

Rappelons ici deux points cruciaux.

18.1. Auto-limitation musicienne

Il faut autolimiter l'exaltation du musicien ; l'extension dont il est ici question est celle d'une OMM, puis d'une autre, non pas celle du monde-*Musique* comme tel.

Si tout morceau de musique est bien susceptible de servir de point de départ pour une OMM, encore faut-il pour cela (pour transformer donc ce morceau en OMM) d'abord compléter ce morceau d'un flux hétérogène \mathcal{H} ; ensuite transformer ce morceau non seulement pour qu'il soit bien modulé par ce nouveau flux \mathcal{H} (et ainsi augmenté, sans déchirure ou boursoufflure indue, d'une partie M : d'une mélodie, par exemple) mais, plus encore, pour que la segmentation écrite du nouveau morceau (augmenté de M) soit effectivement phrasable par un interprète en *raisonance* musicale avec T.

18.2. Œuvre, et pas simple pièce

Autant dire : il faut que ce morceau assure désormais d'être une œuvre (une œuvre « musicale » mixte) et pas simplement une pièce de musique hybridée d'un texte (mélodrame plaqué), d'une chorégraphie (Cunningham sauvant chorégraphiquement l'insignité musicale de Cage) ou d'un film (un cinéaste venant sauver une musique comme on peut sauver telle symphonie de Chostakovitch grâce à de judicieuses mises en scène cinématographiques).

Bref, le monde-*Musique* ne saurait être irradié de part en part en tout point selon de telles auras et il n'y a pas lieu pour le musicien de concevoir une aura poétique du monde-*Musique* comme tel (qui viendrait alors tenir fantasmatiquement lieu de foyer musical apte à réenchanter le *chaosmos*...).

Notre aura poétique de l'OMM est donc à la fois plus précise, plus matériellement inscriptible dans les opérations proprement musicales du musicien (écrire, composer, lire, interpréter, jouer, phraser, entendre, écouter...) et finalement plus décisive qu'une supposée irradiation générale du monde-*Musique* car cette capacité musicale à l'aura poétique repose ultimement sur l'existence d'une *intension* proprement musicale (celle précisément qui distingue l'authentique œuvre de la simple pièce) c'est-à-dire d'une véritable ambition musicale mise en œuvre par tel morceau de musique (et, bien sûr, qui dit ambition dira alors discipline, en particulier discipline des conséquences et donc des gestes musicaux de pensée posés à tel ou tel moment du discours musical⁴²).

⁴² Il est clair que c'est souvent à ce point précis que l'oreille reconnaît l'absence d'ambition ou de projet musical d'une simple pièce : quand l'oreille comprend que le développement musical de la pièce, savant ou maladroit, n'est en tous les cas pas autonomé par une discipline immanente de décisions singulières puis de leurs conséquences...

19. RÉSUMÉ

Résumons notre propos.

L'OMM accueille un flux hétérogène \mathcal{H} , préservant l'hétérogénéité propre de son *aspect* (le poème mobilisé reste présenté à l'oreille comme texte signifiant, et pas décomposé en phonèmes insignifiants) mais violentant son *inspect* (le poème n'est pas nécessairement restitué en sa continuité native, en son tempo primitif, en son phrasé poétiquement naturel, en sa forme globale constitutive). Cet aspect hétérogène module l'aspect du flux musical et le complète d'un nouvel objet musical M qui vient dans l'OMM faire office de frontière musicale entre logique musicale et logique hétérogène.

Si l'*intension* hétérogène propre à \mathcal{H} est alors bien mise en *raisonance* avec la musique (c'est ici que la composition et l'interprétation propres à une œuvre – qui n'est pas une simple pièce – entrent spécifiquement en scène), alors la musique module en retour le flux \mathcal{H} , le modèle selon un *inspect* proprement musical qui s'avère apte à faire retour sur l'*intension* « poétique » (c'est-à-dire hétérogène) du flux \mathcal{H} et à irradier toute la musique d'une nouvelle puissance auratiquement poétique.

En bref, la musique, violentant l'*inspect* du poème mais tirant parti de son aspect pour moduler le flux musical, pour peu qu'elle sache alors ne pas brutaliser le flux hétérogène et entrer en *raisonance* avec son *intension* proprement poétique, peut en retour moduler son *inspect* selon une logique cette fois musicale et par là moduler musicalement son *intension* poétique.

On schématisera ainsi la dynamique ici esquissée :

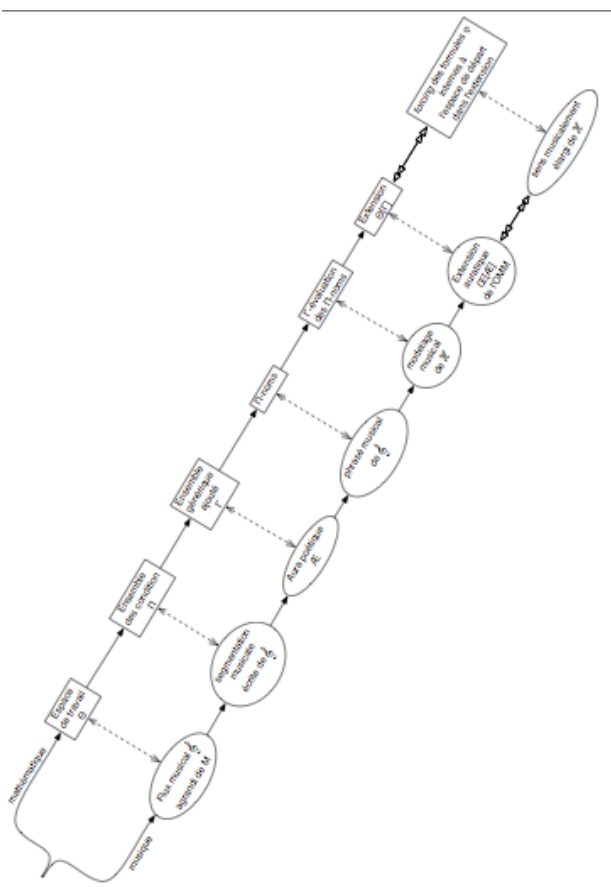
	\mathcal{H}	\mathcal{T}	
Aspect	• →→→→	•	composition
Inspect	• ←←←←	•	interprétation
Intension	• ←.....→	•	écoute
	<i>raisonances</i>		

20. SCHÉMA GÉNÉRAL DE NOTRE « PRATIQUE THÉORIQUE »

Ramassons notre expérimentation théorique sur la théorie des extensions génériques.

À l'enchaînement des notions mathématiques suivantes – espace de travail (Θ), ensemble ordonné des conditions (Π), ensemble générique ajouté (Γ), Π – noms dotés de leur Γ – évaluation, extension $\Theta[\Gamma]$ et relation de *forcing* – nous avons fait correspondre l'enchaînement des catégories musicales suivantes : OMM, espace des périodes produit par une segmentation musicale de \mathcal{T} , rétroaction auratique ajoutée, phrases musicales de \mathcal{T} produites par le phrasé interprétatif et modelant le flux \mathcal{H} , extension auratique

de l'OMM et forçage par l'oreille d'un sens musicalement élargi conféré au flux \mathcal{H} .
 Tout ceci se diagrammatisera ainsi :



21. AU TOTAL...

21.1. Phraser

On posera généralement les points suivants.

- On appellera *phraser* l'opération musicale par laquelle un corps musical, s'emparant d'un texte musical (une partition) pour le projeter comme chair acoustique, topologise la segmentation algébrique dont la partition est le graphe squelettique.
- À ce titre on posera que l'interprétation musicale d'une partition consiste essentiellement en une telle action de phraser.
- On notera que cette action de phraser produit, comme il se doit,... des phrases (des découpages d'entités dynamiques, profilées selon leurs attaques et leurs chutes, leurs allures et leurs épaisseurs, leurs suspens et leurs prolongations, leurs ruptures et leurs incisives, etc.).
- On soutiendra que l'écoute s'attache à remonter des phrases entendues au phraser qui fait musicalement consister le flux sonore en discours musical.
- On soutiendra à ce titre que phraser corporellement une segmentation écrite constitue bien le point mobile où une interprétation musicale tient ensemble aspect,

inspect gestuel et *intension* musicale d'une même œuvre.

21.2. L'œuvre musicale mixte

On posera ensuite les points spécifiques suivants.

- L'OMM, en sus des points précédents sur le phrasé, met en œuvre une dialectique dissymétrique entre discursivité musicale et discursivité hétérogène.
- Cette dissymétrie s'attache au fait que la discursivité musicale y constitue le terme moteur, ce qui n'est pas dire – dialectique oblige... – qu'elle brutalise (casse, efface, dénie...) pour autant la dimension hétérogène de l'autre discursivité.
- Cette dialectique opère classiquement en trois temps :
 1. une modulation selon l'*aspect* segmenté de la discursivité musicale par la discursivité hétérogène ;
 2. une modulation en retour selon l'*inspect* phrasé de la discursivité hétérogène par la discursivité musicale précédemment enrichie dans la première étape,
 3. une extension synthétique de l'OMM qui a les caractéristiques suivantes :
 - elle est extension pour l'oreille, c'est-à-dire dans l'ordre sensible propre à la musique ;
 - elle se présente à l'oreille moins comme nouvelle réalité sonore délimitable (auréole) que comme nouvelle capacité musicale irradiant l'OMM en tout point (moins comme nouvel étant sonore que comme existence musicale intensifiée par sa nouvelle aptitude à rayonner extra-musicalement) ;
 - elle se comprend d'oreille comme capacité *musicale* à mettre en *raisonance intension* musicale et *intension* extra-musicale (capacité dissymétrique donc : c'est bien ici la musique – pas la poésie, la danse ou le cinéma – qui opère et dirige cette mise en *raisonance*).

Au total, l'OMM atteste que la logique autonome du monde-*Musique* non seulement n'est pas autarcique (propriété négative) puisqu'elle sait interférer avec d'autres logiques « sensibles » mais, plus encore, qu'elle constitue le socle rendant la musique apte à rayonner au-delà d'elle (propriété cette fois positive) pour peu, bien sûr, que l'OMM sache (et c'est bien là ce qui la distingue d'une simple pièce de musique : d'une simple chanson de variété, d'une simple musique de film », d'une simple « musique de ballet », d'un simple accompagnement musical meublant des intermèdes théâtraux) accueillir et écouter un discours hétérogène, en l'incorporant musicalement sans l'intégrer (sans l'homogénéiser, c'est-à-dire le musicaliser de part en part).

21.3. Aujourd'hui...

Cette fécondation possible de la musique (de son discours, de sa logique, de ses *intensions* propres) par de tout autres logiques artistiques constitue une ressource mobilisable par les musiciens dont l'importance aujourd'hui n'a sans doute rien à rendre à celle que Richard Wagner relevait pour son propre compte (au lendemain des Révolutions écrasées de 1848-1849) sous le signe d'un Drame où le poème devenait susceptible de féconder la musique.

Posons-le tout net : il nous semble aujourd'hui indispensable de mobiliser ces ressources *musicales* de l'œuvre musicale mixte si l'on veut continuer la musique comme art de l'écoute par-delà un XX^e siècle qui fut certes musicalement flamboyant mais s'avère désormais saturé en sorte que le XXI^e siècle musical ne saurait en être la continuation comme le XIX^e musical a pu l'être du XVIII^e.

21.4. Le musicien, moins encore que la musique, ne pense seul !

Qu'en ce point (où il s'agit de continuer la musique en relançant, à nouveaux frais, le vieux geste par lequel la musique se régénère par accueil et captation prédatrice d'autres *intensions* artistiques), la mathématique soit la pensée qui éclaire le musicien et l'aide à s'orienter n'est pas pour déplaire à l'auteur de ce texte.

22. RÉFÉRENCES

- [1] Adorno, T, *Die Kunst und die Künste*. Conférence du 23 juillet 1966 à Berlin.
- [2] Benjamin, W. *Écrits français*. Folio, essais.
- [3] Adorno, T, *Théorie esthétique*. Klincksieck, 1989.
- [4] Adorno, T, *Moments musicaux*. Contrechamps, 2003.
- [5] Wagner, R, *Lettre sur la musique*, à Fr. Villot, 1860.
- [6] Wagner, R, *Œuvres complètes*.
- [7] Parménide, *Le Poème* (trad. Jean Beaufret). PUF ; 1984.
- [8] Cohen, Paul J. *Set Theory and the Continuum Hypothesis*. Mathematics Lecture Note Series; The Benjamin/Cummings Publishing Company; 1966.
- [9] Badiou, A., *L'être et l'événement*. Seuil, 1988.