

Mme Catherine KINTZLER : Les rapports de la musique avec la fiction

14 janvier 2005

Merci Catherine Kintzler pour cette belle méditation, à la fois vive et érudite.

D'entrée vous annoncez que vous allez vous en prendre à ce qui est devenu aujourd'hui un adage qui fait autorité : « la musique adoucit les mœurs », ce en vous référant notamment à Jean-Jacques Rousseau.

Vous proposez, en prologue, une réinterprétation du mythe d'Orphée, qui met en évidence que ce dernier forme avec Orion un couple paradoxal des cœurs tendres et des mœurs féroces qui empêchent ensemble la civilité, laquelle suppose que l'on trouve la bonne distance à l'égard d'autrui et du monde.

Vous établissez alors, en un premier temps, que l'expérience esthétique peut œuvrer à la mise en place de cette juste distance, jusque dans l'art musical lui-même qui se complaît cependant trop souvent à l'évidence sensible à laquelle la musique prétend pourtant nous soustraire en ouvrant un espace d'intériorité spirituelle (comme Hegel et Schopenhauer y insistent, chacun à sa façon). La référence à Rousseau renforce cette thèse du statut immédiatement soustractif de la musique, qui engendre chez l'homme civilisé la nostalgie d'un état premier des émotions témoignant d'un noyau moral de l'existence qui demeurerait inentamé.

Puis, en un second temps, vous nous entraînez dans une subtile réflexion sur l'acousmatisation, qui met en évidence que la distinction du bruit et du son musical est profondément problématique, la démarcation étant permise par une libre décision d'ordre systématique qui soustrait les sons au monde du bruit, alors que la musique constituée empêche la musique constituante : la puissance du monde musical est précisément d'effectuer l'opération soustractive qui distingue le son du simple bruit.

Mais alors, demandez-vous, y a-t-il une limite à une telle opération ? Non, dites-vous, car l'extension de tout audible éventuel en monde musical est toujours possible. Cela mène à une identification quasi infalsifiable entre le bruit (audible) et le son (artistique ?) d'une musique imperturbable, qui donne à celle-ci son pouvoir envoûtant, comme chez Georges Perec où le possible est entièrement rabattu sur le réel, ce qui unidimensionnalise l'expérience humaine du monde et de soi.

La leçon morale de cette coextensivité du réel et du fictif est

l'empêchement du surgissement d'une subjectivité critique, qui suppose l'interdit, l'exclusion étant le contraire de la forclusion. Pour que la musique soit audible comme telle c'est donc la juste distance qu'il faut à nouveau rendre possible, en revenant au moment constituant du monde musical, afin de la distinguer de l'actuelle soupe lobotomisante qui fait le lit de toutes les tyrannies.

ÉLÉMENTS DU DÉBAT

L'exposé ayant été riche à la fois en références esthétiques et en aperçus philosophiques, la première intervention tient à dire l'admiration qu'il a suscitée, notamment pour ce qui est du lien tissé entre esthétique et politique, ce qui d'emblée soustrait l'art au divertissement, même cultivé. L'essentiel du propos tenu ayant été de démarquer le son musical du simple bruit du monde et de mettre en évidence le caractère problématique d'une telle démarcation, cette intervention demande si celle-ci ne relèverait pas d'un seuil d'intégration de bruits dont la mise en système cohérent les arracherait à la cacophonie ambiante (comme le fait déjà entendre l'épisode des « paroles gelées » chez Rabelais – dans le *Quart Livre*, chap. LV – , où le trop-plein de paroles entraîne des interprétations différentes et même divergentes, et donc conflictuelles). La conférencière ayant remis cette opération constituante de la musique à une libre décision à laquelle la musique constituée pourrait elle-même faire obstacle, la question porte aussi sur les rapports de la musique constituante et de la musique constituée : tout grand novateur ne doit-il pas faire réentendre la première dans la seconde, témoignant ainsi à la fois de sa dette à l'égard de la tradition et de son originalité dans l'invention (comme le signifiait Cézanne en déclarant qu'il fallait mettre le feu au Louvre) ? La conférencière acquiesce alors à ce questionnement comme étant un prolongement de son propos, en faisant référence à Gérard Wajcman pour qui (dans *L'objet du siècle*) l'art premier du peintre est de s'ouvrir une fenêtre nouvelle dans le trop-plein du monde, la vision constituant ainsi son propre objet, tout en insistant sur la nécessité de rendre justice aussi aux interprètes qui tâchent, précisément, de rendre à nouveau audible le mouvement constituant du moment constitué en quoi consiste leur partition, pour opérer, à nouveaux frais, la sublimation de bruits banals et dissonants en un son musical consonant. Cette première intervention, substantielle, ayant aussi fait référence au contexte historique du désenchantement cosmologique moderne (déjà bien avancé à l'époque de Rabelais), ce qui rend d'autant plus urgent le réenchantement musical du monde, la conférencière dit encore son accord en évoquant la dimension psychique d'une telle perte de monde et en renvoyant aux travaux de Michel Poizat sur la voix, qui relèverait d'un compromis entre quelque chose de perdu et ce que sans elle on n'entendrait que trop (voir *L'opéra ou le cri de l'ange*).

Une telle interprétation de la création musicale comme étant contemporaine d'une déréalisation de référents premiers (les bruits du monde) qui ouvre à une structuration fictive de référents seconds (les sons musicaux) suscite alors une autre intervention, qui établit un parallèle avec le travail de Mallarmé qui vise à « donner un sens plus pur aux mots de la tribu » en les délestant de leur référence prosaïque pour leur conférer une référence poétique qui sauve la subjectivité de l'absorption mondaine dogmatique pour l'éveiller à sa faculté critique souveraine, tout en soulignant qu'il est sans doute plus facile aux lettres (à la littérature) de respecter cette dimension critique qu'à la musique qui est toujours en danger de redogmatiser le signifiant pour finir par faire de l'enchantement un envoûtement, comme peut en témoigner l'œuvre de Wagner. Catherine Kintzler donne une nouvelle fois son assentiment, en précisant qu'en effet l'écart symbolique est immanent au langage (ordinaire comme littéraire) qui ne vit que de la rectification critique permanente que rend possible l'arbitraire du signe linguistique, alors que la musique est toujours menacée d'une régression quasi asymbolique du fait de la concrétion sensible qui y soude le signifiant, le signifié et le référent (le signe musical n'étant pas arbitraire mais congruent ou concrescent), ce que signifiait l'ancien système des beaux-arts en accordant la primauté à la poésie alors qu'aujourd'hui on lui préfère la musique. Contre une telle redogmatisation, Catherine Kintzler fait référence au travail de Pina Bausch, qui donne un thème à ses danseurs en les laissant improviser leurs mouvements, mais ils se plaignent souvent d'être empêchés dans leur libre interprétation par une musique trop orchestrée, peu propice à l'expérience critique d'une fragilité troublante.

Une certaine mélophobie se révèle donc nécessaire au salut public comme privé, pourvu qu'elle œuvre à affranchir la musique et les hommes d'une mélomanie consensuelle et assourdissante qui capture la subjectivité critique.

Joël GAUBERT

« Musique et fiction », argument

Invoquée ordinairement comme agent adoucissant et réconciliateur, la musique pourrait bien se retourner en agent de férocité en vertu du même jeu qui fait de l'extrême proximité la plus impitoyable des distances, faute de savoir installer la bonne distance, de savoir prendre ses mesures.

Je n'aurai pas la prétention d'établir l'hypothèse en la rendant falsifiable, mais seulement de la vérifier en parcourant quelques occurrences remarquables, du mythe d'Orphée au gouffre du « tout musical » qui nous engloutit aujourd'hui, en passant par le problème rebattu mais essentiel du bruit et du son. On pourra voir qu'une certaine mélophobie est une hygiène salubre pour la pensée, pourvu qu'elle affranchisse la musique de la mélomanie consensuelle et assourdissante qui confond enchanter et envoûter.

Pour que la musique soit possible, il faut que subsiste aussi du hors-musical : produire des sons musicaux, c'est toujours mettre en place un dispositif d'écoute qui laisse quelque part un parasite, pour que les mondes musicaux s'enlèvent sur l'univers audible et qu'apparaisse une partition. Car tout ce qui prétend épuiser le réel, en abolissant le manque et la distance, abolit le sens même du réel et la liberté : pour que se constituent le réel et le fictif, il faut donc prendre la mesure des justes distances. À faire trop « musique », et à faire de la musique « le tout », on s'expose à méconnaître le juste et fragile écart qui fait de l'art un art et du monde un monde.

Bibliographie sommaire :

Detienne Marcel, « Le mythe. Orphée au miel », *Faire de l'histoire* III, sous la direction de J. Le Goff et P. Nora, Paris : Folio-Essais, 1974.

Gould Glenn, *Ecrits*, vol. 1 *Le dernier puritain*, vol. 2 *Contrepoint à la ligne*, réunis, traduits et présentés par Bruno Monsaingeon, Paris : Fayard, 1983 et 1985.

Heinich Nathalie, *Le Triple jeu de l'art contemporain*, Paris : Minuit, 1998.

Jankélévitch Vladimir, *La Musique et l'ineffable*, Paris : A. Colin, 1961.

Kundera Milan, *Le livre du rire et de l'oubli*, trad. François Kérel, nouvelle édition revue par l'auteur, Paris : Gallimard, 1985.

Laks Simon, *Mélodies d'Auschwitz*, Paris : Cerf, 1991.

Nattiez Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris : C. Bourgois, 1987.

Quignard Pascal, *La Haine de la musique*, Paris : Calmann-Lévy, 1996.

Rousseau Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, article « Imitation », dans *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard La Pléiade, vol. 5, 1995.

- *Essai sur l'origine des langues*, éd. C. Kintzler, Paris : GF, 1993.

Schaeffer Pierre, *Traité des objets musicaux*, Paris : Seuil, 1977 (1966).

Scruton Roger, *The Aesthetics of Music*, Oxford : Clarendon Press, 1997.