

L'obscur cogito de l'écrivant/compositeur

Anne-Françoise Schmid

IRCAM, Séminaire MaMuPhi, le 7 janvier 2023.

« On soutiendra que la plupart des pensées (mathématique, musicale et picturale, amoureuse) ne sont nullement langagières, ce qui précisément autorise le travail difficile consistant à tenter de projeter ces pensées dans la langue ».

François Nicolas, Al Mukhatabat 1, 2012, p. 98.

Résumé : Les aventures russes et françaises du romantisme entre littérature, philosophie et musique ont dans cet essai pour fonction de révéler l'obscur cogito de l'invention romantique. Est-ce que ces aventures ont quelque pertinence ou importance pour celui qui écrit et compose ? Il y a une difficulté à caractériser de façon conceptuelle le romantisme. Cet exposé présente quelques hypothèses sur la question de l'invention de l'individu romantique et de son rapport à ce qu'on appelle le classicisme.

Introduction

Cette conférence est un essai, une proposition à discuter. Mon problème directeur est l'invention en philosophie ainsi que la construction d'un espace générique pour les sciences et la philosophie, en cours dans des collaborations françaises et internationales. Dans l'exposé, je ferai une place à certaines de ces collaborations,

en particulier celle avec Muriel Mambrini-Doudet et celle avec Maryse Dennes ou encore avec Liudmila Gogotishvili.

Ma conviction est que l'invention philosophique ne ressortit pas de la critique des autres philosophies, mais de la considération de la multiplicité de droit de la philosophie ou des philosophies. La considération de cette multiplicité est peut-être un trait du romantisme, comme nous le verrons plus loin.

Quant à mon rapport à la musique, il est intime plus que travaillé : ma mère était pianiste, élève de Dinu Lipatti. J'entendais continuellement une quantité d'œuvres sans savoir le nom des compositeurs, comme si la musique disposait d'un universel qui leur échappait.

Dans cet essai, j'aurai des moments de connivence avec certains aspects de la pensée russe. Peut-être sentais-je le besoin de relier mon intime rapport à la musique à une culture un peu différente pour pouvoir l'expliciter. C'est aussi peut-être la recherche d'une multiplicité, comprise elle aussi comme une ouverture romantique, une sorte de paysage qui s'ouvre indéfiniment. L'obscur cogito du titre en témoigne.

L'impossible passage de la philosophie à la musique

Il ne s'agit pas ici de constituer une philosophie *de* la musique : ce genre est assez développé, il y a de nombreux ouvrages. Je commence au contraire par séparer philosophie et musique, de façon à pouvoir tracer des liens qui ne dépendent pas de ce « de » (philosophie « de » la musique) dont je reparlerai.

Je suppose donc une sorte d'impossibilité de parler de la musique directement depuis la philosophie ou seulement depuis elle.

Comment surmonter cette forme d'impossibilité ? Prenons pour exemple la physique quantique. Elle est totalement mathématisée, avec parfois des expressions du type : « tout se passe comme si » pour introduire une nouvelle

équation. En mécanique classique, il y avait alternance entre langage naturel et équations, comme l'a fait remarquer Poincaré. C'est que la physique classique portait sur des objets que nous pouvions croire identifier parmi ceux qui nous entourent. Alors que la quantique porte sur des états et des opérateurs. Le langage n'y a pas la même part. La conséquence est que les physiciens quantiques ont dû véritablement inventer un vocabulaire, un langage, des concepts mis en langage, pour manifester leur science. Ce n'est pas simplement de la vulgarisation. Un physicien m'a montré un colloque de Moriond, entièrement mathématique, me disant : c'est de la vulgarisation. Les problèmes sont déplacés.

Il s'agit de créer des espaces

Je suis philosophe et épistémologue, et je cherche à créer des espaces où le philosophique soit capable de n'être pas seulement du langage, mais une construction de dimensions en relation avec des fragments de philosophies, de sciences, d'éthique sans faire usage de l'expression qui, à mon avis, falsifie les relations : « philosophie de » (Philosophie de la science, de la technique, de la religion). Pourtant, il existe une résistance à ce « de » : il n'y a pas de philosophie de l'éthique, mais juste de l'éthique, que certains philosophes, tel Bertrand Russell, ont refusé de mettre sous la bannière « philosophie ». Nous cherchons à généraliser cette résistance, et à remplacer le « de » par des opérateurs, qui mettent la philosophie à peu près sur le même plan d'efficace que les autres disciplines et les autres pratiques.

Sur les opérateurs

Quant aux opérateurs, nous en avons dégagé Muriel Mambrini-Doudet et moi dans titre « Epistémologie générique. Manuel pour les sciences futures » (Kimé,

2019, p. 130). Ces opérateurs permettent de combiner des fragments hétérogènes de sciences et de philosophies, permettant d'introduire le générique (le futur et sa coupure), de multiplier les niveaux et de changer d'échelle (le virtuel), et d'étendre les possibilités d'articulation (la fiction). Le « de » peut alors être détruit, au sens que la philosophie a donné à la destruction.

Ce que fait voir la suppression du « de » est que la philosophie a un auteur, distinct de la philosophie écrite elle-même. Ce n'est pas tout à fait une banalité, parce qu'elle met en jeu la fermeture des systèmes, la brise, l'ouvre à quelque chose d'autres qu'eux-mêmes. La négation ou le déni de l'auteur dans le philosophe est une manifestation de la volonté de la maîtrise du texte, comme d'un absolu.

Traitons donc l'écriture comme un concret : quelque chose qui croît par amalgame, entre l'auteur et le narrateur, entre l'homme et le philosophe, entre le compositeur et la musique.

La collaboration avec Maryse Dennes

J'ai travaillé ces questions avec Maryse Dennes, spécialiste de la philosophie russe et organisatrice de colloques alternativement à Moscou et à Bordeaux pendant de nombreuses années, rassemblant des philosophes russes et français, et j'ai eu la chance d'en être.

On sait que la philosophie et la littérature russes ont compris l'écriture comme une polyphonie. N'oublions pas d'ailleurs que l'icône n'est pas une image, mais une écriture que Dieu met en l'homme.

L'idée de cet essai est liée à la lecture des *Carnets du sous-sol* de Dostoïevski, écrits alors qu'il sortait de camp (1843).

Dostoïevski y distingue le narrateur, l'auteur et l'idée :

« Même être des hommes, cela nous pèse – des hommes avec un corps réel, à nous, avec du sang ; nous avons honte de cela, nous prenons cela pour une tache et nous cherchons à être des espèces d'hommes fantasmatiques. Nous sommes tous morts-nés, et depuis bien longtemps, les pères qui nous engendrent, ils sont des morts eux-mêmes, et tout cela nous plaît de plus en plus. On y prend goût. Bientôt nous inventerons un moyen pour naître d'une idée. Mais, - ça suffit, je n'ai plus envie d'écrire, moi, du fond de mon « sous-sol ».

« Pourtant, ce n'est pas là que s'achèvent les « carnets » de cet homme paradoxal. C'était plus fort que lui, il a continué. Mais il nous semble, à nous aussi, que c'est ici que l'on peut s'arrêter. »

On pourrait donner une traduction philosophique de ce texte en une sorte de *Traité des Passions*. L'écriture philosophique relève, peut-on dire, d'un équivalent d'un traité des passions, où le philosophe peut être débordé par l'auteur, où il ne sait plus que faire du « je » de l'auteur ou de celui du philosophe.

D'un autre côté, en étudiant les relations entre rhétorique et philosophie, j'avais mis en relation la métaphore « suffisante » et les fonctions de l'exemple, supposé dévoiler la chose nue ou telle quelle. Entre les deux, qu'est-ce qu'une écriture ? Quel est le commun = X qui rassemble les philosophies dans la philosophie ? Quel est le concret de l'écriture, ce bord indispensable à la philosophie ? Plutôt que l'idée fondamentale du philosophe qui n'écrit pas, j'ai proposé la fiction du philosophe qui ne parlait pas. Ce silence est-il celui de l'homme ou du philosophe ? Entre le philosophe qui ne parle pas, et qui renonce aux opinions pour la philosophie, et l'écriture de l'icône, nous avions à échanger. La question n'est pas religieuse, elle concerne l'invention de l'écriture philosophique, et donc la place du philosophe.

Un autre aspect permettait l'échange entre Maryse et moi : toutes deux pensons qu'il faut un point d'extériorité à l'écriture. Le texte n'est pas le tout. Ce point d'extériorité pour moi est ce qui permet l'implant de nos concepts dans une couche proche du réel, et peut défaire les systèmes d'oppositions trop « naturels » à la philosophie (ce que j'appelle l'axiome de l'implant).

Pour notre philosophe Russe, le point d'extériorité, c'est l'hésychasme. L'hésychasme est une prière du cœur qui répète le nom de Dieu ou celui de Jésus jusqu'à ce qu'il soit là, présent. L'hésychasme construit une asymétrie entre le nom de Dieu et Dieu : le nom est Dieu, mais Dieu n'est pas le nom. L'hésychasme a permis à des auteurs comme Alexei Losev et Pavel Florensky d'avoir un point d'extériorité leur permettant de s'immerger dans n'importe quelle discipline, mathématiques, philosophie, mythologie, théologie, sciences, et même électricité... Chez Florensky, les mathématiques sont une « habitude de pensée » proche de la philosophie, mais la philosophie n'est pas les mathématiques, etc. Lioudmila Gogotishvili a mis en rapport l'hésychasme et la dualité unilatérale du son et du phonème : le son vocal est un phonème, mais le phonème n'est pas le son.

Peut-on le traduire concernant la musique : le son est une musique, mais la musique n'est pas le son ? Pascal Dujardin dans un interview rappelle que pour Victor Hugo, la musique est un « bruit qui pense ». Il raconte comment, sortant souvent du coma suite à des crises d'épilepsie lors de l'adolescence, il entendait les sons sous forme de chuchotements, ce qui, selon lui, lui a donné une ouverture à la musique.

Caractérisation du romantisme en Russie par Konstantin Zenkin (La Musique et le mot dans l'espace et la culture _ à la mémoire de A.V. Mikhaïlov)

D'autre part, par l'intermédiaire de Maryse, je suis en relation avec le directeur de la section pianistique du conservatoire Tchaïkovski à Moscou, lui-même pianiste, Konstantin Zenkin. Pourquoi lui ? Il a écrit sa thèse sur le romantisme de Chopin et a participé à deux autres ouvrages plus récents sur le romantisme. Il ne pratique pas le français ni moi le russe, Maryse a toujours été notre intermédiaire.

Ce qu'apporte Zenkin est de traiter le romantisme comme un concret non conceptuel, ce concret étant l'amalgame de l'ironie (on défait les identités) et de la spiritualité supra-logique. Il reprend la conception de Schlegel, d'un romantisme qui n'est pas le classicisme, mais qui le suppose.

Comme le romantisme, le classicisme et le baroque sont d'ailleurs des courants culturels d'après Zenkin, mais ils ne sont pas des notions définies. Ils sont des objets de recherche.

Le romantisme est un fait spirituel qui échappe à la conceptualisation. Il faut donc une approche empirique. Mais entre le conceptuel et l'empirique il y a un impossible, d'où l'idée d'ironie romantique qui selon Schlegel est la forme de ce paradoxe. L'ironie permet la rébellion contre le classicisme, mais elle est aussi une auto-ironie. L'ironie ne tolère pas la réduction en concepts, elle en est la destruction.

L'art apparaît comme un domaine supra-rationnel et supra-logique. À l'écoute, nous distinguons le baroque, le classique et le romantique, mais ce n'est pas par des moyens conceptuels. Il s'agit de la reconnaissance d'une posture et de ce qu'elle appelle en nous.

Pour Zenkin, le romantisme est la forme la plus élevée de l'activité spirituelle. Mais elle s'accompagne d'une vision antinomique et différenciées, qui suppose

une dialectique, seule capable d'une synthèse. Il y a donc une pluralité des romantismes. Les critères de reconnaissance varient selon les disciplines, les couches de sémantisation, que ce soit dans la littérature, la musique ou dans l'art en général.

Zenkin tient à un point de vue historique et se demande s'il y a une synthèse possible. Dans la lignée de Hegel, il s'agit du dépassement de la tradition, par la mise en avant de l'individualité et de la liberté personnelle.

Zenkin périodise le romantisme : d'abord celui du 19^{ème} siècle ; en 2^{ème} période, ce que les Russes appellent l'Age d'argent, auquel il associe Tchaïkovski et Scriabine. Dans la phase contemporaine, il voit un élargissement du romantisme par exemple dans l'œuvre de Sergueï Vasilyevich Averinsev, qui n'est pas un compositeur, mais lutte pour une culture contre le totalitarisme.

En théorie, le romantisme n'existe pas tout seul. En plus de son rapport au classicisme, il entraîne un mouvement dialectique d'auto-négation. En même temps, il permet une liberté d'organisation du temps et de l'espace.

Lorsqu'il n'y a plus de lien au classicisme, alors on sort du romantisme. Le romantisme est la phase dernière du classicisme.

Le romantisme se distingue donc radicalement du futurisme, qui refuse tout lien avec le classicisme, et les mouvements qui le précèdent en général.

Le « je » de la liberté individuelle

Qui compose la musique ? Qui écrit la poésie ? Qui écrit les commentaires sur la musique ?

Qu'est-ce qu'un « je » ?

En tant que philosophe, je ne puis considérer le « je » que comme contingent : il se passe d'un individu à l'autre comme un témoin d'humanité. Il y a de la philosophie et « je » suis là. Mais ce peut être un autre « je ». Comment caractériser cette contingence ? Les « je » sont comme des variables plutôt que comme des différences individuelles qui pourraient se disputer leur excellence dans la composition de pièces romantiques. Variables aussi bien hommes que femmes.

L'idée de variable ici consonne avec la multiplicité des romantismes, variables qui peuvent être parfois interprétées empiriquement, comme quand on dit que Tchaïkovski est un compositeur romantique, mais aussi dans une montée des « je » hors du monde empirique.

Qui écrit ? Victor Hugo nous donne une piste :

« Car le mot, qu'on le sache, est un être vivant.
La main du songeur vibre et tremble en l'écrivant ;
La plume, qui d'une aile allongeait l'envergure,
Frémît sur le papier quand sort cette figure,
Le mot, le terme, type on ne sait d'où venu,
Face de l'invisible, aspect de l'inconnu ;
Créé, par qui ? forgé, par qui ? jailli de l'ombre ;
Montant et descendant dans notre tête sombre,
Trouvant toujours le sens comme l'eau le niveau ;
Formule des lueurs flottantes du cerveau. » (1854)

L'auteur n'invente pas tout et le langage, comme nous l'entendons habituellement, ne suffit pas. Il y faut une dynamique qui ne lui appartient pas.

Peut-on transférer cela au son dans la musique ? Un thème, une variation, qu'on le sache, sont-ils des êtres vivants ? Le concept, dans la philosophie est-il lui aussi un être vivant ?

Pour François Laruelle, il s'agit d'inventer : renverser les autorités, c'est-à-dire les identités toutes faites, ménager et multiplier les flux, donner un statut aux individus indépendamment des règles philosophiques.

Il veut faire des individus des vivants, capables de mélancholie (la caverne) et de joie (l'Univers) faisant usage de la langue comme rythmes et pulsions, et cela dès le début, dans sa thèse principale « Economie générale des effets d'être » (en cours d'édition, par Jordano Sekulovsky, à paraître en janvier 2023). La respiration vient avant la vue, que la tradition philosophique avait privilégié. La respiration emplace la musique dans son importance vitale.

Et si la musique romantique pouvait justement être caractérisée comme la fusion des larmes et de la joie ? sans intermédiaire conceptuel ?

Plutôt que de nous occuper du signifiant et du signifié, mettons en relation le langage, ou plutôt le texte et les pulsions, qui changent la nature du langage. Cela suppose que l'on ne modélise pas la philosophie par la seule philosophie, mais de défaire les règles de la philosophie – donc de construire sa connaissance - par l'intervention d'une discipline distincte de la philosophie et ne portant pas sur des objets « naturels » - la quantique.

Laruelle fait un pas de plus dans le *Tetralogos*. Il explique que la non-philosophie suppose une « mutation du langage » : et même une

« « conversion » des rapports intriqués du concept et de l'art (de la musique) aussi troublante qu'une conversion religieuse, une mutation de type quantique des rapports du sens et de l'entente du signifiant, en quelque sorte une téléportation quantique du langage par le monde imaginaire dans une autre entente destinée à briser sa suffisance linguistique » (132).

Cette conversion est permise par la sur- et sous-détermination par la quantique. Plutôt qu'un discours ou un langage, nous avons un télé-forçage, ou télé-phorçage de ce discours qui le met en rapport avec le réel quantique. Ce n'est plus un simple langage, il est intriqué avec le vécu-sans-vie des sujets. Plutôt qu'une suite linéaire, nous avons une scène interprétable en peinture, en musique, en architecture, dont

« le metteur en scène et en musique comme architecte d'une œuvre qui est, comme toute œuvre, la répétition d'un fragment du Monde capable de produire des effets d'Univers inattendus ou quantiques » (133).

Il y a le metteur en scène, il y a l'architecte, qui sont comme l'auteur du texte, plutôt que le narrateur. Là il ne s'agit plus seulement de polyphonie, mais d'une transformation du langage rendu non suffisant par le vécu des sujets. Là, la multiplicité des « je » est effective et il n'est plus nécessaire d'invoquer des autorités.

La et les philosophie(s)

Une philosophie vivante ne peut rester isolée. On devient philosophe lorsque l'on est capable de passer de l'une à l'autre juste dans le moment où l'on est ni dans l'une ni dans l'autre.

Est-ce un aspect du romantisme en philosophie ? Il y a une mémoire partagée – forme de classicisme -, il y a un intime, celui de l'expérience philosophique, qui est aussi une ouverture sur les autres philosophies.

Comment faire de cette « conversion » du langage quelque chose de « vivant » ?

Il y a des passages que la philosophie a souvent négligés. Je pense à celui, souligné par certains artistes, de l'émotion à la connaissance.

Une émotion n'est pas seulement passive, elle est aussi une conduite, elle nous ouvre la voie, selon certains artistes, à des connaissances qui ne sont pas la suite d'un ordre des raisons, mais d'une sorte de traité des passions qui précède la philosophie, et qui ne se réduit pas au classique « étonnement ». L'une de ces émotions est le « je », ni empirique, ni absolu (c'est-à-dire indépendant des autres « je »).

Cette émotion est multiple , et peut être susceptible du paradoxe romantique dont parlent les Russes.

Quels sont les liens entre les connaissances venues de l'émotion et celles dérivant d'un ordre des raisons ?

La distinction de l'auteur et du narrateur est classique dans la critique littéraire et aussi dans la littérature elle-même, nous l'avons vu avec Dostoïevski. Qu'en est-il en philosophie et en musique ?

En philosophie, il y a une polyphonie (Bakhtine). De cet écheveau, on sait qu'il y a de nombreux fils, mais auxquels on ne saurait donner un nom et une identité définitive. Le problème est le même concernant les modèles, ils sont multiples pour un « même » phénomène, et l'on ne peut savoir lequel est le bon sans produire une théorie fausse (voir Henri Poincaré et Richard Feynman sur ce point). Vouloir identifier un seul fil conduit ici non pas à une théorie fausse, mais sans doute à faire un roman d'un texte qui s'y refuse.

En littérature, les « je » se multiplient, entre l'auteur et le narrateur. Sans cela, le texte ne tient pas, il est juste un rideau sur ce qu'il voudrait manifester. En philosophie, où la maîtrise du système importe, la distinction est beaucoup plus subtile et secrète. Elle est ressentie, mais peu explicitée, parce qu'elle semble remettre en cause le « sérieux » de l'écriture philosophique, et le rapporter à une subjectivité qui ne la concerne pas.

Ce lien entre connaissance d'émotion et connaissance rationnelle, je l'appelle « obscur cogito ». Obscur cogito qui admet ne pas comprendre toutes les philosophies, obscur cogito plus proche de celui de Malebranche que de celui de Descartes, obscur cogito dispersible et multiple, qui pourtant garantit la fidélité. Obscur cogito qui, par son acceptation de la multiplicité de droit des philosophies, nous immerge dans un romantisme, comme celui-ci était une sorte d'arrière-plan de ce que nous créons actuellement.

Sur ce point, j'aimerais citer le beau livre de François Noudelmann, *Le Toucher des philosophes*, où il montre comment il est difficile de se défaire du romantisme et de la pulsion d'y retourner. Sartre écrivain s'occupe de Bériot et de compositeurs qui lui sont contemporains, mais dans son intimité de pianiste, il joue du Chopin. Nietzsche qui a été intime de Wagner, compose à la manière de Schumann. Peut-être le romantisme, dans son rapport au classicisme, répète-t-il à sa façon les rôles que l'atticisme et l'asianisme ont eu dans l'antiquité, qui ont fait que sur six siècles il est parfois difficile de dater les textes antiques.

Peut-être même la « non-musique » actuelle inspirée des œuvres de Yacinto Scelsi pourrait-elle être traitée de romantique ? Je ne puis en décider moi-même, ni pour la « non-musique » ni pour les musiques actuelles tant par manque de compétences, que par le fait qu'une telle décision n'a de sens que faite par un compositeur – ce que je ne suis pas.

Multiplicité de droit des philosophies

Nous avons vu que la multiplicité de droit conduit à une pragmatique expérimentale des philosophies. Elle suppose que les philosophies sont proposées comme hypothèses – « philosopher par hypothèses » . Cette idée exprimée déjà par Leibniz, permet de donner une autre chair ou une nouvelle dimension aux

notions d'auteur et de philosophe en philosophie. Nous transformons le couple auteur et philosophe.

Obscur cogito et secret ouvert

J'appelle l'auteur philosophe un « obscur cogito », en référence à la généralisation faite par Malebranche des cogitos aux sentiments, j'appelle une philosophie un « secret ouvert », elle ne se cache en rien, mais il reste en elle quelque secret de son expérience transcendante – dès que l'on admet la multiplicité de droit des philosophies.

« Obscur cogito » : que reste-t-il du cogito lorsque l'on n'utilise plus l'hypothèse de Dieu ? Rien ne l'éclaire du dehors, il n'est plus l'« icône » du philosophe. Il est juste son style, dont quelque chose reste toujours caché. On ne peut jamais « dérouler » complètement un style et lui donner son chiffre. On peut l'approcher, mais il reste une marque noire et opaque. D'où l'idée d'un obscur cogito, qui articule à la fois le travail du style mais aussi l'allure implicite du matériau dans la pensée du créateur, qui lui est partiellement donnée.

Il reste peut-être un « je », celui que tout le monde croit reconnaître. Il n'est que la sous-détermination contingente de toute œuvre, son analyse le rapproche d'un collectif de « je » : celui des autres philosophes, mais pas seulement, celui de tous ceux qui agissent et pensent, sans distinction hiérarchique.

Il y a dans le romantisme un cogito qui est une variable vivante qui fait de ce qu'il produit autre chose que du pur langage. Les liens entre l'obscur cogito et le secret ouvert ne se confondent pas avec les structures de la philosophie : dualité et transcendental. Ils apportent une tout autre couleur et une tout autre musique à la philosophie. A l'exemple de Kant, qui avait écrit un essai pour introduire en

philosophie les grandeurs négatives (1763), le romantisme pourrait introduire couleurs et musiques dans les pratiques philosophiques.

Est-il possible de formuler des règles transcendantes qui permettent des passages entre disciplines? Peut-on passer de la littérature à la philosophie, de la musique à la philosophie ? Ou de la philosophie à la musique, comme l'a fait Laruelle dans son *Opéra de philosophies*? Cela suppose de casser des règles, ce qui modifie sans doute les textes.

Peut-on transférer ces règles à la musique ? Un écrivant qui agit dans le compositeur ? La musique étant son « secret ouvert », témoin de l'expérience intime de la pensée sans concept et de la musique – pour reprendre le mot de Victor Hugo ? D'une pensée sans concepts et sans mots, qui suppose néanmoins une écriture, un concret amalgame de pensée et de son ?

Quelques pratiques de l'invention (autres que la critique) : inconscient, ignorance, manque, trou, variations, inconnu, les rapports entre des pratiques artistiques différentes, qui sont autant de pistes.

Je propose ici quelques procédés d'invention à partir de témoignages venus aussi bien de la philosophie, de la littérature, de la composition musicale.

La fonction de l'inconnaissance dans l'invention

L'inconnaissance comme principe de causalité

« Donc le nuage d'inconnaissance est la véritable imagination transcendantale, la dissolution mystique de l'unité ou de l'unité origininaire synthétique de la réminiscence » (Tétralogos, 418).

Chez Dusapin : stratégies de l'ignorance (p. 129)

« L'ignorance c'est presque une construction délibérée, qui est nécessaire » (p. 127)

Selon Laruelle, le générique est une forme d'intuition nouvelle et finie (Tétralogos, 416)

Trous, crêtes, brumes et relations entre pratiques différentes (Jérôme Guitton) :

« Creux, crêtes : esthétiquement, les expériences éloignées soulignent les reliefs de mon expérience la plus proche. La terre accidentée de l'écriture est éclairée par des astres distants.

Réciproquement, nos trajets sur cette terre veulent apparaître, peut-être, comme des lumières dans quelques cieux étrangers. L'écrivain espère susciter, en sculpture, quelques moments de jalousie. » (p. 6)

Berlin, 2022, à l'occasion d'une exposition de John Cornu, Muriel Leray, Ivan Liovik Ebel, p. 6.

Absence, survol, vision depuis un lointain, manque de visibilité peuvent être vus comme des facteurs d'invention.

Méthode qui consiste à isoler un concept et à faire varier les connaissances qui pourraient l'intégrer : C-K en philosophie (Armand Hatchuel)

Il s'agit de choisir des concepts (terre, liberté, ligne serpentine, monde,...) et de les mettre en rapport avec des connaissances philosophiques pensées pour d'autres concepts. Cela, c'est rechercher de l'inconnu=X.

Cela est possible, parce que les concepts sont des « véhicules » entre à priori et empirique (selon une idée de Muriel Mambrini-Doudet).

Cette méthode peut-elle être transférée en musique, dans les termes de structure et variations ? Peut-on supposer des véhicules sans concepts pour la musique ? Véhicules qui permettent de passer du menuet au scherzo, par exemple, de Haydn à Beethoven, comme le suggérait Barenboïm dans l'un de ses cours ?

Inconscient dans l'invention

Rythmes, pulsions qui ont tendance à défaire les autorités toutes faites. Le rythme précède l'autorité de la langue. Remise en jeu de ce qui semble établi comme autorité.

Pascal Dusapin :

« C'est sans doute parce que j'essaie de faire quelque chose qui touche « ça ». En ce moment, je tente de trouver un point de faiblesse, d'affaissement, de lâcher ce qui résiste, de rejoindre les couches basses de la conscience. Pour que ce soit fragile, sans défense. » (Entretiens, p. 104).

Pascal Dusapin

Flash, crises

Eclat, crise , Flash (Dusapin, p. 113)

Orientation et dynamique dans l'invention

Toutes ces pratiques de l'invention supposent une orientation, une dynamique qui dépassent les possibilités du seul langage, même dans les disciplines et arts qui font usage du langage naturel.

Elles allient une pensée à une force d'invention. Leurs manifestations passent par la mise en concrétude par l'amalgame de la pensée et d'un art particulier. Il y va, en ce sens, de l'écrivant et du compositeur, qui sont confondus lors de l'écoute, mais imperceptiblement distincts au moment de l'écriture.

Reprendons la distinction entre connaissance produite par l'émotion et celle produite par l'ordre de raisons. Se passant de concepts, le compositeur se trouve à la crête de leur distinction. Il ne produit pas seulement de l'émotion passive, mais un ensemble de mouvements qui peuvent être interprétés dans de nombreux registres, qui distinguent encore le compositeur de l'interprète ou du chef d'orchestre.

Avec cet essai, je fais l'hypothèse que mes propositions sont compatibles avec les conceptions du romantisme en musique. Je pense à Berlioz, auteur de ses mémoires en sus de ses compositions. Mais je pense aussi à Wagner qui, dans ses écrits sur la musique, montre comment il est passé d'un usage occasionnel de la parole dans sa musique à une invention de la poésie pleinement accordée à elle.

Je ne prétends pas dépasser le romantisme et proposer des universels pour la musique, mais juste suggérer un générique qui permette de faire entendre alternativement et parfois ensemble les voix du philosophe et celle du compositeur, comme celle de l'interprète. Voix qui ne sont pas que du langage, même si le chant ne peut se passer de paroles.

La langue comme polyphonie et la voix humaine comme transcendental

Permettez-moi de revenir à la Russie en reprenant la conception de la langue de Liudmila Gogotishvili. Elle n'est pas une force intermédiaire de communication ou de médiation. Passer de la langue à la mythologie (Losev), de la langue à la polyphonie (Bakhtine) suppose une autre source d'énergie. A propos de Losev et de Bakhtine, Liudmila a parlé de « dialogisme unilatéral », qui détruit les oppositions classiques de la philosophie en s'appuyant sur la linguistique. Et elle a mis l'accent sur l'énergétisme que supposent les œuvres de Losev et celle de Laruelle, cette force de pensée les apparente.

Mais Ludmilla n'a pu malheureusement connaître les changements entre la non-philosophie et la philosophie non-standard.

La ligne serpentine, chère à Ravaïsson¹ y devient plus verticale (...). Dans le Tétralogos, qui est une montée de la caverne aux étoiles où la métaphore est transformée en « téléphore », la philosophie est vécue en « belle insonore » à l'aide de la quantique, science sans objet naturel mais liée intimement au Réel, et du générique, comme syntaxe inchoative et mélodie. Puis la philosophie devenue para-musicale revient en une descente douce sur les humains donnant sens musical à leur vécu. Le transcendental n'y est autre que la voix humaine.

¹ François Laruelle, *Phénomène et Différence. Essai sur l'ontologie de Ravaïsson*, Paris, Klincksieck, 1971.