

**« Recommencer à zéro ou continuer la tradition autrement ?  
Enjeux philosophiques et politiques des musiques de l'oubli  
devant la mémoire européenne »**

**GENES 15 MAI 2017**

Antonia Soulez,  
Professeur émérite de philosophie,  
2 rue St Yves, Paris 75 014  
[antonia.soulez@wanadoo.fr](mailto:antonia.soulez@wanadoo.fr)

Avec « recommencer à zéro, impliquant de construire ou continuer autrement sans tradition », je renvoie à ces rebellions contre les musiques d'experts théoriciens, sans oublier l'héritage transcendantaliste venu de Charles Ives qui a compté pour Cage marqué par Thoreau. Mon titre signe une question formulée par Stanley Cavell<sup>1</sup>, philosophe américain inspiré lui aussi par les transcendantalistes, Thoreau et Emerson, le pragmatisme anglais (Austin) et la seconde philosophie de Wittgenstein<sup>2</sup>.

Pourrait-on ne pas hériter ? Est la question posée aux musiciens qui se pose au philosophe américain. C'est la stratégie de la « table-rase » que Descartes a léguée à la philosophie après lui. Wittgenstein l'arbore qui jugeait très sévèrement la culture de son temps. L'ordinaire est une catégorie qui parfois apparaît pour étayer cette position anti-théorique. Paradoxalement - parce qu'il se présente comme d'abord accepté - , l'ordinaire alors renvoie au langage de tous les jours dans l'environnement. Il accueille le nouveau impréparé dont la forme n'est pas forcément anticipable. Faire neuf en musique ressemblerait déjouer l'anticipation. La forme est le nom de l'anticipable.

En musique, Cage le dit aussi : « La musique telle que je la conçois est écologique » (Cage), idée proche du contextualisme chez le second Wittgenstein, l'auteur des *Recherches philosophiques*, selon lequel le langage est pris dans les formes de vie qui en justifient l'usage, compte tenu d'une pratique orientée vers un but. La notion de « forme de vie » annonce l'écologisme en l'appliquant au langage. Wittgenstein ne l'a pas explicité, mais

---

<sup>1</sup> Stanley Cavell : sxxxxxxx

<sup>2</sup> V. Sandra Laugier : *Recommencer la philosophie*....PUF 1999. L'ouvrage commence avec la question « Y-a-t-il une philosophie américaine ? » (ch. 1).

Arne Naess<sup>3</sup> qui se rattache à l'héritage de Cercle de Vienne, l'a bien compris ainsi. Le retour à l'ordinaire fait partie des revendications anti-théoriques de l'avant-garde contre la tradition, attitude très américaine<sup>4</sup> mettant en avant l'intérieur du son comme objet d'une écoute inintentionnelle qualifiée de « Zen », et impliquant une libération vis à vis de la tradition européenne de la musique contrapuntique.

Ne pas hériter peut certes impliquer une réaction négative à une filiation sous couvert d'influence. En même temps, « être influencé par » est tout ce qu'il y a de plus vague. Wittgenstein a pu écrire qu'il a été influencé par Weininger, Spengler, Mach, et plein d'autres, tout en rejetant l'idée qu'il était l'héritier d'une philosophie avant lui. Tout en refusant d'être « original », et en se proclamant « reproductif » (à quoi il assimilait l'essence du juif)<sup>5</sup>, il s'est voulu le moins déterminé possible par des théories antérieures à son intervention dans le champ de la philosophie.

Afin de couper court à des spéculations autour de l'héritage, l'influence, ou la filiation, disons que je fais mienne ici cette conception du compositeur G. Scelsi<sup>6</sup> : ce n'est pas une question d'influence qui conduit d'un compositeur à l'autre, mais des réponses apportées par le compositeur qui succède à des questions posées par le compositeur qui le précède et a cherché dans la même direction...<sup>7</sup>. Cette conception permet d'admettre ensemble le rejet d'une filiation pour un commencement à zéro, et la perspective d'une continuation qu'il appartiendra à la postérité de déterminer *a parte post*, en s'appuyant sur les résultats d'un travail. Mon exemple serait Wyshnegradsky qui prolonge Scriabine, sans reprendre sa musique. Je pense que cette réponse de Scelsi dans *les Anges sont ailleurs*, vaut pour la philosophie. Par exemple Wittgenstein prolonge Frege, tout en tuant le père. On peut ainsi se hasarder à dire qu'il a été frégéen en profondeur tout en se démarquant de l'apport de Frege, ce qu'il reconnaît d'ailleurs une remarque énigmatique des *Fiches*. Ces précisions fixent sans doute ce qu'il faut ressaisir en termes d'héritage qui ne se réduit pas à une simple « reproduction » d'héritiers (Pierre Bourdieu)<sup>8</sup> et permet de comprendre les sauts et discontinuités par delà la filiation de maître à successeur. Elles me permettent en tous cas de dire que le morceau d' « européenité » que représente l'

---

<sup>3</sup> Arne Naess : Xxxxxxxx

<sup>4</sup> Jacques Demierre, Contrechamps, sur les *Musiques nord-américaines*, avril 1986, avant-propos, p 8.

<sup>5</sup> Remarque Mêlée Xxxxxx J'ai signalé cet aspect dans un article portant sur son rapport à l'histoire de la philosophie, à partir d'une remarque sur Platon et le *Théétète*.

<sup>6</sup> In *Les anges sont ailleurs*, Ed. Sharon Kanach, Actes Sud, 2006.

<sup>7</sup> alors on peut le dire de l'héritage scriabinien de Wyshnegradsky, comme je l'écris dans mon travail sur Scriabine et le thème « ouest-européen » de la synesthésie ....

<sup>8</sup> Pierre Bourdieu : *Les héritiers*, Xxxxxxxx

Ecole de Princeton, est à la fois un prolongement historique d'une aventure théorique bien européenne qui a concerné des mouvements dont les membres devaient s'exiler en particulier sous la pression de la persécution lors de la 2<sup>e</sup> guerre mondiale, et la constitution d'une forme de pensée musicale qui a emprunté en exil la voie de « l'axiome » (Nicolas Viel)<sup>9</sup> regardant vers une forme savante d'universalité où s'est jouée en Amérique un certain avenir du formalisme sériel. Tout se passe, vu d'aujourd'hui et depuis l'IRCAM, comme si la mathématisation ou axiomatisation du dodécaphonisme de Schoenberg avait fait un crochet par Princeton dans le sens d'une généralisation du sérialisme viennois. C'est un héritage sous influence pour une transplantation dans un autre terreau qui a suscité des réactions diverses sur place ayant une connotation politique aux Etats-Unis, et par rapport à l'Europe.

### 1- L'ÉCOLE DE PRINCETON :

Le sérialisme américain s'inaugure avec Milton Babbitt<sup>10</sup> (thèse refusée en 1946, acceptée 50 ans plus tard par le département de musique de Princeton), Allen Forte, et D. Lewin. On distingue avant et après le tournant : L'école en 1950 puis en 1970. Moreno Andreatta est l'auteur d'un mémoire 2003, qui met en relief un tournant sans précédent vers la formalisation des techniques de combinatoire des hexacordes et tricordes, aboutissant à une algébrisation (structures algébriques, 1962-72) du système dodécaphonique (qui en chemin n'a pas ignoré la lecture axiomatique par Ernst Krenek). La « combinatorialité », écrit-il, est le maître-mot de cette démarche. Ainsi est né le sérialisme américain (se déclarant « intégral »)<sup>11</sup> puis le courant transformationnel selon

<sup>9</sup> Nicolas Viel : *La musique et l'axiome*, Delatour-France / IRCAM, 2014, préfacé par JeanMarc Chauvel . Ce livre fait une grande place à l'apport méthodologique du Cercle de Vienne en musique, dans l'Ecole de Princeton, en particulier avec M. Babbitt qui était mathématicien.

<sup>10</sup> *The collected essays of Milton Babbitt*, Princeton UP, 2003 ss dir. St. Peles, St. Dembski, A. Mead et J. Straus.

<sup>11</sup> Référence à la « série généralisée » ouvrant la voie à la dérivabilité de conséquences compositionnelles à partir des structures algébriques en musique par application de la théorie des groupes finis (Moreno Andreatta, note 11 p 56, voir texte remanié issu de travaux présentés en 2006 dans le groupe « Mamuphi »). Sur cet apport de la théorie des groupes, Moreno Andreatta attire l'attention vers Ernst Cassirer et la manière dont le philosophe a intégré cet apport pour penser le passage des qualités de forme auditives à la construction par synthèse d'une série d'impressions en s'appuyant sur la « tendance à l'invariance » (distincte d'une invariance idéale) notée par la *Gestalttheorie*. L'article de 1944 sur le concept de groupe publié dans le 5<sup>e</sup> volume n° 1 du *Journal Philosophy and phenomenological Research*, développe cette recherche en situant l'invariance, ou la tendance vers elle, dans la théorie des groupes de transformations des mathématiciens de l'école d'Erlangen. Cependant, le chemin passe par Helmholtz qui tout en restant dans le cadre d'une problématique kantienne de la connaissance, a abandonné le postulat d'un a priori kantien de la possibilité de connaître ancré dans l'articulation de l'intuition et du concept. Ce qui ne se donne pas comme objet, on le conquiert constructivement. On passe à l'objectification d'objets à

David Lewin, par exemple dans les *Klavierstück* III de Stockhausen. Remarquablement, Moreno Andreatta a ramené à l'IRCAM ces projets de mathématisation de la musique qui sont au centre des recherches parisiennes par ses travaux sur mathématiques et musique dans le cadre desquels il m'a fait présenter mon livre à sa sortie.<sup>12</sup> L'idée serait que la musique peut être modélisée avec « précision », quoique dans un sens non absolument formel du terme. Les mathématiques elles-mêmes ne sont pas un système formel, seulement un système précis. On pourrait dire avec Guerino Mazzola que le modèle mathématique pour la musique est une « précision conceptuelle »<sup>13</sup>. C'est l'interprétation assouplie et plus libérale que l'on peut en garder aujourd'hui.

Ce qui se passe alors à New York reflète une partie de l'Est américain qui se retourne contre l'implantation de ce morceau d'Europe musicale de la Forme. Cage mène la rébellion face à la thèse sous-jacente que les musiciens ne composent qu'en Europe et qu'« un américain ne pourra jamais devenir un compositeur » (M. Babbitt, entretien, in la revue *Contrechamps*, 1986). Cette résistance qu'on pouvait observer dans les années 1930 aux Etats-Unis, allait prendre à revers la théorie en musique développée de façon savante par des compositeurs qui ont voulu généraliser le formalisme musical de façon à le rendre plus scientifique, plus « structural », dit Moreno Andreatta, ce qui, politiquement, voulait dire aussi réservé à quelques uns.

Or, la manière de rendre plus savante la théorie de la composition était en l'occurrence, d'introduire la théorie ensembliste dans le système du dodécaphonisme de Schoenberg. C'est l'aventure académique de la « Set theory » à Princeton qui s'attachait alors à promouvoir le formalisme pour la musique atonale. En fait, cette poussée formalisante avait un médiateur important venant d'Autriche que l'antisémitisme de

---

partir de la perception, sans présupposer la réalité d'objets donnés. La possibilité d'objets dépend de la formation d'invariants dans le flux des impressions sensibles. La perception ne réfléchit pas ces invariants, ni ne les possède à l'état inné.

12<sup>®</sup> *Au fil du motif : autour de Wittgenstein et la musique*, Delatour-France, 2012. Journée IRCAM/ENS). Cf. liens Xxxxxx, mais aussi la Rencontre franco-américaine en 2008, autour de la *Set theory* org. M. Andreatta, J-M. Bardez et Rahn ; publ. Delatour-France.

13<sup>®</sup> Boulez-Alain Connes : quelle mathématique pour la musique ? Titre d'un entretien dirigé par Assayag le 23 janvier 2012. Boulez lui-même demande à A. Connes : quelle mathématique dont les schémas ne transcrivent pas trop littéralement la musique, pourrait malgré son formalisme faire droit à l'intuition dont le compositeur ne peut se passer, tout en maîtrisant les phénomènes, quelle mathématique pour des textures de geste et de forme qui vont occuper l'espace-temps ? On connaît « Un coup de dé n'abolira jamais le hasard » (Mallarmé), bref faire une place au hasard, l'accident, l'aléa, dans la vie. Les mathématiques peuvent apporter de la « précision », mais rien de plus en musique. Mais répond Alain Connes : les concepts mathématiques fondamentaux ont également trait à la vie comme l'a montré le grand mathématicien Grothendijk et pas seulement aux nombres et aux calculs. Reste l'obsession ontologique des mathématiciens qui est de chercher des vérités préexistantes.

Goebbels força à émigrer assez tôt avec d'autres grands musiciens de langue allemande, à savoir Ernst Krenek qui fit beaucoup d'impression sur Babbitt.

La thèse de Moreno Andreatta de 2003 que j'ai lue insiste sur trois aspects : s'agissant d'un prolongement structuraliste du dodécaphonisme, la *Set theory* est plus constructiviste qu'empirico-logique, et le Cercle de Vienne qui a il est vrai joué un rôle majeur, n'a cependant pas marqué aussi directement qu'on aimerait le croire, la « systémique » américaine. Cela veut dire une chose qui m'intrigue beaucoup : c'est l'*Aufbau*<sup>14</sup> surtout de Carnap qui a laissé sa marque de fabrique sur cette systématisation du dodécaphonisme. Babbitt a travaillé sur l'applicabilité de la partie logique de l'empirisme logique dans ses écrits, non seulement celui de Carnap, Hempel et Popper mais aussi Goodman<sup>15</sup>.

Pour moi qui ai contribué à introduire le Cercle de Vienne en France, cet héritage logique et la marque qu'il a laissée sur la musique est une grande surprise. On pourrait parler d'une influence croisée, transdisciplinaire. Il est bien connu qu'il y a eu déjà en philosophie venant d'Europe centrale à Vienne, une migration similaire à celle du dodécaphonisme schoenbergien, après le voyage de Schoenberg en personne en Californie, en 1933. C'est celle du Cercle de Vienne. Herbert Feigl a raconté cette émigration dans un texte que tous les spécialistes de l'émigration de ce courant connaissent. Ont suivi ce mouvement la musique, l'architecture, les sciences sociales, la psychanalyse (v. Th. Reik par exemple) et même, si l'on veut, les artistes du *Bauhaus* à Dessau en Allemagne, qui en émigrant, ont donné naissance et lieu au *Black Mountain College*. L'exil a transformé l'héritage. Autre exemple bien sûr, la fameuse école de Francfort d'où est née la fameuse *New School for Social Researches*, encore influente de nos jours où l'on donnait trois concerts par an (du A. Copland surtout). Mais l'exil entraîne comme toujours des décontextualisations qui ont eu une conséquence sur la musique et

---

14<sup>®</sup> *Der Logische Aufbau der Welt* ou La construction logique du monde, Berlin 1928. Il s'impose de dire par conséquent que cette thèse qui est une thèse philosophique constitue l'arrière-plan non discuté de la mathématisation de la musique. C'est cette conception assumée d'une « logique de la musique » qui a conduit Milton Babbitt à affronter les questions logico-positivistes qui se posent à partir de Schlick et Wittgenstein. Une musique dont le sens serait un « contenu » serait inaudible, dit Schlick. Comment communiquer la musique si elle est de l'ordre de l'expérience privée ? Le solipsisme associé au relativisme est une réponse qui s'efface d'elle-même face à un idéal de communication publique et objectiviste. Ces questions ont agité l'école de Princeton (cf. S. Gleason). On a traduit cet idéal en écoute idéalisée, valant aussi objectivement qu'un résultat scientifique quitte à déshumaniser la musique, écrit L. Goehr en visant Babbitt (*Imaginary Museum of Musical Works*, pour faire court : *IMMW*, p 267). Mais qu'aurait à voir la musique avec la communication ?

15<sup>®</sup> Voir *Perspectives in musicology*, Brook Downes et Van Solkema eds. New-York, Norton, 1972 : Contemporary music composition and music theory as contemporary intellectual history ».

ses enjeux politiques : par exemple, de la social-démocratie viennoise entre-deux guerres à l'époque de Schoenberg au libéralisme démocratique américain revendiqué par Milton Babbitt, il y a un fort décalage.

**- La « démocratie » par la musique : par neutralité ou interaction ?**

Pour Babbitt la question démocratique est importante en ce sens. Elle se traduit musicalement ainsi : « toutes les notes sont égales, une note, un vote ! » (entretien dans la revue *Contrechamps* sus-nommée, Babbitt, ibid. p 38). C'est un principe de neutralité dans le style : faire correspondre un élément à une unité de comptage. Babbitt le dit dans le langage logico-mathématique de Gödel qui lui aussi fut comme on sait à Princeton. Déjà, dans les années 30, s'était formée en underground une communauté schoenbergienne aux USA dont on disait qu'elle retournait le dodécaphonisme dans tous les sens. Si on était contre, on ajoutait comme Heinrich Schenker qu'il suffisait pour composer dodécaphoniquement d'inverser la relation entre consonance et dissonance : « vous réglez des consonances sur des dissonances »<sup>16</sup> et le tour est joué !

Il y avait à l'époque aux USA beaucoup d'anti-schoenbergiens, dont justement ce fameux Roger Sessions qui fut le maître de Babbitt. Roger Sessions qui était un grand lecteur du philosophe Ernst Bloch, auteur du « principe d'espérance », fut appelé par Adorno à Columbia à travailler avec lui sur la musique populaire. Alors, Babbitt accepta de le suivre à Columbia où il expérimenta la première machine à composer, le fameux (RCA Radio Corporation of America) synthétiseur créé en 1955<sup>17</sup>.

- A Princeton, Babbitt se heurte à l' « égalitarisme » américain de Cage. L'échiquier des positions politiques est très différent : « l'égalitarisme » est cette philosophie politique si l'on veut dont se réclamaient les musiciens américains dans les années 1960-70, entr'autres : John Cage, Steve Reich...pour ne citer qu'eux. Telle était en effet pour eux la « démocratie » par la musique. Cette musique interactive qui ne connaît pas de solistes pour objectif, déclare Steve Reich en particulier - dans un esprit contraire à la conception indéterministe cagienne - le « tout entendre » et suppose que la musique se déploie jusqu'à un terme défini, tandis que le potentiel des détails se déroule jusqu'à épuisement des ressources »<sup>18</sup>. Mais pour Babbitt, il

<sup>16</sup> Heinrich Schenker était très opposé à la musique contemporaine de son temps, maître de Roger Sessions, il meurt en 1935.

<sup>17</sup> Voir sur Babbitt une remarque de Thom Holmes citée en note 208 par Makis Solomos dans *De la musique au son*, Presses univ. Rennes, 2013 p 379. Œuvres de Babbitt qui en proviennent : Ensembles for Synthesize (1961-63), Philomel (1963-4), Composition for Synthesizer 1964).

<sup>18</sup> La citation de Reich continue : ... car les raisons acoustiques doivent prévaloir au delà des intentions. La composition fait entendre le processus qui prime sur l'objet. Evidemment, nous sommes aux

était inconcevable au début des années 1950 d'être musicien hors de l'université, seul lieu pour « la musique sérieuse et le discours sérieux sur la musique » en compagnie de scientifiques, mais aussi une source de financements plus assurés.

Reich nourrit il est vrai un point de vue bien à lui, en effet différent de celui de Cage, sur cette interaction<sup>19</sup>: il s'agit à ses yeux de viser la cause impersonnelle d'une totale résorption, pour une musique d'exécution quasi-rituelle, où chaque musicien se fond dans un ensemble, en « sortant de soi vers l'extérieur ». Il faut écouter « Music for 18 musicians » (1976) la plus accomplie, selon lui, de ses œuvres à cet égard. Le mot de « vie » a dès lors sa place s'il est employé dans ce contexte par abnégation de l'individu dans le collectif. Mais cette vie est en effet celle du collectif, pas tout à fait la « vie » du quotidien selon Cage. Il reste qu'un collectif soudé, peut-être en transe, ne fait pas pour autant de la musique un art social. La dimension religieuse n'en est d'ailleurs pas absente. C'est ce que réalise la répétition d'un accord constant, bourdonnant (« drone »), qui rappelle le *cantus firmus*<sup>20</sup>, allusion à la musique médiévale.

## 2- CAGE CONTRE LE SÉRIALISME : L'INSTITUTION DE LA MUSIQUE EN QUESTION

Ce courant de rébellion conduit à une forme d'anti-sérialisme qui a une connotation fortement politique. Le culte de la forme qui est l'apanage de l'Europe traditionnelle, est cette tradition à abattre. L'antiformalisme veut renverser ce que Charles Seeger a appelé « l'hégémonie européenne de la forme ».<sup>21</sup> Cela se traduit par un parricide contre Schoenberg. Cage a d'abord rejeté (selon un mouvement de refus semblable à celui de Steve Reich vis à vis de Berio) la conception harmonique du maître pourtant en rupture avec le système tonal. Ce faisant non seulement l'intellectualisme du maître de l'école de Vienne est rejeté, mais c'est l'institution musicale qu'il représente qui

---

antipodes de la « mélodie infinie ». Cette déclaration contraste aussi avec le point de vue indéterministe de Cage.

<sup>19</sup> Cage reconnaît en Reich un allié, mais à mi chemin entre Terry Riley qui est un occidental attiré par l'orient, et la Monte Young qu'il trouve plus original. il s'en distingue cependant en se démarquant de leur conception de la l'uniformité du tempo et de la mesure fondées sur des battues régulières .parce que cela oriente la perception au lieu de la surprendre. Un point-clef est la mise en question de la mémoire. Cage instaure une musique de l'oubli. Pas Steve Reich qui ne tourne réellement aucune page de l'histoire, n'affronte aucun courant ni aucune tradition et ne se donne pas pour un avant-gardiste de choc.

<sup>20</sup> ou chant fixé, souvent tiré du plain chant, 14-17<sup>e</sup> siècle, base de la polyphonie au moyen-âge (d'après le Concise Oxford Dictionary of Music, M. Kennedy, 3rd ed.)

<sup>21</sup> Le problème de l'hégémonie de la Forme européenne (expression de Charles Seeger, *Studies in musicology, 1935-1975*, Univ. California Press, 1977

devient la cible. Cage ébranle de fait le rapport entre musique et institution. Il s'agit pour lui de se débarrasser du langage tonal conservé dans le parti-pris atonal du compositeur viennois, c'est à dire de la structure harmonique atonale comme tonale<sup>22</sup>. L'intentionnalité, la volonté de former le son, la signification de la musique sont niés.

Cet anti-institutionnalisme en musique fait la force du geste politique de Cage. Il s'insurge contre l'existence implicite d'une philosophie qui ne dit pas son nom, une philosophie qui encense la Forme. D'une certaine façon, l'on pourrait dire qu'en s'opposant à Schoenberg, Cage visait cette « obligatory philosophy » (expression de l'anthropologue des sciences Ludwig Fleck) qui parle dans l'institution : les normes, les règles, les valeurs déjà établis. C'est plus que de l'in-formalisme. C'est une mise en question d'une volonté de domination par la Forme des autres cultures, et même son internationalisation. Pour que la rupture soit aussi pratique, « la rébellion de Cage » ne veut pas s'exprimer dans le langage de ce qu'elle renverse. L'acte seul de rompre ne suffit pas, il faut *reconnaître* la rupture effective dans la pratique comme l'a voulu très fort Cage, par rapport à *quelque chose* qui a été rompu. Cage nous met dans cette situation d'avoir à considérer comme gestes solidaires par rapport à la constitution d'une européanité américaine, la mathématisation du dodécaphonisme venu d'Europe centrale, et son rejet

#### - QUI EST « NOUS » ?

La musique dévoile l'institution qui en légitime les formes. Qui est « Nous » ? C'est la question que l'on est conduit à poser pour clarifier ce « commun » : ressource partagée et structure de gouvernance, selon la définition de l'historien Benjamin Coriat, (Paris XIII, *Les liens qui libèrent* 2015).<sup>23</sup>

La question est légitime s'il est vrai que, comme le dit **Adorno**, « **each sound says « we »** ». Tout son dit « nous » (*Sound-Figures*). La musique en ce sens est une « collective substance », mais pas d'une classe ou d'un groupe spécifique. Si, la musique transcende la société, elle reflète aussi, - ce mot de « reflet » est essentiel - les tendances et contradictions qui s'expriment en elle (Chopin, sa musique est bourgeoise, mais elle renferme une aspiration à l'idée utopique de la liberté des êtres humains élevés par la grande musique). Ainsi il y a une « vérité sociale de la musique », écrit Adorno, qui

---

<sup>22</sup> cf. *Silence*, Wesleyan UP, 1939, p 63, Lectures and Writings

<sup>23</sup> *Le Monde* sur « L'avenir en communs » 22 avril 2017, p 2. Cette référence éclairerait peut-être la notion de « commun » qui inspire cette intervention dans le cadre des manifestations organisées cette année par l'IFI.



se mesure au degré auquel elle entre en conflit avec la société dont elle provient (elle devient alors « critique »). Il n'y a pas jusqu'à « l'autonomie du musical » qui ne soit pas, au fond, et sous des dehors d'émancipation volontairement affichée, d'essence politique.

Ainsi, Cage qui combat la forme occidentale, combat aussi l'institution occidentale de la musique. Il sort également du cadre de la « critique sociale de la musique » adorniennne pour choisir la rupture de ce cadre. Par exemple, le concert, la conception de l'interprète et des rôles du chef d'orchestre et de l'auditoire dans une salle dont on exclut d'avance tout parasitage extérieur de type bruiteux etc. On connaît l'expérience de la chambre anéchoïde, ou, tout à l'opposé, faisant droit au bruit « non voulu », celui imprévu et vécu d'abord par Cage lui-même comme dérangeant, de la porte qui claque lors d'un concert de Cage au début de son piano préparé (cf. *Gloses sur Cage*). Lydia Goehr a questionné la cohérence de cette forme - qui n'entre pas dans le jeu dialectique de la médiation - d'opposition politique -, en particulier eu égard à la forme-concert.

### **STRATÉGIES SONORES**

A ces rébellions correspondent des stratégies sonores qui ont généré un tournant de la création contre « la » musique, en faveur des sons dans l'environnement, non déterminés par une volonté de leur faire « dire » quelque chose. On s'oriente vers une « esthétique sonore » (Guigue, et la préface de Makis Solomos, *L'Harmattan*)<sup>24</sup>. la destitution du musical au profit du son-bruit (Cage), le son dans l'environnement et la « music-action », le primat de la performance. D'où un important renversement qui, du fait de la crise du concept d'« oeuvre » musicale, a conduit à renverser le rapport entre l'oeuvre et ses formes de réalisation audibles<sup>25</sup>. Même orientation iconoclaste dans les arts visuels et la peinture (avec Duchamp). Cela se passe en deux temps : avec la critique de N. Goodman et la fonction de modèle d'identité logique (Goodman) puis, à l'encontre de Goodman et de son platonisme déguisé (Lydia Goehr), l'émergence de formes sonores émancipées de tout principe logique de conformité (« compliance principle »<sup>26</sup> ou principe logique de conformité).

Or, à mon avis, le son laisse le philosophe sans défense. Le son déborde le concept qui n'est pas fait pour lui. Cage ne convainc pas. « 4'33 » est un scandale. « Ce n'est pas de l'Art ». Peut-on substituer à « Qu'est-ce que l'Art » la question « Qu'est-ce que le son » ?

24<sup>q</sup> Voir aussi Librairie Philosophique J. VRIN - De la musique au son, Makis Solomos

25<sup>q</sup> v. le numéro de la revue *Filigrane* sur l' Ecriture dans la musique, l'article de Max Paddison à propos du sens contenu dans la partition selon Adorno, qu'il s'agit de « lire » en silence

26<sup>q</sup> cf. Nelson Goodman Xxxxxx

Peut-on parler d'autonomie du son comme on a parlé d'autonomie du musical après Eduard Hanslick, puis, en référence à lui, Carl Dahlhaus ? Goodman déclare que la performance chez Cage ne réussit pas à exemplifier l'œuvre d'art qu'elle instantie comme le *token* d'un *type*. Cage n'écrit pas d'œuvre au sens reformulé en termes modernes de structures sonores typiques ni de classe de performances. Mais seulement, parfois en analogie avec la peinture, des notations d'interprète qui ne constituent pas des systèmes symboliques dont la notation garantirait le statut d'œuvre. A travers cette critique, le paradigme symbolique (dont un Nelson Goodman s'est explicitement réclamé dans ses *Languages of art*), est détrôné. Un certain anti-formalisme *sui generis* aux Etats-Unis, fait rage.

Aaron Ridley refuse lui aussi à la musique l'idée qu'elle serait une structure sonore, cela *essentiellement*. Mais le concept d'« œuvre » ne nous aide guère, dit-il en renfort de Lydia Goehr et fait partie du vocabulaire « autonomaniaque » (Peter Kivy par exemple) c'est à dire qu'il entre à plein dans le vocabulaire des idiomes répétitifs du cliché de l'autonomie du musical. Il rejoint l'ontologie qui est une spéculation métaphysique dont le musicien peut se passer pour composer et qui suppose que la musique renvoie à des objets déjà-là.

### LES « MUSIQUES DE L'OUBLI »

Les « musiques de l'oubli » désignent à point nommé ces manifestations rebelles de compositeurs expérimentaux d'avant-garde comme Cage, ayant pour effet de réconcilier sons et vie dans une perspective mondialiste<sup>27</sup> qui veut ignorer le passé des traditions, codes ou systèmes.

Oublier ici – musicalement parlant - c'est oublier les relations, formes et structures dont les systèmes de cohérences font écran aux sons seuls tels qu'ils sont et non tels qu'ils doivent être, sons dont le compositeur est le fabricant une fois qu'il s'est libéré de tout contrôle procédant d'une volonté de forme. L'oubli touche bien les conceptions occidentales de l'harmonie qui ont étouffé le son brut et discipliné ses potentialités de manière restrictive. Il les corrode. Entre l'intentionnalité et les sons, il faut désormais choisir.

---

<sup>27</sup> Mac Luhan, *Understanding media*, MIT Press, 1994

A lire Stanley Cavell en particulier « Music discomposed »<sup>28</sup>, l'on se rend compte à quel point cela se solde bien en effet par le rejet de toute « institution », c'est à dire cette mémoire des règles de composition selon la forme qui sont transmises au compositeur de siècle en siècle. Si cet oubli est celui de la trame musicale dont Cage a voulu détacher le matériau sonore, alors, pour lui « la musique n'a pas besoin de parler », elle n'a plus qu'à être là » (Carl Dahlhaus)<sup>29</sup>. Le primat est alors à la performance sonore sans arrière-plan. Le son est processus à l'opposé d'objet déjà-là, identifiable ou constructible. C'est ce que donne à comprendre ce texte intitulé « musique et oubli »<sup>30</sup>. Tel est bien le sens de cet oubli que Daniel Charles propose de donner à ce qu'il appelle l'in-formalisme cagien.

Aussi, le nomadisme articulé à l'a-fonctionnalisme (la mémoire est « fonction de fonction », dit Daniel Charles) prennent-ils le contrepied des musiques de la mémoire (auxquelles renvoient par exemple Th. Adorno, L. Meyer...). C'est la portée du combat de Cage contre l'institution de la musique qui est de s'attaquer à ce que l'on pourrait appeler « la mémoire de la forme » comme si la Forme elle-même devait à la mémoire qu'elle génère par filiation. Sans ressouvenir, au contraire, un certain « non-savoir-faire » s'avère premier à l'oeuvre. Il ne s'agit pas que d'historicité (le matériau sonore pour Adorno est historique) mais d'une véritable philosophie du pas à pas de l'itération compositionnelle sans appui sur une garantie de départ.

Il n'y aurait, selon ce point de vue, de création d'un « monde » qu'au prix d'une rupture de mémoire : « A quoi nous sert de savoir d'avance en un sens quelconque du mot savoir, ce que nous aurons à faire plus tard dans un cas concret ? »<sup>31</sup>. Cette déclaration dénonce l'anticipation d'une forme, le fait qu'on puisse « savoir » comment elle va se dérouler « avant » de l'entendre. La performance véritable fait sans la compétence des actes linguistiques (réponse en mode wittgensteinien à la grammaire générative)<sup>32</sup>.

---

28<sup>o</sup> in *Must we mean what we say ?* Cambridge, 1969, p 180, à propos composer-improviser-manifester « by chance », « at random »

29<sup>o</sup> In *Essais sur la nouvelle musique*, Contrechamps, 2004, (écrit de 1974 sur le matériau musical chez Adorno, p 225 de la traduction française), ce texte renvoie à l'article « A l'écart de la pensée du matériau », inédit que nous avons traduit dans *Formel/Informel* qui vise renvoie à Krenek auteur de « Jonny spielt auf », (1927) auquel l'on doit la diffusion du dodécaphonisme aux USA qui a tant marqué plus tard Babbitt, Boretz, Lewin et Forte. Cf. M. Andreatta (2006), et Nicolas Viel, *La musique et l'axiome*, Delatour-France, 2014) sur l'influence du néo-positivisme aux USA en musique.

30<sup>o</sup> Cf. *Temps de la voix* de Daniel Charles, ed. Delarge 1978, p 256.

31<sup>o</sup> Mon article sur Cage et Wittgenstein est parti de cette question :

voir *Au fil du motif*, ... op. cit. ch. 10 p 277, sur la musique indéterminée, puis 11 p 295, sur « l'importance en musique de la question de la « règle » chez Wittgenstein, dans le *Temps de la Voix*, de Daniel Charles » (en hommage à Daniel Charles) cf. ci-dessous. Voir en particulier p 308 sur la vie des sons, l'imagination à l'écart des ancêtres.

32<sup>o</sup> Daniel Charles *Temps de la voix*, paragraphes sur Cage et Wittgenstein, Delarge, 1978, p 78.

Commencer par *faire* suppose de tourner le dos aux éléments d'un solfège dont la générativité engendrerait des formes. Ce serait vrai de la musique (voir de Jackendoff et Lerdahl leur théorie générativiste de la musique tonale, GTM) comme du langage (v. le linguiste N. Chomsky, l'inventeur de la grammaire générative).

Dès lors, quand Cage reproche au solfège de « légiférer sur les sons avant qu'ils ne puissent être entendus »<sup>33</sup>, c'est quelque chose comme l'institution de la musique qui se trouve mise en cause dont l'école de Princeton a été un exemple parfait. De fait, en proposant d'examiner ici la mémoire d'une intersection entre la musique et la philosophie que cette école a voulu incarner après-guerre, c'est indirectement à une certaine descendance musicale de Wittgenstein et Schoenberg que je me trouve renvoyée.

### **3- LA MUSIQUE SOUS L'ASPECT DU LANGAGE<sup>34</sup> :**

On peut voir dans ce qui est arrivé en provenance de la Vienne de l'entre-deux guerres, une grande question très générale propre à tout le 20<sup>e</sup> siècle européen, du rapport entre langage et musique, côté philosophie et côté musique, mais aussi l'articulation avec la science, chez l'une et chez l'autre, qui a constitué le style d'un faisceau de questions partageables sur le modèle d'une sorte de « paradigme » au sens de Thomas Kuhn<sup>35</sup>. Cela fait un gros morceau difficile à démêler dans lequel tout chercheur marqué par l'héritage viennois est plongé.

Les autrichiens ont déclaré comme l'architecte Adolf Loos qu'on se tromperait si l'on pensait que « Le maçon n'a pas besoin de savoir le latin » dans *Paroles dans le vide*. Les américains résistant quant à eux contre l'emprise de la philosophie analytique sur la musique savante ont déclaré : « The postman will never whistle Schoenberg » (Steve Reich). C'est ainsi que je vois à travers l'aventure de l'Ecole de Princeton, se profiler deux « européanités » sorties de ces tensions après l'exil de certains courants philosophiques et musicaux sur le sol américain.

---

#### **CARNAP : POURQUOI L'AUFBAU ?**

---

<sup>33</sup> Pour les oiseaux, *Entretiens avec Daniel Charles*, Belfond, 1977, p 71.

<sup>34</sup> Sur « ANALYTIC PHILOSOPHY AND MUSIC » : voir *The Routledge Companion to philosophy and music* : art. par Stephen Davies et dans Supplément après l'article, en note 6.

<sup>35</sup> En référence au *Denkkollektiv* de l'anthropologue des sciences Ludwig Fleck qu'il a contribué à faire connaître, ou si l'on préfère d'« espace mental commun » de l'anthropologue canadien Irving Goffman dont le musicologue Charles Seeger pourrait se réclamer.

Je n'avais pas mesuré jusqu'à maintenant l'impact du logico-positivisme sur la musique aux USA. Je l'ai découvert après tous mes travaux grâce à Moreno Andreatta qui m'a signalé en 2012-13, après la publication de mon livre chez Delatour (v. op. cit) , l'importance du Cercle de Vienne sur la « mathémusique ». Que l'*Aufbau* de Carnap<sup>36</sup> ait pu enclencher cette filiation doublée d'un héritage attesté par les musiciens eux-mêmes, comme je l'ai signalé au début de cette étude, reste encore pour moi une source d'étonnement. Il faut dire que Carnap pensait plus à l'architecture qu'à la musique. On sait qu'il a fait des conférences comme d'autres membres du Cercle de Vienne au *Bauhaus-Dessau*. Mais je n'aurais pas imaginé que son livre de 1928 pût devenir une référence pour des musiciens après-guerre (Princeton dès avant le premier tournant de 1950). Je pense qu'aucun spécialiste du Cercle de Vienne ne le sait, du moins en France. Aussi cet exposé est-il en partie une réaction à ce surprenant croisement rendu possible par la pratique de « l'application » d'une méthodologie logico-mathématique à un autre domaine que la philosophie ou une science reconnue.

La question a été peu étudiée par les philosophes pour ne pas dire pas du tout. Ce n'est pas dire que le Cercle de Vienne ait ignoré les champs de l'art. Les échanges entre le Cercle de Vienne et le *Bauhaus* allemand m'ont rapidement intéressée dès 1989, date à laquelle j'ai été invitée à la Northwestern University pour y délivrer une série de séminaires d'été sur cette question. Peter Galison<sup>37</sup> a écrit à ce sujet. *Aufbau* est aussi le titre d'une revue du *Bauhaus* dans les années 20, dont j'ai lu quelques numéros passionnants sur les arts appliqués et l'enseignement de la construction des formes à l'Ecole des Arts appliqués de Vienne dans les années 1920. Cet exposé prend l'*Aufbau* dans son sens propre et figuré. C'est en effet un paradigme constructionniste au sens formel, une maquette de modélisation des formes sur le modèle de la théorie des types de Russell auquel on a affaire. La théorie des types est une mesure prophylactique élaborée à l'origine par Russell pour éviter d'abord aux mathématiques le vice d'auto-contradiction, au niveau élémentaire de base, de ses fondements logiques. Mais c'est aussi un modèle qui requiert l'application d'un symbolisme logique du point de vue duquel un « objet », défini comme une structure d'ordre, est un construct logique et réciproquement. Autrement dit, le modèle exclut toute ontologie d'objets. On ne s'intéresse qu'à la forme symbolisée, non

---

36<sup>o</sup> Titre français : *La construction logique du monde*, Berlin, 1928. Je renvoie ici à mon introduction au *Manifeste du Cercle de Vienne*, PUF 1985, réédité chez Vrin, 2010.

37<sup>o</sup> V. travaux divers.

au contenu des énoncés de propriétés et relations d'objets. Goodman, critique de Carnap, y revient dans sa *Structure de l'Apparence* (thèse soutenue à Harvard en 1941, publiée en 1951) qui accentue l'aspect nominaliste (calcul d'individus), mettant l'accent sur les « qualia ». Que ces travaux aient porté un idéal de cohérence et d'internationalisme oui, car une forme d'espérantisme logico-linguistique a bien effectivement régné à Vienne à l'époque de la « reconstruction sociale » sous l'impulsion d'une philosophie sociale des Lumières alliant la rationalité à la diffusion démocratique de la culture, mais je ne dirais pas dans un esprit d'utopie comme le dit Scott Gleason<sup>38</sup>, sauf à penser à l'influence latérale, dans le contexte américain, de Ernst Bloch ou d'Adorno sur l'école de Princeton.

Ce que l'école de Princeton a principalement retenu du Cercle de Vienne après l'exil est la chose suivante : « a musical world was perhaps a music-theoretical system, a formalist “world”: a set of musical entities and their interrelations, with rules for change. ». D'où, sur le modèle de *l'Aufbau der Welt* de Carnap les démarches telles que l'idée d'organiser la totalité des accords possibles, de déterminer ainsi des *pitch-classes* ou classes de hauteur modulo octave, autant d'opérations qui supposent encore de diviser l'espace sonore de façon régulière. A cet effet, le recours à l'arithmétique élémentaire, comme le note Luigi Verdi (*Actes du colloque sur la Set theory*, publ. Delatour, 2003, pp 34) est bien un trait caractéristique de la culture occidentale.

L'idée de fonder une pensée de la composition - car composer c'est penser (en référence à Schoenberg « intellectuel ») - appelle un tel recours pour une méthode de construction à partir de la théorie des ensembles<sup>39</sup>. Le succès que rencontra cette école

---

<sup>38</sup> Gleason croise cet idéal de cohérence syntaxique avec un esprit d'utopie venu de l'école de Francfort mais aussi le principe espérance de Bloch. C'est plus compliqué. En revanche, il y a un véritable espérantisme social-linguistique chez Otto Neurath et une certaine conception de l'utopie dans un sens tout à fait différent. Je remercie Scott Gleason pour m'avoir fait part de son travail et Moreno Andreatta pour me mettre en contact avec ce chercheur.

<sup>39</sup> Invention de Cantor entre 1874 et 1897, elle relève de l'Algèbre et de la théorie des nombres. Un ensemble est une collection d'éléments. La puissance d'un ensemble ou nombre cardinal est introduite comme ce qui est commun à tous les ensembles équivalents et avec aucun autre. Elle ouvre sur une nouvelle définition de l'infini. Pour Cantor, c'est comme la théorie des classes de Boole. Deux ensembles S et T sont équivalents s'il y a une relation one-to-one de correspondance entre chaque élément de ces ensembles S et T. Cette théorie a été saluée par Frege puis reprise par Russell dans le cadre du « logicisme ». Carnap l'a reprise dans la conviction que les mathématiques sont une construction abstraite de structures. Dans *l'Aufbau*, les mathématiques sont appliquées dans le cadre réductionniste du logicisme (base logique des mathématiques). Comme je le signale, de là provient le primat tout occidental-européen de l'arithmétique élémentaire dont parle Luigi Verdi dans les *Actes du colloque sur la Set theory*, publ. Delatour, 2003, pp 34 qui instruit finalement une thèse structuraliste au service de la constitution du monde empirique (monde phénoménal des sensations pensé comme univers géométrique). Le vécu subjectif en est exclu. La question est grave pour le musicien. Peut-on composer en excluant, comme les scientifiques du Cercle de Vienne, la dimension solipsiste du vécu ? C'est celle que pose Scott Gleason dans ses travaux. Pour Carnap : La qualité désubjectivée est un ensemble dont tous les membres se ressemblent plus mutuellement qu'ils ne ressemblent à toute chose située en dehors de l'ensemble. Appliquée à la musique, la théorie des ensembles

vient de la possibilité d'un discours académique au sein d'une école assez unifiée qui a intégré la doctrine logico-positiviste après l'exil. Pour Verdi, cette tentative de systématisation a commencé avec Scriabine. La musique atonale en fournit le meilleur paradigme. Voir Allan Forte sur l'opus 19 n° 4 (1911) de Schoenberg (approche critiquée par J-J. Nattiez, dans le même volume p 223).

---

L'argument est celui d'un isomorphisme de la hauteur et du temps. Le défi des sérialistes qui veulent aller plus loin que Schoenberg et Berg est d'étendre à la durée les règles du dodécaphonisme de Schoenberg qui lui dérivait ces règles de l'échelle chromatique bien tempérée. Babbitt ajoute un isomorphisme entre les sons et les points du temps. Leonard Meyer<sup>40</sup> critique cette extension au temps en faisant remarquer que la représentation en points du temps est analogique et utilise la représentation spatiale. C'est là une entorse au formalisme car le recours est plus perceptuel. Or le temps n'est pas réversible, tandis que ce qu'on voit sur un plan visuel l'est. La critique conduit à une mise en question du scientisme musical.

Tout en reconnaissant que ce courant sérialiste résulte historiquement des développements préalables, suivis de la crise de l'esthétique romantique, Meyer (ibid p 153) rejette l'idée que son émergence s'impose avec nécessité. Si l'histoire permet de le comprendre, il ne le valide pas pour autant (contre l'idée dialectique de l'événement que l'on trouve chez Krenek). En revanche, il nous appartient de comprendre en quoi et comment au sein de ce monde constructiviste qui est pluraliste du dedans comme entre disciplines, il est possible que Boulez et Cage, Warhol et De Kooning, Robbe-Grillet et Beckett aient pu coexister tout en s'opposant. Cage est une figure de la « stasis » (division interne à une cité, dans le langage grec ancien de la guerre) en ce sens et cette « stasis » (v. L. Meyer, ch. 6 ibid.) me paraît indiquer la fluidité et variabilité de l'historicité non déterministe d'un héritage en question.

A ce point, il apparaît donc légitime de recourir à une espèce de « bien commun » que je qualifierais d'intermédial (entre les media d'arts constitués), transdisciplinaire,

---

considère comme classes des classes de sensations, dont les structures sont associées à des structures de classes qualitatives. La modélisation du monde perceptif, la constitution, suppose le concept d'espace-temps comme structure ordonnée multidimensionnelle. L'aspect phénoménologique de la constitution retient les sons, les couleurs. Telle est la question des *qualia*. Le solipsisme est conjuré sauf si un *quale* sensoriel n'est pas brassé par le langage public. En ce cas, le *quale* s'évanouit tout simplement comme tel.

<sup>40</sup> *Music, the Arts and Ideas*, écrit de 1967 Univ. Chicago Press, 1994 (avec un postlude de 1994, ch. 10) sur Babbitt cf. pp 245. Dans les *Musiques du XX e siècle*, (Actes sud/ Cité de la musique 2003, cf. « la musique de l'avenir » sur le Meyer de 1967, p 1410) Jean-Jacques Nattiez examine, à partir du retour du tonal dans les musiques de variété comme dans les musiques sérieuses, le « conservatisme » musical de Leonard Meyer, d'une façon très intéressante en se présentant comme « plus meyerien que L. Meyer » lui-même et en proposant d'appeler plutôt « pessimisme » que « conservatisme » le propos de L. Meyer.

déplaçable outre frontières, non identitaire mais culturellement délimitable. Dans ce que les Grecs appelaient un « koinon », coexistent en effet des artistes, intellectuels de différents pays, se disant d'avant-garde dans des sens différents du mot : Cage représente ainsi une avant garde contre l'institutionnalisation académique d'une tradition d'avant garde apparue en Europe. Une avant-garde contre une avant-garde « moderne ». A ce point, l'héritage ainsi compris inclut non seulement ceux qui peuvent s'y reconnaître mais aussi ceux qui viennent s'y opposer ( ainsi Cage), les récalcitrants qui se sont prononcés contre lui. Et c'est encore de la politique si l'on se souvient de ce que Wittgenstein appelle le désaccord sur fond d'accord dans le langage et les formes de vie.

Nous atteignons cette forme d' « égalitarisme » recherché à travers la vie des sons à condition de nous fier, comme le dit L. Meyer encore (que cite Nattiez), à « la relation entre le musical et la politique » autour de laquelle s'organisent et se distinguent les courants scientifiques comme les rébellions à leur encontre. C'est bien pourquoi la rébellion est prise au « piège » comme le dit Lydia Goehr de Cage. Le piège c'est le désaccord de Cage avec ses principes qui fait partie de ce « bien commun » que délimitent l'héritage et sa contestation aussi radicale soit-elle. Mais ce n'est pas un piège, juste un jeu de langage. « la rébellion de Cage » rentre alors dans l'héritage européen en ce sens, comme une voix dissonante dans un chœur. Car pour dissonner, discorder, encore faut-il que cela s'entende par rapport à un monde « consonant ». On ne le saurait pas sans une référence à ce monde.

On peut le décliner politiquement. Quand Wittgenstein dit que c'est « l'accord entre les hommes qui décide de ce qui est vrai ou faux », il précise que « cet accord n'est pas entre opinions mais entre formes de vie » (*Recherches philosophiques*, § 241). Cela veut dire qu'on peut se contredire, mais qu'il faut pour que le désaccord soit perceptible qu'il s'exprime avec les mots en usage parmi les hommes concernés qui ont en partage des formes de vie. Le recours à l'ordinaire sert cette cause en fournissant les moyens de tester sur le terrain à quel point l'institution nous gouverne en matière de musique comme en matière de langage.

L'enjeu de l'institution à travers les travaux de l'art et du langage est donc la question dominante qui se pose. L'École de Princeton nous en a donné l'occasion et la matière en nous fournissant les critères et les limites d'un discours du « recommencement » face à une tradition déplacée d'un lieu dans un autre tout en nous donnant une mesure d'évaluation du « modernisme » venu d'Europe. En réalité, dans



cette histoire d'influences croisées, personne n'a « recommencé », ni même absolument « commencé ».

Ceci étant dit, l'acte seul de rompre ne suffit pas, il faut *reconnaître* la rupture effective dans la pratique comme l'a voulu très fort Cage, par rapport à *quelque chose* qui a été rompu. L'école de Princeton a pu remplir cette case vide d'un « quelque chose » à rompre. Cage nous met dans cette situation de paradoxe de la critique de l'œuvre au sein de l'institution, par la seule force de la performance. On peut citer 4'33 (1952) et même y voir un « échec » de l'œuvre, il n'en est pas moins vrai que dans l'espace du concert, le « performer » est applaudi<sup>41</sup>. Ainsi, le projet de mathématisation de la musique auquel tenait si fort l'école de Princeton, désigne l'autre extrême du même monde que le rejet de ce projet a dessiné sur le sol américain.

---

## Bibliographie commentée

### Références en supplément et pour situer quelques citations :

**TH. ADORNO :** « Le son dit nous », in *Sound-figures*, sur « Quelques idées sur la sociologie de la musique », in *Musikalische Schriften*, I-III, 1978, Suhrkamp.

**MORENO ANDREATTA**

séminaire ENS du 10 mars 2017 d'après mes notes.

Je remercie Moreno d'avoir attiré mon attention sur l'importance du Cercle de Vienne dans les démarches théorico-compositionnelles de l'école de Princeton. La plupart des travaux intéressants ces questions sur la mathématisation du dodécaphonisme sont publiés dans des Actes chez Delatour-France.

**MILTON BABBITT :** interview in *Contrechamps*, 1986, n° sur « Les musiques nord-américaines », n° 6, Susan Blaustein et Martin Brody p 35.

**PIERRE BOULEZ :** *Penser la musique aujourd'hui* (Darmstadt années 1960). Il y défend « l'interprétation des structures », mot qui fait bondir Cage. Sur le mot « logique », il écrit des choses qui doivent beaucoup au Cercle de Vienne. Les philosophes le savent-ils ? Il faut lire les pages 28-29-30-31 où il n'hésite pas à dire avec Louis Rougier : « ne partons pas des substances et accidents » mais pensons-là « en termes de relations, de fonctions ». L'idée de construire les phénomènes d'une façon qui ne doit rien à la signification des éléments, l'abandon de l'opposition entre forme et contenu, la structure (il pense à Claude Lévi-Strauss), révèle un désir de théorie que l'on verra exacerbé par les musiciens de Princeton.

---

<sup>41</sup> Lydia Goehr, op. cit., ibid p 264. L'applaudissement est bien une gestualité liée à nos formes de vie et à ce titre un reste d'institution présent dans l'acceptation de son rejet. Cela veut-il dire que l'institution sous cette forme survivante a le dernier mot ?

**J-Y. BOSSEUR**, *Cage*, Entretiens, chez Minerve, 1993.

**J. CAGE** : *Pour les oiseaux, Entretiens avec Daniel Charles*, Belfond, 1977, p 71

**STANLEY CAVELL** : 'Music Discomposed', in Cavell, *Must We Mean What We Say?* Cambridge: Cambridge University 1969, p 180 sur Cage ...

**D. CHARLES** : « Emerson selon Ch. Ives » *Critique*, 1992, sur la Nouvelle Angleterre

### **BOULEZ-ALAIN CONNES : QUELLE MATHÉMATIQUE POUR LA MUSIQUE ?**

Dans un entretien récent dirigé par Assayag le 23 janvier 2012, Boulez lui-même demande à A. Connes, quelle mathématique dont les schémas ne transcrivent pas trop littéralement la musique, pourrait malgré son formalisme faire droit à l'intuition dont le compositeur ne peut se passer, tout en maîtrisant les phénomènes, quelle mathématique pour des textures de geste et de forme qui vont occuper l'espace-temps ? On connaît « Un coup de dé n'abolira jamais le hasard » (Mallarmé), bref faire une place au hasard, l'accident, l'aléa, dans la vie. Les mathématiques peuvent apporter de la « précision », mais rien de plus en musique. Mais répond Alain Connes : les concepts mathématiques fondamentaux ont également trait à la vie comme l'a montré Grothendijk et pas seulement aux nombres et aux calculs. Reste l'obsession ontologique des mathématiciens qui est de chercher des vérités préexistantes. Cette question m'intéresse. Je pense que la mathématisation de la musique nous enferme à tort dans l'ontologie des objets ou vérités mathématiques. A tort pour deux raisons : l'arrière-plan logico-mathématique se voulait anti-ontologique, et, autre raison : la construction de syntaxes sonores est plurielle. Chacune de ces syntaxes propose une « grammaire sonore » sans attache ni substrat naturaliste. Si l'on veut être carnapien jusqu'au bout, adaptons à la musique son principe de tolérance formulé en 1934.

**CARL DAHLHAUS** : sur Schoenberg et la logique musicale dans *L'idée de musique absolue*, ch. 7, Contrechamps, (orig. 1978).

Voir aussi : de **C. DAHLHAUS**, sur Schenker et Schoenberg, *Proc. Of the Royal Musical Ass.* 100 (1973-74), 209-15.

**STEPHEN DAVIES** : article sur ANALYTIC PHILOSOPHY AND MUSIC (The Routledge Companion to philosophy and music)

**ALDO G. GARGANI** : son article dans un numéro spécial (que j'ai dirigé) consacré à Wittgenstein de la revue *Sud*, 1986 mais aussi pour notre numéro de la *Rue Descartes* (PUF) sur « Wittgenstein et l'art », 2003.

**LYDIA GOEHR** : Essay, sur *Werktreue* : « confirmation and Challenge », ch . 9, in *Imaginary Museum of Musical Works*, 1992, p 267 : elle souligne ainsi l'effet paradoxal de l'apport européen d'une musique qui, une fois à Princeton a favorisé la « déshumanisation de la musique » aux USA (sic). Cage est mentionné comme ayant contrecarré ce mouvement académique d'experts, qui, héritant du dodécaphonisme visent à sa mathématisation (ibid. p 268). Les campus se virent comme la cible politique de l'avant-garde.

V. **SCOTT M. GLEASON** que je remercie ici et qui a attiré mon attention sur ses travaux récents sur l'école de Princeton. Sa thèse a été soutenue à Columbia University en 2013.

**GILLES GASTON GRANGER** : *Formes, opérations, objets*, Vrin, 1994 dernier chapitre où l'épistémologue français rapproche mathématiques et musique sur le « contenu formel »

**Charles Ives** : *Essais avant une sonate et autres textes*, Contrechamps éditions, trad. C. Russi, intr. Ph. Albera

**SUSANNE LANGER** : *Philosophy in a New Key (1942)*

**GUERINO MAZZOLA À FRANÇOIS NICOLAS** p 75 , « Penser la musique dans la logique fonctorielle des topoi » p 75 (Delatour-France, 2006, *Penser la musique avec les mathématiques*, Assayag, Mazzola, Nicolas.

**NICOLAS MEEUS** « le contenu de la musique et le langage » chez H. Schenker (*Musurgia XXIII* (2016)

**LEONARD MEYER** : *Music, the Arts and Ideas*, écrit de 1967 Univ. Chicago Press, 1994 ( avec un postlude de 1994, ch. 10 The arguments for experimental music) sur Babbitt cf. pp 245.

**STEVE REICH 15-16 décembre 014, IRCAM, pour la SFAM** (société française d'analyse musicale), titre du colloque : « Musique savante / musiques actuelles : articulations », lieux : Ircam (salle Stravinsky) – Centre Pompidou (Petite Salle)

*En exergue* : « The postman will never whistle Schoenberg » (Steve Reich)

voir encore ses propos sur « les musiques nord-américaines », in revue *Contrechamps*, n°6, 1988, et son œuvre sur une remarque de Wittgenstein *Proverb*, 1995)

Steve Reich a écrit PROVERB une pièce achevée en 1995 sur une remarque de Wittgenstein tirée des *Remarques Mêlées* : “How small a thought it takes to fill a whole life!” comes from a collection of Wittgenstein's writings entitled Culture and Value 1946. Much of Wittgenstein's work is “proverbial” in tone and in its brevity. In the same paragraph from which it was taken, Wittgenstein continues, “If you want to go down deep you do not need to travel far. Steve Reich sur Wittgenstein, précise : « As an undergraduate, what originally drew me to Wittgenstein was his idea that philosophical problems could be understood by looking at how we normally use language. For instance, the philosophical question, “How can a mind (or soul) be inside a material body?” is using the noun “mind” or “soul” as “spoon” or “stone. ” Wittgenstein asks how we would teach a word like “mind” or “soul” to a child. In what language games would we use these words? This kind of close, subtle examination of everyday speech had a strong appeal to me. As to his text that I used in Proverb, I was trying to embody it in the piece. That is, the “small thought” is the idea of canon or round.

*Cf. Le titre de ma conférence à l'RCAM sur Steve Reich dans le cadre de ce colloque est le suivant : « Une écoute « savante » de compositeur pour une écoute « non-savante » de la musique : Steve Reich »*

Revue *CRITIQUE* sur la Nouvelle Angleterre, tome 754, 2010.

**AARON RIDLEY** *The Philosophy of music*, Edimburgh 2003

**HEINRICH SCHENKER** (1935): *L'écriture libre, Der Frei Satz*, trad. Fse par N. Meeus, chez Mardaga 1992.

**CHARLES SEEGER** : « Tractatus Esthetic-Semioticus » 1976 In *Current Thought in Musicology*, ed. John Grubbs. Austin: University of Texas Press. 1977.

Voir aussi ses *Studies in musicology*, 1935-1975, University of California Press, 1977.

**ANTONIA SOULEZ** : article « The Sense of the whole », in *Understanding Wittgenstein, Understanding Modernism dirigé par Anat Matar (Tel Aviv University) est également imminente (janvier 2017) chez Bloomsbury Publishing à Londres. Voir [notice de l'éditeur](#).*

*Au fil du motif, autour de Wittgenstein et la musique, 2012 (Delatour-France)*

Ou : « Schoenberg et Wittgenstein », in *L'ART DE COMPRENDRE n° 20*.

[www.artducomprendre.com/](http://www.artducomprendre.com/)

Colloque sur *Au fil du motif, org. M. Andreatta, 2013, IRCAM/ENS* :

[repmus.ircam.fr/\\_media/moreno/Programme\\_mamuphi\\_9\\_Novembre\\_2013.pdf](http://repmus.ircam.fr/_media/moreno/Programme_mamuphi_9_Novembre_2013.pdf) 9 nov. 2013  
- à l'occasion de la parution de l'ouvrage : *Au fil du motif, autour de Wittgenstein et la musique*.

Voir aussi : *de l'objet en question à l'objectivation des qualia*

**LUIGI VERDI** *Actes du colloque sur la Set theory*, publ. Delatour, 2003, pp 34

**Nicolas Viel** : *La musique et l'axiome, création musicale et néo-positivisme au 20 e siècle*, préface de Jean-Marc Chauvel, IRCAM/Centre Pompidou, Delatour-France 2014.

**WITTGENSTEIN** : « Tout un monde se tient dans une petite phrase musicale ou motif » (*Fiches* §173). Cf. mon *Au fil du motif...* op. cit. ch. 7, p 207.

C'est « l'accord entre les hommes qui décide de ce qui est vrai ou faux », et il précise que « cet accord n'est pas entre opinions mais entre formes de vie » *Recherches philosophiques*, § 241.

N.B. La conception wittgensteinienne implique un « Weltbild », une « image du monde » qui a intéressé Charles Seeger.

**JAMES KENNETH WRIGHT**, *Schoenberg, Wittgenstein and the Vienna Circle* (2001) thèse canadienne.

Wittgenstein, dit l'auteur canadien, s'oppose à Schoenberg comme Schenker à l'antinaturalisme sonore.