

## L'Acte Psychanalytique

*Petite Introduction à une anthropologie  
structurale générale*

**Séminaire de Marc LEBAILLY**

Le 17 septembre 2022

## Table des matières

<b>1. REPRISES ET TRANSITION</b>	<b>2</b>
<b>2. LIRE FRANCIS WOLFF : UNE APPROCHE PHILOSOPHIQUE SÉRIEUSE DE LA MUSIQUE</b>	<b>8</b>
<b>3. POUR UNE APPROCHE MÉTAPSYCHOLOGIQUE DE LA MUSIQUE</b>	<b>24</b>

## 1. REPRISES ET TRANSITION

---

Dans le dernier séminaire j'ai tenté de lire à travers différents travaux de Lévi-Strauss quel statut fonctionnel - culturel - il réservait à la musique. Ou en d'autres termes quelle utilité fonctionnelle il lui attribuait de son point de vue d'ethnologue structural. A vrai dire, alors que par ailleurs ses ouvrages sur « Les structures élémentaires de la parenté », « La pensée sauvage » et « Les mythologies », sont extrêmement clairs et structurés, assez convaincants même, les recherches qu'il consacre à l'Art en général et à la musique en particulier, quoique souvent traversées par des fulgurances remarquables, restent assez confuses et peu convaincantes. S'y mêlent des considérations objectives et rationnelles et des envolées lyriques parfois en contradiction avec ce qui est par ailleurs soutenu. Pourtant, si on fait abstraction de ces contradictions, et que nous tentons de dévoiler (objectivement) ce qu'elles recèlent alors, on peut entrevoir d'où viennent ses difficultés à énoncer une théorie claire de l'Art musical. Là où j'en suis de ma de ma réflexion sur cette contradiction qui empêche Lévi-Strauss d'accéder à la compréhension « anthropologique » de la musique, je pourrais dire que ce qu'il apporte, liminairement, est une hypothèse sur l'utilité de la musique, du phénomène musical en général dans le fonctionnement social, et non pas ce qu'il y aurait de spécifique dans l'Art de composer et d'interpréter, ni ce qui fait que la musique se présente comme un Art véritable... À ce titre, il ne fait guère mieux, en définitive, que Jakobson avec la poésie. Jakobson rabat la Poésie sur la fonction générique de la « poétique du langage ». Il manque, lui aussi, à définir ce qu'il en est de la véritable Poésie. Lévi-Strauss, à son corps défendant, réduit l'Art musical de composer à la fonction musicale générique dans toute société humaine. Il ne dit rien de probant, lui non plus, sur la musique comme premier des Arts. À ceci près que, contrairement à Jakobson concernant la poésie, Lévi-Strauss a conscience que cette réduction, ce rabattement, ne lui est pas satisfaisant. J'en suis arrivé, en effet, à la conclusion évidente que cette réduction consistait à considérer que le phénomène musical, et non pas l'Art musical, aurait à voir avec l'émergence de l'ordre symbolique oppositionnel qui permet aux sociétés humaines de se structurer comme culture. Bien sûr, Lévi-Strauss ne le dit pas aussi schématiquement et trivialement que ce que je viens d'énoncer. Lévi Strauss ne peut imaginer que « l'agencement musical » pourrait précéder, et anticiper, « l'ordre symbolique social », que permet l'émergence de pré signifiants symboles

dans une proto-langue. Ou, en d'autres termes, que l'essence de la musique se situe avant même leur émergence. Quoique son actualisation soit nécessairement concomitante à la mise en place de l'ordre symbolique dans la proto langue. Lévi-Strauss sait qu'à l'origine la musique n'a rien à voir avec le mythe tel qu'il va apparaître ultérieurement chez homo sapiens moderne. Elle relève originellement de l'ordre symbolique d'avant le mythe. Car il faut bien s'y résoudre : l'ordre symbolique, chez les espèces du genre homo, précède la possibilité de mythologiser puisque l'imaginaire, que permet la langue, leur est impossible. Le mythe est une manière pour Homo sapiens moderne d'appréhender cognitivement, intentionnellement mais pas réflexivement, l'organisation symbolique sociale déjà là par la compétence de la pensée sauvage. Et, par ailleurs, Lévi-Strauss, très bizarrement, considère que la structure symbolique du mythe qui se dissout à l'époque baroque, intègre, très tardivement donc, la musique au XVIIème siècle. Comme si la musique devait être la conservatrice de la structure symbolique du mythe et comme si la structure symbolique (fomentée par la pensée sauvage) était avant cette date absente de la musique. Alors, Lévi-Strauss est contraint de renvoyer l'essence de la musique à une des multiples aptitudes de « l'Esprit humain ». Rescousse obligée puisqu'aussi bien il réfute obsessionnellement tout recours à la subjectivité, honnie, des philosophes. Bien sûr il ne peut nier que la musique, dans son agencement formel, ne peut pas ne pas avoir à voir avec les effets de la pensée sauvage inconsciente dont les espèces du genre sont toutes dotées. Mais force est de constater que la musique ne participe pas directement à quelque organisation sociale quelle qu'elle soit. Seul l'agencement de pré signifiants symboles y pourvoit. Pourtant l'ethnographe constate qu'elle est, dans toutes les sociétés de chasseurs cueilleurs, observées. C'est une pratique qui scande les temps forts de la vie collective sociale. Cérémonielle ou religieuse aussi, qui la ferait contribuer à la création du sacré, comme le rite. Ou bien plutôt la musique, dans cette perspective, serait socialement un accompagnement rituel. Tout ceci n'est pas faux. Et on peut même considérer que cette position est partiellement fondée et objectivement observable. Même dans les sociétés modernes occidentale où jusqu'à l'époque baroque la musique (savante) était asservie à la religion et à l'amour (qui est aussi une religion). Et quoiqu'il ne s'en satisfasse pas, Lévi-Strauss donne une utilité adaptative à la musique du côté de la cohésion sociale et de son entretien ritualisé. Une fonction sacro cérémonielle. Bien sûr, jamais il ne le dit comme cela. Parce qu'il pense, il est persuadé même, que la musique ne peut se réduire à cet état trivial. Même si on

considère - lieu commun - que cette fonction « sacro cérémonielle » tient du sublime. Le sublime est toujours suspect d'idéalisation. C'est en cela qu'il se sépare de Jakobson qui réduit la poésie à une simple fonction du langage. Lévi-Strauss, lui, ne réduit pas la musique à cette fonction, honorable certes, « sacro cérémonielle ». Il est persuadé que son essence est ailleurs. Mais cette essence de la musique, il n'a pas les moyens conceptuels de la théoriser. Il s'en approche tangentiellement, sans y parvenir. D'un point de vue métapsychologique structurale il ne dispose que de deux registres pour conceptualiser l'Art musical. Et partant de tous les autres arts qu'il aborde dans « Regarder, entendre, lire ». En appeler à la seule sémiologie (cause du registre symbolique), quand il s'agit de la musique alors qu'on a pris véritablement conscience qu'elle n'émerge pas à la sémantique du sens et de la signification, incite à la dénégation. Au retour de la dénégation. Et c'est insuffisant pour permettre d'en élaborer à la fois une modélisation objectivée et en découvrir la fonction sociale essentielle.

On a vu dans les séminaires précédents - en particulier ceux consacrés à la poésie mais aussi ceux consacrés au roman - que même dans les arts littéraires quand on tente une modélisation métapsychologique de leur fonction psychique (comment ils sont produits, pourquoi ils le sont et quels effets ils ont sur l'appareil psychique) et de leur fonction aussi dans le collectif (en retour, comment une œuvre est perçue et ressentie), la dimension sémantique n'est pas première ni même essentielle, voir seulement contingente, pour constituer une singularité inouïe d'une œuvre. La dimension sémantique a une fonction de « leurre » au sens que donne à ce concept les éthologues : déclencher la lecture, et lire, pour perdurer. L'essentiel se joue dans la mise en œuvre d'une dialectique original entre des éléments phonématiques (sémiotiques), choisis, incrustés dans des prés signifiants symboles (sémiologiques) enchâssés dans une présentation séduisante d'un court ou long récit (sémantique). Dans la poésie, la belle langue très sensée (qu'on prend parfois pour de la sagesse) est subvertit au profit de la monstration de l'agencement d'un système de phonèmes singuliers à chaque poème, mis en figure par l'ordre symbolique structural propre à chaque langue. Un poème, phénoménologiquement, se présente comme un objet formel arbitraire contraint : le sonnet, la ballade, l'épopée, le quatrain... etc. Mallarmé, à sa manière, ne disait pas autre chose. Et Jakobson et Lévi-Strauss aussi dans leur analyse des « Chats » de Charles Baudelaire.

Quoique Jakobson opère, en fin d'analyse, une spectaculaire dénégation. Même les vers que l'on dit « libres » ne le sont pas. Il y a toujours un ordre symbolique sous-jacent (implicite) qui les ordonne. Sinon une suite de vers libres ne serait pas un poème. Ce qui différencie véritablement l'œuvre poétique de l'œuvre musicale c'est que le poème, sauf les poèmes lettristes, émerge toujours, d'une manière ou d'une autre, au registre du sens qui lui permet de traiter, en contrebande, l'essentiel sémiotico-sémiologique qui le constitue. C'est pourquoi la poésie a hérité d'un statut reconnu d'utilité publique, pourrait-on dire, dans l'univers des arts. Bien sûr on verra ultérieurement que ce n'est pas seulement la dimension sémantique absente dans la musique qui départage poésie et œuvre musicale. Mais cette carence conceptuelle qui est patente pour dire quelque chose de consistant sur l'art musical ne permet pas plus à Lévi-Strauss d'être en mesure de théoriser quelle utilité sociale l'art en général (tous les arts) pourrait véritablement avoir dans les cultures humaines. Toutes les cultures, dans toutes les époques. Car la réponse ethnologique qu'il donne en faisant appel tant pour la musique que pour les autres arts à sa fonction « sacro cérémonielle » (qui cache le retour du concept « d'esthétique » sublime) est partiellement erronée. Cette erreur ne serait pas si patente s'il n'y avait d'Art que littéraire, pictural ou sculptural. On peut toujours rattacher à ces œuvres un aspect de « représentation » ou de « signification ». Ce qui permet comme à bon droit de réintégrer ces productions artistiques dans les mythologies de chaque culture.

Pour l'œuvre musicale c'est impossible puisqu'elle est décidément hors sens... et pourtant elle semble structurée comme l'ordre symbolique qui organise les pré signifiants symboles. Il faut rappeler que pour Lévi-Strauss, puisqu'il en est l'inventeur (et quelques autres après lui dont les psychanalystes structuraux), le symbolique - l'ordre symbolique - ne relève pas d'une fonction cognitive consciente (réflexive) mais d'une intentionnalité pré consciente qui donne un cadre à la structuration des collectifs humains et permet tout à la fois d'y accéder. Chez Homo sapiens « moderne » cet ordre symbolique, opératoire de la structuration sociale, trouverait une expression, autre que rituelle, sous les espèces des mythologies. Mais l'ordre et la structuration préexistaient à l'avènement de la langue syntaxique. La protolangue oppositionnelle des pré signifiants symboles suffirait pour qu'elle se déploie. Or la musique est contemporaine de cette époque où n'existait que cette protolangue. Elle est constituée

d'agencements de notes selon certaines lois (harmoniques, mélodiques, rythmiques) qui ne sont pas des phonèmes. Cette singularité de l'Art musical (qui n'en est pas une : c'est un faux semblant, tous les arts se structurent de la même manière) fait qu'on ne peut lui attribuer ni signification ni sens et partant aucune utilité adaptative. Darwin dans La descendance de l'homme et la sélection sexuelle n'y va pas par quatre chemins il écrit :

---

*« L'aptitude à produire des notes musicales, la jouissance qu'elles procurent n'étant d'aucune utilité directe dans les habitudes ordinaires de la vie, nous pouvons ranger ces facultés parmi les plus mystérieuses dont l'homme soit doué. »*

---

Il a noté qu'à son insu Darwin opère une dénégation quant à l'utilité. En tout cas pour un psychanalyste structural. Car la jouissance est en effet tout à fait utile. La jouissance est une fonction, psychique essentielle - mais aussi neurocérébrale - à l'Ex-Sistence des êtres humains. Mais Darwin dans sa prudence scientifique ne condamne pas définitivement cette aptitude à produire des notes et à les agencer en musique. Il dit qu'il n'y trouve « aucune utilité » directe mais il la reconnaît comme une finalité les plus mystérieuses de l'homme. Ce qui implique, implicitement, qu'il pourrait y avoir une utilité indirecte. Ce qui n'est pas tout à fait exact mais laisse tout de même la possibilité de proposer une utilité directe « existentielle » à la musique.

Plus près de nous Steven Pinker, linguiste et psychologue cognitiviste (évolutionniste), pourtant mélomane, déclare (dans Comment fonctionne l'esprit) :

---

*« Quel intérêt peut-il y avoir à dépenser de son temps et de son énergie pour produire des sons ? En ce qui concerne les causes et les effets biologiques la musique est inutile. Elle pourrait disparaître de notre espèce, et le reste de notre vie serait inchangée. »*

---

Mais cette formule ne concerne pas seulement la musique. En bon cognitiviste, il considère qu'elle concerne tous les autres arts.

---

*« Nombre d'arts paraissent n'avoir aucune fonction adaptative. Ce sont sans doute des sous-produits des deux traits des systèmes de motivation qui donnaient du plaisir quand nous recevons des signaux corrélés à des résultats adaptatifs (la sécurité, le sexe, l'estime, un environnement riche en informations) et du savoir-faire indispensable à la création de choses purifiées et concentrées de signaux. »*

---

En d'autres termes, les arts seraient des moyens de renforcement et d'assimilation de fonctions et de mécanismes adaptatifs par ailleurs vitaux, sous les espèces d'alerte et d'activation des circuits de la récompense. Cela semble assez trivial. Mais du point de vue cognitiviste cela est tout à fait logique et cohérent.

Ce qui ressort de tout ceci, c'est que la musique, ou bien plutôt l'Art musical, dans sa singularité extrême parce qu'elle ne peut être rattachée à aucune autre aptitude humaine neurocérébrale adaptative pose, et de manière irréductible à rien d'autre, la question de «qu'est-ce que l'Art ? ». Et c'est en ce sens que j'avais dans le dernier séminaire l'hypothèse que l'Art musical - l'Art de la composition et de l'interprétation musicale - était la mère de tous les arts. J'essaierai d'argumenter et de démontrer le bien-fondé de cette assertion ultérieurement. Si on en reste à tenter de définir l'Art d'une part avec les catégories philosophiques du beau et d'autre part avec les catégories ethnologiques, même issues de l'ethnologie structurale, on ne peut que manquer d'en comprendre l'utilité. Mais, a contrario et comme hypothèses, ce qu'on peut affirmer c'est que cette utilité est à la fois subjective et sociale. En s'inscrivant radicalement en faux contre Steven Pinker... et beaucoup d'autres qu'ils soient philosophes, psychologues, sociologues, esthètes, musicologues... peut-être que la psychanalyse structurale peut réussir là où toutes les autres disciplines ont partiellement ou totalement échoué à rendre compte de la spécificité de l'art musical dans le concert des autres arts et de l'ensemble des aptitudes d'homo sapiens.

Alors que quand il s'agit de l'art d'écrire chacun est en mesure de percevoir qu'il ne faut pas confondre entre l'aptitude à maîtriser élégamment la langue à l'écrit, ce que tout un chacun peut apprendre et pratiquer dans nos sociétés modernes (il y a des ateliers d'écriture pour cela), et l'Art du roman ou de la poésie : il faut un don, une aptitude particulière déterminée



aussi bien par l'organisation neurocérébrale que par la structuration de l'appareil psychique. On est enclin à ne pas reconduire cette différenciation essentielle quand il s'agit de la musique : l'aptitude à apprendre, à écouter et pratiquer la musique est donnée à tous ceux qui s'en donne la peine, mais peu sont aptes et capables de composer une œuvre musicale véritable et de l'interpréter vocalement ou instrumentalement. Rares, très rares sont ceux-là. La plupart des autres sont seulement aptes à produire de la musique (populaire et savante) qui ne sont pas des œuvres véritables. Ces productions musicales sont récréatives mais aussi identitaires. Elles peuvent en outre permettre à soutenir des affects d'expression sentimentaux, relationnels ou même des idéologies. Ce n'est pas pour autant du registre de l'Art. Mais affirmer cela, qui semble du simple bon sens, ne suffit pas. Ce serait seulement une opinion.

Encore faut-il pouvoir définir ce qu'il en est de l'Art et de l'aptitude à l'Art quel qu'il soit. Comme je viens de l'évoquer, il ne faut pas entendre dans cette dichotomie un jugement de valeur et une hiérarchie mais bien une différenciation de fait. Il est vrai qu'il m'arrive de taxer cette musique récréative de « musiquette », cela veut seulement dire qu'elle ne m'intéresse pas. Tout comme je suis allergique à toute prétendue création de quelque nature qu'elle soit qui ne sont en fait que des « productions ». Mais ce désintérêt n'engage que moi, seule l'œuvre musicale, quand elle est véritablement interprétée, me parle. Mais, faute de lever cette confusion, on risque de ne rien pouvoir dire de ce qu'il en est de la spécificité de l'Art parmi les autres aptitudes humaines.

## 2. LIRE FRANCIS WOLFF : UNE APPROCHE PHILOSOPHIQUE SÉRIEUSE DE LA MUSIQUE

.....

Cette difficulté à théoriser, d'une manière ou d'une autre, cette spécificité de l'aptitude à l'Art n'a pas échappée à Francis Wolff, philosophe qui a consacré une bonne partie de son œuvre à tenter si ce n'est une théorie philosophique du moins une approche philosophique de la musique. C'est en tout cas son ambition dans son ouvrage intitulé *Pourquoi la Musique ?* C'est un auteur que j'ai lu avec beaucoup d'intérêt. En particulier à cause de la méthode qu'il se donne - déductive - pour aborder la question qu'il se pose. Et sans doute parce que, à l'évidence, comme Lévi-Strauss et Rosset, la musique le passionne et que de plus il en a une

véritable connaissance musicologique. Il sait de quoi il parle quand il s'agit de techniques de composition musicale. Sans doute est-il plus érudit que Lévi-Strauss. Outre la musique, il semble, si j'en crois sa bibliographie, qu'il s'est aussi intéressé à la corrida de Toros. Il a même commis un ouvrage consacré à la philosophie de la corrida. Il fut un temps bien avant que je sois psychanalyste - à la fin des années 50 et au début des années 60 - je me suis aussi passionné pour cet art taurin. Le paradoxe c'est que cette passion m'a pris le jour où, me trouvant un Bilbao, j'ai assisté à une corrida quasi par hasard ou par curiosité. Les arènes de Bilbao sont réputées pour avoir une préférence pour les énormes toros braves. Ce jour-là il y avait six toros de Pablo Romero entre six cents et huit cents kilos. Ce sont des bêtes magnifiques, immenses, de robe grise en général et extrêmement combatives. Ombrageuses aussi. Elles ne s'en laissent pas compter et sèment la terreur. Seuls les toros de Miura - c'est un miura qui a tué Manolete - font aux toreros un effet terrorisant, au point que les « Figuras » refusent de les toréer. Cette corrida fut un désastre, une boucherie infâme même. Et pourtant cela déclencha chez moi une véritable passion. Quelque chose qui parlait de l'Ex-Sistence, de la durée et de la finitude. Je m'étais dit que de cette passion j'écrirais quelque chose. Je ne l'ai jamais fait : le romantisme juvénile n'y suffit pas. À cette époque je n'avais pas les moyens conceptuels d'en dire quelque chose de consistant. Le ressenti seul, à moins d'être poète, est impuissant à en dévoiler les ressorts. Tout se joue essentiellement dans la faena finale où l'homme et la bête entre en une symbiose grave qui met en scène à la fois la durée ineffable du temps miraculeusement suspendu par la grâce d'une geste alors parfaite et l'inéluctable moment de sa finitude. Moment inexorable. Comme consenti par l'homme et la bête. Mise à mort de la durée par un simple coup d'épée dirigé vers le cœur. Dans le meilleur des cas. Car cette manière est rarissime. Mise en scène donc de la finitude absolue et irrémédiable dans un temps suspendu par l'élégance d'une gestuelle alors accomplie. Charme de l'instant tragique. Au point qu'il arrive qu'à ce moment l'arène reste muette. C'est l'Acte fatal, où le démiurge éteint la durée, qui me fascinait. Acte oxymoral de la finitude de la durée.

Si on en revient à Wolff, sa manière d'aborder cette question « pourquoi la musique ? » est assez séduisante.

Il commence par deux interrogations qui me semblent pertinentes. Dès l'introduction il pose que l'on ne peut s'interroger sur le « **pourquoi la musique ?** » - qu'est ce qui la cause - sans répondre au préalable à la question de ce qu'elle est : « **qu'est-ce que la musique ?** » Plus généralement est-il légitime de parler de la musique comme une entité globale étant donné la diversité de ce qu'on appelle génériquement la musique ? C'est pourquoi pour unifier cette diversité il prend le parti de l'inscrire sur un continuum. Ce continuum il le pense non seulement en classant les différents types de musique, mais il couple cette classification aux rapports supposés de la langue et de la musique. Manière d'accréditer implicitement une continuité entre la parole et la musique. Ce continuum va de la musique « parolique », pourrait-on dire, à la musique « pure » où tout effet linguistique est exclu de l'émergence des sons. Le présupposé explicite est que la langue, comme la musique, a à voir avec la maîtrise et la mise en ordre des sons. Sons qui alertent l'audition et la perception auditive. Il y aurait si ce n'est une onto phylogénèse commune du moins une concomitance entre ces deux processus. Comme nous l'avons vu tous les chercheurs qui s'intéressent à la musique tournent, d'une manière ou d'une autre, autour de ce présupposé. Ce qui est sensiblement différent chez Wolff, c'est qu'il se propose, sans qu'à l'évidence il tienne radicalement à cette entreprise, de tenter d'approcher directement la cause, ou les causes, de la musique. Le « *pourquoi la musique* ». C'est-à-dire ce qui la spécifie. Pour accéder à cette interrogation « *pourquoi la musique ?* » il part du phénomène « son ». Cela pourrait se formuler comme suit : « *qu'en est-il du son pour l'esprit humain ?* » Ou plus précisément « *qu'est-ce qu'un son musical ?* ». L'autre approche de Wolff consiste à trancher entre les différentes manières d'aborder le fait musical. Il considère qu'il a le choix entre deux approches. L'une consiste à interroger la musique dans sa dimension artistique ou, en d'autres termes, pourquoi la musique est un art. Cette voie lui paraît être une impasse. Il lui faudrait d'abord, dit-il, définir ce que l'Art, en général, est philosophiquement. Ce qui lui paraît impossible. En effet, aucun philosophe, pense-t-il, n'y est jamais parvenu. Aussi, considère-t-il que cette approche est vouée à l'échec. Ou aux lieux communs d'un discours sur l'esthétique. En effet, vis-à-vis de la réalité de l'Art comme fait humain les philosophes sont logés à la même enseigne que linguistes et ethnologues, fussent-ils structuralistes. Comme je le disais antérieurement : ils sont contraints de donner leur langue au chat.

Ce qui est intéressant chez Wolff, c'est que cette recherche sur : « *qu'est-ce que le son ?* » et « *pourquoi le son ?* », il propose de la mener non pas phénoménologiquement mais par une méthode qu'il qualifie de déductive et qu'il oppose à une méthode inductive. Méthode inductive qui consisterait à lister des traits communs à toutes les musiques existantes. Outre la difficulté de tout lister, ils considèrent que cette méthode est aussi vouée à l'échec puisqu'il faudrait déjà discriminer ce qui est musique de ce qui ne l'est pas avant même de déterminer ce qu'est la musique. Cela tient du cercle vicieux. Pour lui la méthode déductive consiste à tenter de déterminer ce qu'il faut essentiellement différencier pour qu'il y ait musique. Ou encore, cela consiste selon lui à établir ce qu'il faut « *ajouter* » à une suite de sons pour qu'elle soit entendue (et reconnue) comme de la musique. Le premier présupposé de cette méthode se rapproche de l'exploration structurale.

Mais malgré ces attendus et cette analyse qui semblent établir un programme de recherche sur des bases objectives assez différentes (sa nature) de ce qu'on peut lire habituellement sur la musique, il n'en définit pas moins la musique comme « *l'art des sons* ». En tout cas il ne met pas à la question, ni au doute, cette définition qui pourrait, en première approximation, satisfaire tous ceux qui pour une raison ou une autre s'intéresse à la musique. Elle tient de l'évidence mais, par rapport à ce qui vient d'être exposé, il faut noter qu'elle entre en contradiction avec le parti pris de Wolff dans la mesure où, dans cette définition, il induit ou postule déjà que la musique est un « *art* » dont antérieurement il dit qu'il est bien difficile d'en donner philosophiquement une définition conceptuelle consistante. A sa décharge il faut préciser que de cette définition il n'en n'est pas l'auteur. Il l'empreinte pour initier sa réflexion. On peut néanmoins lui faire crédit que s'il réussit son pari de dire ce qu'est la musique, qui serait différente d'une suite de sons perceptibles, il peut espérer trouver une définition non pas de l'Art en général, mais de la musique comme Art. Quoi que cela ne soit pas certain.

Bien sûr dès cette introduction on voit vers où il va orienter cette recherche discriminante. Il va tenter de découvrir ce qui différencie une suite de sons quand il s'agit de la langue parlée, d'une suite de sons qui serait proprement musicale. On a là un premier indice de ce qu'il considère comme un son est une suite d'éléments sonores. Par ailleurs, un son ce n'est pas un bruit ou des bruits. Un son c'est, selon Wolff, une vibration sonore produite

intentionnellement par l'esprit humain. Partant, il considère donc qu'il y a deux ordres de sons : ceux qui sont linguistiques et ceux qui sont musicaux. Et que ces deux types parce qu'ils sont intentionnels ne sont pas des bruits. À partir de quoi il opère une taxinomie qui semble prendre pour présupposé qu'à l'origine (phylogénétique) ces deux ordres sonores issus de l'intentionnalité humaine étaient confondus ou communs. Il semble faire sienne l'hypothèse d'une « musilangue » originelle du temps des homos archaïques où il y aurait eu une protolangue (pidgin) qui aurait été chantée. Mais cette taxinomie qui se présente comme un continuum, il ne se propose pas de la faire débiter avec cette « musilangue » archaïque. Il l'a fait débiter au moment où apparaît la langue chez Homo sapiens avec le module syntaxique. Comme si c'était à cette époque que la différenciation entre langue parlée et musique s'opérait. Je vous la propose. Elle comprend dix stations qui vont de la pure langue à la pure musique :

Pure langue (chantée)					Pure musique (instrumentale)				
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Mythe	Déclamation	Comptine	Récitatif	Récitatif	Aria	Chœurs	Vocalises	Musique de	Sonate
Roman		Cantillation		Accompagné	Lied	Symphonie		Programme	Musique
					Chanson				Instrumentale

Bien sûr, pour séduisante qu'elle puisse paraître on ne peut s'empêcher de trouver cette taxinomie comme, disons, « subjective » et peu convaincante. Avec le même objectif, on aurait pu proposer une autre classification. Disons qu'elle n'est pas « pure ». **Elle est à la fois synchronique et diachronique.** Si elle eût été diachronique (phylogénétique) il eut fallu débiter par les vocalises qu'on trouve ici en huitième position. Dans une perception synchronique, les vocalises auraient pu rester dans cette case puisque dans cette occurrence cela signifierait que la voix n'est pas liée à la signification (ce qui est le cas à partir de la composition baroque) et qu'elle est instrumentale. Cette autre classification aurait été double : d'une part évolutive (historique) du paléo jusqu'au moderne ; d'autre part elle aurait été synchronique et aurait consisté dans la taxinomie d'agencement à travers les modalités musicales et linguistiques des formes de différentes œuvres : par exemple l'opéra séria, la cantate, la musique de chambre, symphonique, les lieds ... etc. Et ce dans les différentes

cultures ce serait ainsi qu'ethnographiquement on aurait procédé mais est-ce bien utile pour tenter de percer le pourquoi de la musique ? Pas sûr.

En fait, Wolff tente une étude comparative entre l'utilité du « langage musical » et l'utilité de la langue parlée ou chantée. Étant entendu que très classiquement il considère, comme les linguistes (pas tous) ou les ethnologues (pas tous), que la langue parlée est un système de communication spécifique au genre homo. La matrice et la référence de tous les autres systèmes de communication. Explicitement il pose le postulat que la musique, comme la langue dont elle semble être la parodie analogique, ne peut pas ne pas être un système de communication de « quelque chose à quelqu'un ». En d'autres termes si elle est quelque chose (un art ou un agrément), ce quelque chose a forcément à voir avec la communication. Sinon, il devrait conclure, comme Darwin, et comme d'autres (Freud), même s'ils ont la passion de la musique, que celle-ci est inessentielle. Une sorte d'impasse inutile de l'évolution puisqu'elle ne sert pas directement à quoique ce soit et à quiconque. Alors que chez bon nombre d'autres espèces les sons intentionnels émis ont une utilité pour la survie individuelle et collective. Ils se présentent comme des systèmes de signaux qui communiquent quelque chose tant aux membres de la même espèce qu'aux autres avec lesquels elles cohabitent : signaux d'alertes, de possession territoriale, de parade nuptiale, de régulation des naissances, d'ordre hiérarchique. Intentionnellement que ce soit chez les oiseaux, les mammifères ou sinon chez les insectes. La vibration d'un signal sonore est un signal qui fait effet sur l'appareil neuro cérébral de celui qui le perçoit. Cela mobilise l'attention. Wolff constate ce paradoxe que quoique chez les humains la musique, comme art dans sa réalisation, elle ne semble d'aucune utilité adaptative, **elle continue néanmoins à faire événement**. Bien sûr il faut penser que la référence à « **l'événement** »<sup>1</sup> correspond à ce que j'ai présenté dans le séminaire précédent comme un concept braconné chez Badiou et bricolé à la sauce de la psychanalyse structurale. Dans l'acception qui est la mienne, **un évènement** informe le registre subjectif de l'appareil psychique et provoque un remaniement de sa structuration et de sa dynamique.

---

<sup>1</sup> Dans la psychanalyse structurale un « évènement » est un éprouvé issu d'une quelconque interaction, arbitraire donc, qui déclenche en raison d'un état particulier de l'appareil psychique, dans un temps pour comprendre plus ou moins long, une transformation structurale de l'appareil psychique. Pour faire image il a le même effet qu'une interprétation dans la cure. On pourrait même dire qu'il est équivalent à l'Acte d'interprétation dans la cure. Ce qui montre bien que l'interprétation dans la cure vient de nulle part. En tout cas pas du psychanalyste.

Chez Wolff il s'agit d'un emprunt à l'éthologie où une production pseudo musicale est un signal qui alerte le système nerveux central et le met en éveil de telle sorte de provoquer une émotion qui, elle, déclenche une réaction. Ce qui n'est guère novateur par rapport à d'autres élaborations. C'est même trivial. En quoi l'émotion musicale chez l'homme est-elle adaptative ? Puisqu'elle ne déclenche aucune réaction. Quand on fait référence à l'émotion, le spectre de la nécessité esthétique n'est pas très loin et n'apporte rien qui n'ait déjà été maintes fois exploré. Wolff n'est pas dupe de l'impasse où la référence esthétique le mène. Le besoin de satisfaction esthétique (de beauté) serait alors une modalité vitale d'être au monde des êtres humains. Ce qui est loin d'être démontré. S'abstraire de l'esthétique nécessite donc de la considérer comme une illusion dont il faut sortir pour accéder à l'essence de la musique comme art des sons. Là-dessus on ne peut que lui donner raison. L'émotion serait la manière de manifester le « besoin » de « beau » qui serait « satisfaisant ». Comme si l'illusion esthétique recélait, malgré tout, la clé de « l'utilité » de l'œuvre musicale. L'illusion fait ressentir une satisfaction qu'on croit pouvoir attribuer à l'éprouver de « plaisir ». Terme toujours ambigu qui renvoie à la fois aux circuits de la récompense neuronale (elle serait adaptative) et à on ne sait quelle sensation psychique pulsionnelle de soulagement et de contentement. Sur le modèle de l'orgasme chez Freud. Abaissement des tensions pulsionnelles au niveau le plus bas dit-il. Ce qui est sans doute indigent quand il s'agit de la musique. Quoique la sagesse populaire dit qu'elle adoucit les mœurs. Mais la musique n'adoucit rien. Au contraire, son écoute maintient l'attention à un niveau de tension extrême et exclusive mais sans intellection réflexive. Dans cette occurrence, j'insiste, elle ne relève pas de la satisfaction. Le piètre dispositif freudien est disqualifié.

Wolff n'est pas dupe. Il considère que cette illusion que la musique aurait pour finalité la satisfaction d'un besoin esthétique ou, plus platement, serait une simple distraction en vue de se procurer du plaisir n'est qu'un faux semblant derrière lequel se masque une véritable finalité. Le monde sonore, l'art des sons, serait une sorte de représentation trompeuse, projeter dans l'espace, qui leurrerait l'auditeur comme les représentations sur le mur de la caverne leurreraient les prisonniers qu'évoque Platon dans le mythe qu'il tisse pour rendre compte l'intelligibilité des choses qui régissent l'existence des humains. La seule chose indéniable c'est que cet art des sons fait quelque chose au « corps » (il fait danser par

exemple) et il aurait la faculté d'alerter « l'esprit ». Ou bien plutôt l'appareil neurocérébral par l'intermédiaire duquel cette perception auditive alerte l'appareil psychique : il « l'émeut » !! Ce qui de mon point de vue est erroné. Souvenez-vous que dans le séminaire précédent j'ai avancé que l'émotion, que susciterait la musique, serait un empêchement à la ressentir réellement. C'est à dire à en saisir « l'intelligibilité » psychique immédiate.

Wolff à sa manière philosophique conclut qu'il faut se décider et savoir si la musique nous dit « quelque chose » ou se contente de nous distraire ; si elle représente quelque chose ou si, comme les mathématiques, elle est décidément « abstraite ». Seulement susceptible de tenir l'esprit en alerte. Deux questions qui paraissent tout à fait pertinentes au psychanalyste que je suis. En termes simplistes la musique, comme la langue, est-elle un système de communication ou non ? Vous me direz que c'est une vieille question qui date de la musicologie du XIXème siècle. Sur cette question il y avait deux écoles opposées : l'école sémantique et l'école formaliste. Ce débat traverse toutes les disciplines qui tentent d'appréhender ce qu'il en est de la musique et de son utilité. Cela vient du fait que tous les chercheurs sont leurrés par le fait qu'ils pensent la spécificité de la musique à partir de la fonction linguistique. Et ceci parce qu'il y a une ressemblance « phénoménologique » entre l'expression du discours dans la langue et l'expression du développement musical et que toutes deux se déploient à l'aide de la sonorité. Comme Wolff l'a percé, si on ne raisonne qu'à partir de leur similarité d'effectuation concrète cela nous conduit toujours dans une impasse. C'est pourquoi, si on veut sortir de la caverne, il faut affirmer que la langue et la musique n'ont rien en commun. Sauf que l'univers musical des sons et l'univers des paroles dans la langue peuvent servir à constituer un art musical d'une part et un art littéraire d'autre part qui ont quelque chose en commun. Mais pour affirmer cela il faudrait pouvoir définir « scientifiquement » ou « objectivement » ce qu'on entend par Art. On retombe alors sur le fait qu'aucune discipline des sciences humaines n'a la capacité d'y répondre. Ni la linguistique, ni les neurosciences, ni l'ethnologie, ni la psychologie, ni même la philosophie comme l'écrit très lucidement Wolff. Vous savez que je pense que seule la psychanalyse structurale est en capacité théorique de définir objectivement d'une part ce qu'est l'Art et d'autre part qu'elle utilité anthropologique il a tant psychiquement que socialement. En d'autres termes, contre Darwin, lui attribuer une fonction adaptative. Et c'est la musique qui donne la clé.



Wolff, lui, reprends, dans les termes et l'orientation qui sont les siens, cette querelle du formalisme et du sémantisme de la musique. Querelle qui a été antérieurement empiriquement évoquée. À la lecture de ces développements, on peut penser qu'il a l'intuition que poser la question de la fonction de la musique à travers cette controverse n'est pas forcément pertinente. Car il ne choisit pas véritablement la dialectique hégélienne de la thèse, de l'antithèse et de la synthèse. Il semble plutôt opter non pas pour une réfutation de ces deux partis pris mais pour une tentative de montrer que la musique tient à la fois de l'une et de l'autre thèse. Et qu'en définitive la musique ne procède pourtant ni de l'une ni de l'autre - ce qui serait assez bien vu - sans pour autant proposer quelque chose de clair qui s'y substituerait. Car il faut se rendre à l'évidence la musique n'est ni un système de communication paralinguistique ni un système de signaux, fussent-ils de production de sensations « émotionnelles » du beau comme certains s'y accrochent, ni une distraction. De fait, il est bien de s'empêcher d'y avoir recours. Étant structuraliste, je privilégierais l'approche « formaliste » comme étant la plus objective. Mais pas dans son intention « nihiliste » de considérer la musique comme un pur jeu de l'esprit, résultant d'une impasse de l'évolution comme le soutient Darwin et d'autres. Si je la privilégie c'est simplement qu'elle radicalise le fait que la musique doit être considérée en elle-même. Il ne faut pas tenter de lui trouver une filiation ou une continuité avec le système sémiologico sémantique de la langue dont l'utilité, dans les process cognitifs et d'action, est patente. Cela permet de la positionner décidément du côté du « hors sens ». Quoique je soutienne par ailleurs, et tout en même temps, qu'elle « dit quelque chose » et aussi qu'elle « représente quelque chose ». Mais hors tout système de communication récepteur ou effecteur. C'est-à-dire : hors imaginaire.

C'est au moment où Wolff se propose d'aborder et d'analyser ces deux thèses<sup>2</sup> que subrepticement il modifie sa définition de la musique. Ou tout au moins en précise l'acception. Jusqu'alors il considérait que la musique était « l'Art des sons ». J'ai déjà dit que cette définition relevait de l'illusionnisme intellectuel puisque Wolff reconnaît l'incapacité philosophique à définir l'Art objectivement. C'est-à-dire conceptuellement. Concept absent

---

<sup>2</sup> *Pourquoi la musique*, Fayard, Page 221

à partir duquel on pourrait statuer sur ce que cette expression et cette production particulière de sons est constituée et qu'elle est son utilité adaptative, de quelle aptitude neuro cérébrale elle dépend et comment elle s'actualise psychiquement. Le deuxième terme de cette définition s'avère lui aussi insuffisant pour caractériser la musique. En effet, un son est, du point de vue physico-physiologique, une sensation auditive produite sur l'organe de l'ouïe par la vibration périodique d'une onde qui se propage dans un milieu élastique (déformable : l'air, l'eau, le métal par exemple) selon la définition généralement admise. Un son est donc un phénomène fortuit qui peut être produit de différentes façons. Jusqu'à présent Wolff se contentait de ce substantif puisqu'il tentait de relier la musique dans la continuité d'une fonction d'alerte quasi éthologique. Dans cette perspective un son est un signal sonore qui alerte sur ce qui se joue dans l'environnement et demande à être décodé ou traité à des fins adaptatives concrètes. Il ne relève pas forcément d'une intentionnalité. Certes la musique fait partie de l'univers perceptif des sons, mais elle requière pour s'avérer d'une intentionnalité humaine consciente. Un son pour être musical doit être choisi et sélectionné. Il est choisi en fonction de sa hauteur vibratoire, de son timbre (sa « couleur ») qui regroupe des propriétés harmoniques et de son enveloppe sonore (son intensité et sa longueur). De la même manière que l'appareil neurocérébral procède à la sélection de phonèmes, qualitativement distincts, en nombre fini, pour constituer d'abord un lexique de mots puis par assemblage « grammatical » une langue spécifique, chaque culture sélectionne intentionnellement, empiriquement, un nombre d'unités sonores (de hauteurs vibratoires discrètes) qui permettent une fois assemblées suivant des « règles de composition », arbitrairement édictées implicites ou conscientes, de constituer des ensembles musicaux. Dis comme cela on perçoit que la langue et la musique ne peuvent faire partie d'un même continuum sonore. Et que c'est à tort que l'on considère que la musique s'origine d'un système phonétique qui permet la constitution d'une phonématique langagière. Si on part de cette assimilation de la musique à la langue, on ne peut rien comprendre à la musique.

Lévi-Strauss en avait l'intuition quand il avait proposé de nommer « sonèmes » les entités sonores qui constituent la musique. Cela permet à la fois de les différencier des phonèmes et d'en pointer la similitude. Mais l'un dans le phénomène linguistique, l'autre dans le phénomène musical. Le « sonème » permet la note comme le phonème permet la lettre. Le

phonème d'avant la lettre, permet l'émergence d'un « langage ». Et ceci dans un double sens : au sens courant de capacité linguistique et au sens de la psychanalyse structurale de système sémiotique. En première approximation, on pourrait penser que le corpus de notes ne s'organise pas comme « un langage » (en tant que système sémiotique) puisque les notes n'ont aucune compétence linguistique. Et pourtant si.

Si on considère que tout système fermé est constitué d'entités perceptibles irréductibles et finies, et que ces entités sont sélectionnées par l'activation d'un processus génétique acquis (comme les phonèmes) ou intentionnellement (comme les notes ou les couleurs) sur le modèle de la sélection épigénétique, alors on peut considérer que chacun de ces systèmes isolés se structure comme un « langage » spécifique s'il débouche sur la constitution ultérieure « d'objets » particuliers (la musique, la peinture, la sculpture...) sur le modèle neuro-cérébral du système linguistique. Mais pour cela, il faut considérer que la définition du langage, telle que la donne la psychanalyse structurale, est valide (à savoir est un ensemble fini de traits perceptibles discrets. Ou que cette approche ne vaut que dans le cadre de la psychanalyse structurale et de l'anthropologie structurale. Dans cette perspective la fonction de la langue est dans sa capacité réflexive à reconnaître ces entités spécifiques et à les nommer. Si on en voulait une preuve on pourrait évoquer le phénomène d'oreille absolue où celui qui la possède est capable de nommer dans la langue toute note qui produit un son musical ou non. Il peut dire par exemple « *mon épouse ronfle en mi/sol* » ou encore « *cette note à ce moment de l'exécution d'une œuvre devrait être un sol, or elle est en dièse ou bémol* ». Il ne dit pas « c'est faux » comme un mélomane féru de musique, s'il a un tant soit peu d'oreille, pourrait le percevoir, le ressentir et le dire. Ce qui est un indice que la langue et la musique ne sont pas du même registre. Il faut la langue pour nommer la note qui se met alors à exister dans le système cognitif conscient. La langue permet de faire signifier la musique dans la voix. C'est pourquoi les registres linguistiques et musical ne sont pas substituables l'un à l'autre. Ce que tout un chacun sait ... mais oublie. Dans la musique la note (son) n'est pas l'unité constituante d'un signifiant ni a fortiori d'un signe mais directement d'un accord dans la mélodie.

Mais ce qui ajoute à la confusion (et à la dénégation) c'est que l'organisation de la musique semble faire appel à une syntaxe comme la langue. Wolff écrit : « ... *tout discours musical*

*suppose une syntaxe* »<sup>3</sup>. Sans doute faut-il prendre un certain recul quand on lit cette phrase. Et ce n'est sans doute pas non plus ce qu'il pense fondamentalement lui-même. Il expose seulement les arguments des tenants de la thèse « sémantique » de la musique. Reste qu'il est objectivement juste d'admettre que la composition nécessite un système de règles pour organiser toute œuvre musicale ; comme la grammaire pour organiser la langue. Système de règles qui n'a rien de naturel et tient, comme la syntaxe, de l'arbitraire. Mais la règle de composition ne ressortît pas de la syntaxe. Et c'est à partir de ces règles « harmoniques », « mélodiques » et « rythmiques » que se déploie le « (para)discours » musical. Et ce, bien avant que la langue proprement dite n'apparaisse comme telle, si on s'en tient au fait que la musique apparaît chez les espèces du genre homo bien avant que le module syntaxique n'advienne chez Homo sapiens, il y a quarante mille ans. L'organisation de séquences musicales précède donc l'organisation syntaxique du discours dans la langue. Elle est contemporaine de l'organisation de la proto langue. Bien sûr, cette entrée dans la langue permet d'énoncer les systèmes de règles de composition, elles aussi génétiquement programmées et qui se sont imposées antérieurement, pour s'actualiser de manière « empirique ». Tout comme la syntaxe de la langue existe avant qu'elle puisse se traduire dans un système de règles grammaticales clairement énoncé par la suite par la vertu de la langue. Le fait de cette « inconscience » ne préjuge en rien de la complexité, ni de la protolangue ni de la musique. Antérieurement à ce qu'on puisse en énoncer (dans la langue) les règles de production intentionnelle c'est-à-dire réflexive. La complexité ne dépend pas de la prise de conscience (imaginaire) discourante mais des structures neurocérébrales et psychiques dont sont dotés ceux qui parlent ou écrivent des discours dans la langue ou ceux qui composent ou interprètent la musique. Ce qu'on peut dire c'est que le fait de pouvoir « prendre conscience » de ces règles implicites de manière cognitive et de les établir en un corpus cohérent, pour ce qui concerne la musique, permet une complexité nouvelle consciente qui marque sans doute ce qu'on repère comme musique savante. Il est nécessaire de préciser, parce que cela est essentiel pour suivre mon propos et cette modélisation de l'Art - des arts pour mieux dire - et de sa fonction, que ceux-ci ne se réduisent pas à l'appréhension « imaginaire » ou phénoménologique que l'on en a aujourd'hui où il paraît qu'ils seraient le

---

<sup>3</sup> Ibidem page 221

fruit de la seule pensée productive réflexive. En effet, aujourd'hui les Arts sont tous « savants » même l'Art brut. On scotomise qu'ils ont avant tout une dimension, essentielle et nécessaire, due à la pensée sauvage (symbolique). Quoiqu'à part la musique, leur origine date du moment justement où cette pensée consciente productive émerge avec l'avènement de la langue syntaxique. C'est-à-dire avec ce que j'appelle la conscience de la conscience. C'est-à-dire le retour de la pensée productive « consciente » sur les effets de la « pensée sauvage ». C'est à ce moment qu'apparaît la parietal pictural et la sculpture. On s'obnubile alors sur les « sophistications » super structurelles que la pensée productive permet dans la création d'une œuvre. Cela occulte la complexité fondamentale due à la pensée sauvage pourtant à l'œuvre dans l'œuvre. Je disais que la musique fait exception. En effet, l'hypothèse est qu'elle s'avère « nécessaire » dès avant l'irruption de l'aptitude neurocérébrale syntaxique. C'est grâce à cet « évènement » (l'avènement du module syntaxique il y a 40 000 ans) qu'Homo sapiens entre dans la modernité. C'est à partir de cette hypothèse que j'affirme que la musique - peut-être pas l'art musical au sens actuel du terme - est la matrice de tous les autres arts, y compris la poésie. Elle est le modèle (au sens scientifique) parce qu'elle les précède. Si on s'intéresse aux arts du seul point de vue métapsychologique, il ne faut pas perdre de vue ce présupposé. Du point de vue anthropologique général, on ne peut penser l'utilité de l'Art que si on admet qu'il naît d'abord de l'aptitude neuro cérébrale sémiotico-sémiologique dont procède la structuration initiale de l'appareil psychique (c'est un présupposé onto phylogénétique). C'est dire que potentiellement l'apparition de l'Art est concomitante avec l'apparition de l'appareil psychique, tous deux tributaires de l'aptitude neurocérébrale sémiotico sémiologique de traitement des informations perceptives où le percept devient éprouvé. Mais pas de la capacité sémantique.

Outre ces objections anthropologiques, on pourrait aussi opposer à ceux qui pensent que la musique s'organise comme un « discours de langue sans mot » que la musique ne possède pas ce que les linguistes appellent la « double articulation » qui différencie la langue de tous les autres codes de communication (et qui fait justement que la langue n'est pas un code). Pour les linguistes toutes les langues humaines sont des systèmes de communication doublement articulés. La première articulation, la plus apparente, la plus explicite est celle qui articule les plus petites unités de sons (« monèmes » ou « morphèmes ») et qui servent à

créer des unités porteuses de sens : les mots. La deuxième articulation, celle qui est en fait première sans laquelle l'autre ne pourrait exister, concerne la plus petite unité du langage, les phonèmes, qui permettent de distinguer les morphèmes entre eux. Ces phonèmes se distinguent entre eux par opposition qualitative sonore. L'opposition sonore est un principe d'organisation que l'on retrouve à tous les niveaux de la langue et qui est le ressort premier de la création de la signification et du sens. Et l'opposition crée au niveau phonématique un écart sonore entre deux phonèmes. A priori cette articulation manque dans le prétendu discours musical. Mais les tenants de la thèse sémantique prétendent que ce premier niveau d'articulation existe bel et bien dans la musique puisque ce qui distingue une note par rapport à une autre c'est « l'intervalle » qui les sépare. Pour Wolff l'intervalle est un « événement » musical, celui à partir duquel commence diachroniquement la musique. Mais selon lui ce n'est pas la seule vertu de cet « événement ». Il ajoute :

---

*« ... ce qui « fait sens », en musique (dans toute musique) ce n'est jamais la note elle-même, ni même la note entendue comme distincte des autres (pour l'oreille absolue qui peut les nommer toutes) mais le rapport contextuel de la note avec celles avec lesquelles elle est en relation verticale (celles qui sonnent en même temps) ou horizontale (celles qui la précèdent ou la suivent) »*

---

Si on suit ce que les tenants de cette thèse, qui consiste à considérer que la musique a une fonction sémantique, on peut s'interroger sur ce qu'elle est à même de communiquer. L'hypothèse est que, comme la langue, la musique serait un système de communication para sémantique. On peut alors investiguer ce qu'il en est véritablement. Si on schématise on pourrait dire que la langue est en mesure de communiquer trois types d'informations :

- Élaborer et énoncer des idées, des opinions, des théories...
- Exprimer des émotions, des sentiments, des ambiances ou des climats...
- Représenter ou décrire des objets, des lieux, des situations...

Pendant de longues pages, Wolff tente d'accréditer ce parti pris à l'aide d'exemple musicaux. Je vous fais grâce de cette très longue tentative analytique, honnête mais néanmoins critique, de la page 223 à la page 285 de son ouvrage. Il faut admettre qu'elle est très approfondie et très documentée, très subtile et très intéressante aussi... mais n'ayant pas très grand intérêt

pour ce qui nous occupe ici. Car, en fin d'analyse force pour lui de conclure que la musique ne dit intrinsèquement rien dans aucun de ces champs. On lui fait dire dans la langue avec plus ou moins de complicité du compositeur quand il titre ses œuvres avec des mots de la langue, où lui-même en dévoile l'intention « intellectuelle » de leur donner « une signification ou un sens ». Ce qu'on lui fait dire est toujours de l'ordre de la paraphrase et ne dit en rien ce que dit la musique si tant est qu'elle dise quelque chose. Et même elle ne renforce pas et n'a rien à voir avec les paroles qui lui sont associées. Bach utilisait des thèmes musicaux déjà composés pour d'autres œuvres pour soutenir des textes chantés différents. On appelle cela « parodie ». C'est un procédé courant à l'époque baroque. De la même manière on pourrait éventuellement considérer que si une musique exprime quelque chose (une émotion, un sentiment) c'est grâce à la manière où l'interprète ou les interprètes la restituent. Encore que je doute qu'un interprète véritable utilise ses émotions ou ses sentiments dans la restitution (la création) d'une œuvre. Tout comme je doute qu'il s'agisse pour lui de faire éprouver à l'auditeur des émotions ou des sentiments. Seuls des exécutants médiocres usent de ces procédés pour pallier leur manque de talent. Bien sûr les auditeurs s'ils n'ont pas véritablement la fibre musicale peuvent plaquer, projeter, selon l'humeur du moment, leurs émotions et leurs sentiments sur l'interprétation d'un véritable interprète de talent ou entrer en communication émotionnelle avec ceux qui n'en n'ont pas.

Enfin, la musique ne représente rien des événements du monde. En quoi dans les quatre saisons de Vivaldi, qui sont quatre concertos grosso, décrivent-ils véritablement l'hiver, le printemps, l'été et l'automne ? En rien. Peut-être ces saisons ont-elles servi d'inspiration au compositeur. Si on croit qu'il y a description c'est grâce au titre qui le suggère et qu'on y projette ses propres expériences de ces saisons. De la même manière en quoi *Harold en Italie* (symphonie concertante pour Alto de Berlioz dédiée à Paganini), en quoi cette œuvre nous dit-elle quelque chose sur Harold et sur l'Italie : rien non plus.

Force est donc de conclure que la musique ne dit rien, n'exprime rien, ne représente rien. Et semble donc donner raison aux tenants du formalisme. Cette thèse rationaliste se résume à cette conclusion que la musique ne peut signifier qu'elle-même puisqu'elle ne peut signifier quelque chose de déterminé hors elle-même. Le paradoxe est que la musique apparaît

comme étant art nécessaire et universel dont on ne peut rien dire de nécessaire ou d'universel. Ce que Wolff résume de cette manière :

---

*« Nombre de musiciens, musicologues ou linguistes qui ont posé ce problème l'ont résolu (ou plutôt contourné) par une formule mystère. La musique est langage, considéraient-ils mais un langage qui se signifie lui-même. Expression frappante, sans doute, mais vide »*

---

Vide en effet, car si la musique ne dit rien, n'exprime rien, ne représente rien d'autre qu'elle-même, alors il n'y a aucune différence entre la musique et n'importe quelle suite de sons. Elle serait, alors, véritablement l'Art des « sons ». Au mieux, pure distraction. Inutile adaptativement en tous cas. Wolff esquisse une tentative de sortie de cette aporie où la musique est inutile et pourtant universelle et permanente, dès l'époque néandertalienne jusqu'à toujours aujourd'hui, dans notre société utilitariste et technicienne de la maîtrise de toute chose. Il s'interroge sur ce qu'il pourrait en être du dire, de la représentation et de l'expression. Ce qui est assez astucieux et mené avec à la fois une grande intelligence, une grande subtilité et une énorme érudition aussi bien musicale que philosophique. C'est effectivement l'approche critique de ces concepts et le dépassement de leur appréhension et définition habituelle qui peut éclaircir le mystère. Qui n'en est pas un. Mais de même que du point de vue anthropologique, le phonème ne peut pas être défini dans le cadre de la seule linguistique structurale (puisque'il est le concept limite entre le biologique phonologique et le psychique), la raison d'être de la musique ne peut être cernée et définie ni par une approche linguistique, ni par une approche ethnologique ni par une approche philosophique quoique, à l'évidence, elle interpelle ces trois disciplines humaines. Et j'ajouterai, ni par une approche neurophysiologique de la perception auditive. Quoique cette dernière soit essentielle. Toutes se sont obnubilées sur l'a priori que la musique ne peut être qu'un système de communication qui, par ce fait, confine à la sémantique. Comme si cela tenait de l'évidence. Bien que, à titre de dénégation démonstrative on sache qu'elle ne l'est pas. « Je sais bien que la musique n'a pas une fonction sémantique et je le démontre... mais quand même ma perception immédiate et le ressenti intellectuel qu'elle provoque ne peut pas ne



*pas me faire penser qu'elle en a une* ». Il suffit pour que cette « intuition réflexive » prenne corps de s'accrocher à l'apparence para sémantique que la musique a pour que cette dénégation perdure. Or il n'y a qu'une fonction sémantique celle que la langue permet et qui mène à la cognition. Il faut s'y résoudre : il n'y en a pas d'autre. La musique n'émerge pas à la sémantique de la même manière que les autres arts, qui ne sont pas littéraires, ne relèvent pas, eux non plus, de la sémantique. Si on n'admet pas cette réalité, on ne peut rien comprendre à la musique, ni à la poésie, ni à la peinture, ni à la sculpture. Ni pourquoi sans la musique comme premier art (au sens de la psychanalyse structurale) il ne pourrait y avoir ni poésie, ni peinture, ni sculpture. Pourtant on pourrait contester cette affirmation. Car en ce qui concerne, les arts « plastiques » tout au moins, contrairement à la musique, ils représentent visuellement quelque chose pour quelqu'un. De là à extrapoler et à leur attribuer qu'ils participent à un système de significations, le pas est vite franchi. Au demeurant phénoménologiquement, ce n'est pas faux. Mais cela ne fait pas pour autant objection à l'hypothèse que sans la spécificité de structuration de la musique, il n'y aurait ni peinture ni sculpture. Incongruité d'autant plus renforcée si on s'avise que ces arts n'apparaissent, et ne sont attestés, qu'après la mutation génique de Fox P2 qui permet la transformation de la proto-langue en langue. On pourrait alors leur attribuer qu'ils découlent plus des arts littéraires que de l'art musical. Il n'en n'est rien et nous verrons pourquoi ultérieurement. L'hypothèse ici proposée est que sans la musique, il n'y aurait pas non plus d'art poétique, ni même de roman. Affirmation qui semble bien spécieuse et contre intuitive. Étant bien entendu que cette hypothèse serait une approche restreinte que l'on pourrait qualifier d'anthropologico métapsychologique. Elle n'affecte ni les musicologues ni les critiques d'art ! J'y reviendrai ultérieurement.

### 3. POUR UNE APPROCHE MÉTAPSYCHOLOGIQUE DE LA MUSIQUE

#### PRÉLUDE

Comme déjà dit, si on se place à la fois dans cette perspective paléo anthropologique et métapsychologique structurale qui permet d'affirmer que la musique « pure », agencement intentionnel de sons, ne procède absolument pas du registre sémantique et si on fait l'hypothèse spéculative qu'elle a existé chez toutes les espèces archaïques Homo, alors que

du point de vue de l'organisation psychique ils ne possédaient pas neurocérébralement la capacité d'organisation sémantique puisqu'en termes métapsychologiques le Moi est alors absent de la structuration de l'appareil psychique, il n'est donc pour rien dans cette intentionnalité musicale. La seule preuve que l'on peut apporter en faveur de cette hypothèse spéculative relève d'une autre hypothèse qui consiste à considérer que l'observation de la structuration de l'appareil psychique d'Homo sapiens serait onto phylogénétique. C'est à dire que cette structuration de l'appareil psychique, chez tous les individus de l'espèce, reproduit les transformations qu'a subi l'espèce au cours de son évolution. C'est l'observation de l'organisation ontogénétique qui serait le seul indice qui permet l'hypothèse phylogénétique. Si on admet cette hypothèse, souvent contestée, il est facile d'observer que les vocalises phonématiques du nourrisson, que l'on peut considérer comme un proto-chant harmonique, précèdent à la fois le babillage et l'émergence des signifiants symboles dont se constitue la proto-langue. Dans cette perspective l'aptitude au chant semble s'actualiser et précéder même l'aptitude à la proto langue. Mais il ne peut y avoir vocalises que si, antérieurement, il y a eu sélection des phonèmes propres au langage (sémiotique) dont va se constituer une langue donnée. Il faut les deux aptitudes à sélectionner des phonèmes et à sélectionner des « sonèmes » pour pouvoir vocaliser sur le mode mélodico-harmonique pour qu'il y ait actualisation de la voix. La voix humaine. Pour qu'il y ait voix il faut que se combinent ces deux aptitudes à discriminer les sons. Discrimination « qualitative » des sons pour reproduire des phonèmes d'une part et discrimination « quantitative » des hauteurs vibratoires de sons pour produire des « sonèmes » d'autre part. Deux phénomènes de discrimination/intégration qui s'avèrent complémentaires et distincts. Pas l'une sans l'autre. Il faut donc postuler que ces deux registres d'expression (le langagier, le musical) s'instaurent simultanément et se confondent dans les vocalises originelles de l'enfant en proie à la subjectivisation. Il y aurait concomitance d'apparition mais cette concomitance ne supposerait aucune causalité d'un phénomène sur l'autre. C'est un effet épigénétique induit. Il y aurait dès leur apparition neurocérébrales divergence et complémentarité intriquées. Et c'est cette divergence / complémentarité actualisée dans les vocalises qui permet l'émergence subjective. L'humanité de l'homme, plutôt des hominins, s'avère à cet instant. Il faut donc en conclure et affirmer qu'il y a déjà et seulement là, humanité chez les espèces archaïques Homo.

Cette hypothèse de divergence et de complémentarité permet d'étayer que la musique, où l'art musical, ne peut pas relever de la fonction sémantique puisque la capacité syntaxique n'était pas présente à cette époque archaïque (il y a plus de 300.000 ans). Aucune des espèces homos ne la possédaient encore, pas même sapiens. La mutation de Fox p 2 ne s'était pas produite. On ne peut préjuger ni de la forme ni de la complexité de cette musique première. On peut sans doute admettre qu'elle était d'abord vocale sans savoir si elle fut peut-être aussi instrumentale occasionnelle ou permanente quoiqu'intentionnelle. C'est probable au moins en ce qui concerne la réalité des instruments rythmiques. Ces cultures produisaient bien des outils et des vêtements. Quant à la nature de cette musique, sa forme, si elle était produite sous l'égide de la pensée sauvage, elle avait déjà, certainement, une complexité. On pourrait m'objecter que cette musique des origines n'était pas encore véritablement l'Art musical dont nous parlons ici. L'objection est fondée si on confond, comme je l'ai indiqué tout à l'heure, « sophistication » et « complexité ». Comme les espèces Homos bénéficient d'une proto-langue, qui n'est plus un système de signaux sonores mais pas encore une langue, on peut considérer que la fonction musicale existe déjà chez eux sous la forme d'une proto-musique, si ce n'est complexe (... encore que...) mais élaborée. Mais on peut aussi la supposer complexe. Ce qu'on peut tout de même accepter comme objection ce serait que cette musique, dans son utilité individuelle et sociale, ne serait pas à proprement parlé un Art savant au sens où nous l'entendons aujourd'hui. En d'autres termes, la complexité ne garantit à aucun phénomène qu'il se présente comme Art. Cette objection ne tient que si on considère du point de vue neuro cérébral que ces espèces Homos ne possèdent que deux aptitudes : sémiotiques et sémiologiques et que du point de vue métapsychologique que deux registres (réel et symbolique) et deux instances psychiques ( le Sujet et le Moi Idéal) ; Il y aurait véritablement Art savant qu'au moment de la mutation Foxp2 qui permet neurocérébralement la syntaxe et fait advenir le registre sémantique et les instances prémoïques ( Idéal du Moi, Surmoi) et moïque. Toute chose qui permet que l'intentionnalité devienne réflexive et permet l'imaginaire d'où s'origine la fonction cognitive et conscience de la conscience. Pour qu'il y ait Art il est nécessaire que cette structuration neurocérébralo-psychique s'avère. Indéniablement cette entrée dans la langue transforme radicalement le rapport au monde d'Homo sapiens moderne. Il est trivial de rappeler que cela permet de représenter « imaginairement » les choses et leur fonctionnement, de les objectiver et d'en

permettre la maîtrise donc la sophistication. Ce n'est pas pour autant que cela change la nature de la musique et de son utilité humaine (essentiellement subjective). Cette capacité permet l'« imaginaire » dans le processus de cognition et, quand il s'agit de musique, donne la possibilité de prendre conscience des structures qui la façonnent et des sophistications, à la fois les règles de composition et les compositions elles-mêmes et de les sophisticationner. Je disais tout à l'heure que l'avènement de la langue permet de surajouter à la complexité issue de la pensée sauvage (symbolique) la sophistication que permet la pensée productive (imaginaire) consciente. Ce n'est pas pour autant que l'accès à la sémantisation de la fonction linguistique affecte intrinsèquement la composition musicale qui se fait alors - œuvre d'Art - au sens actuel du terme. Mais pour autant elle n'accède pas à la capacité communicante qu'elle n'a jamais eu. Sa nature et son essence, son utilité aussi, restent inchangés. La sophistication amplifie réflexivement et radicalement la complexité et la rend intelligible. Pour autant on peut tout de même admettre que cette transformation essentielle affecte les formes dans la production de ces compositions par mimétisme avec la formulation de la langue en phrase. La dimension diachronique de la langue, déjà présente dans le babillage, est alors parodiée dans la composition musicale. La musique devient « science » de l'agencement des sons.

Dans cette perspective ce que je viens d'appeler proto musique ce serait alors essentiellement **synchronique** (harmonique et rythmique) et répétitive. Produite « empiriquement » quoiqu'intentionnelle et validée collectivement comme étant de l'ordre de la musique. On retrouve cette caractéristique dans certains chants chez des chasseurs/cueilleurs et dans la musique contemporaine actuelle. Répétitive entre autres, alors que la musique produite par Homo sapiens bénéficierait d'un développement **diachronique** (comme un para-discours tel que la langue peut le formater), c'est à dire mélodique. Dimension mélodique qui dans cette hypothèse serait absente de la proto musique originelle. Dans cette perspective fictionnelle, pseudo historico anthropologique, la musique est imperturbablement « asémantique ». C'est cette asémantisme radical qui peut faire penser oxymoralement, qu'elle est « **silencieuse et muette** » en ce sens qu'elle ne « **raconte** » rien à personne. C'est pourquoi il faut considérer que le développement diachronique (mélodique) d'une œuvre musicale, qui se présente comme un « phrasé », emprunte à langue parlée, (seulement formellement), sa structure discourante sans pour autant acquérir sa performance

de signifier. On peut considérer que c'est cette capacité formelle à imiter la structuration de la langue parlée qui constitue sa sophistication (para sémantique) surajoutée à la complexité de sa structuration originelle sémiotico-sémiologique. C'est parce que Wolff ne fait pas cette différenciation théorique qu'il n'arrive pas à sortir de la confusion entre la langue et la musique. Il ne sort pas des vocalises où sonèmes et phonèmes sont confondus. Et qu'il n'en finit pas de chercher une continuité entre parler la langue et produire et interpréter la musique. On ne peut comprendre la musique que si on abolit définitivement cette continuité.

Symétriquement on peut penser que l'écoute de la musique change pour Homo sapiens quand survient l'accès à la langue sémantique. Si la nécessité d'écoute est inchangée, les modalités sont modifiées. Outre la perception des éprouvés d'informations qu'émet la musique, et leurs ressentis « inconscients » (c'est-à-dire subjectifs), se surajoute une intellection consciente qui transforme ces ressentis « inconscients » en appréhension consciente dont il est possible de rendre compte, métaphoriquement, par la langue. Il y a une sorte de double ressenti : un ressenti direct qui fait **évènement** et un ressenti secondaire dans le discours qui en donne la version « imaginaire ». On peut dire que quelque chose dans la musique se fait éprouver et ressentir sans que pour autant elle ne dise véritablement quelque chose de sémantique dans la langue. Le discours dans la langue surajoute. Ce qui entretient la confusion sur la faculté de la musique de transmettre quelque chose de l'ordre du sens ou de la représentation du monde c'est cette reprise imaginaire. Il est difficile dans nos cultures de penser qu'un évènement hors sens puisse avoir une quelconque utilité pragmatique adaptative. Et pourtant la musique, à l'instar de la voix dans la parole, a un effet essentiel dans le colloque intersubjectif aussi bien que dans le collectif. Mais hors toute communication. Ce n'est pas parce qu'on peut dire quelque chose de la musique qu'on écoute que pour autant elle dise quelque chose telle que la langue peut en faire énonciation et énoncé. Il est probable que Néandertal, Denisova et Sapiens archaïque n'avaient pas cette possibilité et pour autant il y avait de la musique. Leurs aptitudes perceptives et cognitives étaient circonscrites à leur capacité psychique (et neurocérébrale) sémiotico-sémiologique. Lévi-Strauss, qui pour cela interdisait l'approche de l'ethnologie structurale pour l'étude des sociétés « modernes », avait tort. D'autant que l'hégémonie du rationalisme ne commence

pas au 17<sup>e</sup> siècle en Occident mais au 5<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ. En Grèce avec l'invention de la philosophie (Héraclite et Parménide puis Socrate et Platon) où « l'esprit de géométrie », comme disait Spinoza, est mis au service du penser la cause de l'humanité de l'homme. Que peut-on dire rationnellement de l'être de l'homme et de la raison de son existence ? Peut-on dire pour autant que la musique, la pensée musicale complexe, est l'antidote à la pensée philosophique ? Si tel était le cas, on comprendrait pourquoi la philosophie est impuissante à l'appréhender (ainsi que l'Art en général). Et pourquoi nombre de philosophes s'intéressent et se passionnent pour l'art musical : il leur fait sentir les limites de leur savoir en définitive seulement rhétorique qui les condamne si ce n'est à la métaphysique au moins à l'ontologie. Ce n'est pas une connaissance. Idéalisation sophistiquée de la dimension romantique de la langue et de la logique d'enchaînements des raisons et des effets. Il se peut que **la musique en dise plus sur « l'être » (subjectif) qui surgit du « non être » (biologique) et fait humanité de l'homme que la philosophie depuis l'époque hellénistique.**

Merci de votre attention,

Marc Lebailly