



Joseph-François Kremer-Marietti

Les topiques musicales*

Notre étude des Grandes Topiques Musicales s'oriente vers l'établissement d'une phénoménologie du musical dont nous nous proposons d'analyser les composantes, ainsi que de réunir théoriquement les aspects principaux. Pour fixer l'étendue et les limites de notre recherche, nous considérons la musique comme l'expression de phénomènes issus de la volonté de l'homme, en tant qu'elle est par lui volontairement organisée et destinée à être communiquée. Tout en précisant la fin primordiale de la musique dans le plaisir esthétique, nous nous attachons tout d'abord à montrer comment la musique s'articule de formes symboliques. Sur cette base, il nous paraît nécessaire d'invoquer l'existence d'un « principe de Topique musicale », nous permettant la représentation d'un lieu à partir duquel il est possible de penser la musique.

Ainsi que nous l'indiquons précisément au cours des chapitres suivants, la musique trouve l'idée conceptuelle au sein de formes symboliques. Nous verrons de ce point de vue comment il est permis, à travers le synchronisme et le mouvement des structures, de concevoir différentes formes symboliques, que nous dénommons esthétiques, architecturales et intrinsèques, et qui permettent d'obéir à une méthodologie strictement liée à l'existence du musical. Notre souci est de tenir notre position hors de tout contexte anecdotique. C'est pourquoi, au lieu de prendre en compte l'héritage d'un prosaïsme ornemental souvent assigné à l'œuvre musicale, nous préférons partir du pur et simple prédicat de 'Topique' attribué à la musique, car il illustre notre pensée et rend visibles à l'esprit les lieux privilégiés du musical.

Les Topiques musicales s'articulent de trois manières précises dont bénéficient les approches différentes mais utiles à notre propos; nous voulons dire les approches philosophique, esthétique et technique de la musique. La forme et le principe de Topique musicale s'inscrivent dans une localisation du savoir musical, ainsi que des états d'origine et d'apparition des formes et des œuvres du domaine de la musique. L'évolution de ce savoir dépend d'une progressive fluctuation que nous pouvons observer sur certains repères topologiques, à travers les résurgences dues aux évolutions des faits sociaux et historiques, et compte tenu de lieux géographiques précis.

* Chapitre 1^{er} du livre *Les grandes topiques musicales* (Paris : Méridiens Klincksieck, 1994),

Nous élaborons cette étude sur un tracé itinérant, comme l'organiserait un voyageur sur la carte de la connaissance musicale. Nous délimitons donc différents terrains en traitant :

- 1) *Les Topiques Compositionnelles*. Elles sont des lieux de conceptualisation du musical qui s'adressent à la thématique et à la composition des œuvres usant de particularités organiques et stylistiques.
- 2) *Les Topiques Théoriques*. Fruit de la pensée des théoriciens, ces Topiques reflètent l'organisation de la connaissance musicale. Elles permettent de répertorier, en les observant successivement dans le temps, les résultats majeurs, les découvertes qu'ils mettent au jour et leurs règles.
- 3) *Les Topiques Géographiques et Sociales*. Celles-ci concernent les lieux d'origine et d'apparition des œuvres, ainsi que les grands courants nationaux qui sont leur cadre.

Nous optons pour une pensée de la musique qui donne à la topologie spirituelle l'apparence de son référentiel. La Topique ainsi nommée n'est pas simplement considérée comme un lieu quelconque, mais précisément comme 'lieu pensé'. Ce dernier, en tant que représentation topique, est à la fois utile au créateur et au sujet réceptif. C'est ainsi que la Topique circonscrit deux modes distincts de perception. Un premier mode de perception permet de la décrire comme un 'événement', ou même comme un signe identifiable, ainsi qu'il en est du son d'un instrument pouvant définir la particularité d'un ensemble qui est l'orchestre et dont il est un élément. Tel est l'exemple d'un concept d'existence propre, éclairé à la lumière d'un concept plus important. Ainsi en est-il du concept de 'Topique' éclairé par le concept de 'principe'. Nous dégageons ainsi l'existence d'un tout, le principe musical, déterminé, mais progressif si lui sont accordées des affiliations croissantes. D'un point de vue formel, nous pouvons considérer certains sons ou fragments thématiques comme porteurs du contenu d'un jugement conjonctif en tant qu'ils sont des caractéristiques instrumentales, et qu'ils sont définis par le fait qu'ils contiennent des particularités et des timbres spécifiques. Ces derniers sont inhérents à l'objet qui est le leur, et pourtant ils parviendront, pour ainsi dire, à sortir de leur unité propre pour habiter le contenu du prédicat général, qui est l' 'œuvre architecturale'. De cette œuvre, le nouveau contenu se trouve lui-même pris en charge par un nouveau concept, plus large encore, qui n'est autre que le concept de la musique, prise au sens 'historique'. La possibilité d'un tel cheminement nous permet inversement de concevoir le général qui nous autorisera l'accès au particulier.

Un second mode de perception de la Topique permet de la présenter à l'aide du contenu du lieu de pensée 'musical'. Ce mode de perception est apte à désigner la couleur de sa référence intime, qu'elle soit d'ordre affectif, ou qu'elle soit plus globalement issue du vécu de l'expérience humaine, en tout cas formant différence avec ce qui est simplement dialectique et formel.

Tels que nous les présentons, les deux modes de perception de la Topique musicale sont propres au passé et au devenir de l'homme. Car les modalités créatrices inhérentes à la musique sont empreintes

d'un anthropomorphisme articulé du doute et de la certitude, de l'affectif et/ou de l'empirique et du rationnel, de la probabilité et de la vérité, du possible et du nécessaire. Parlant des caractéristiques premières ainsi définies, nous nous attacherons à démontrer que leurs origines sont influencées, en un mot, par la *vie*, ainsi que par les sociétés successives dans lesquelles les hommes vivent, et qui provoquent ou autorisent ces caractéristiques. Loin de notre pensée sera de vouloir séparer à l'excès éléments et entités pour ne faire valoir qu'un simple jeu d'analyse technique, n'ayant d'ailleurs souvent d'autre aptitude que de contredire la pensée profonde du créateur. Bien au contraire, si nous usons de l'analyse, c'est en veillant toujours à ce qu'elle ne se compromette pas à résoudre le sens, c'est-à-dire le point de repère analogique dans la référence à la connaissance musicale.

Comment présenter le principe de Topique musicale sans prévenir des distances que nous prenons à l'endroit de l'analyse ? Nous ne dévoilons pas un cheminement partant des plus grands prédicats. Tout au contraire, nous concevons l'existence multiple et interne de ces divers éléments dans un prédicat 'supérieur', pour viser à dégager la conception de la pensée créatrice, non pas dans l'unique sens poétique, mais volontairement sur la définition initiale d'un métalangage. Nous abordons celui-ci dans la mesure où il consiste essentiellement à faire valoir les 'états', stationnaires ou mobiles, propres aux concepts suprasensibles mis en vibration par le créateur lui-même. Ce que nous appelons le sens autobiographique de l'œuvre, le voyage, l'épopée, est à l'image de ce dernier. C'est ce que nous expliciterons dans le chapitre intitulé « Les grandes Topiques musicales du XIX^e siècle ».

La codification des particularités peut nous être utile lors de la transmission. Elle est inutile pour représenter l'expressivité dans ce qu'elle a de plus puissant dans le domaine émotionnel. Il n'y a pas d'émotion spécifique liée à une règle d'harmonie. Néanmoins, la corrélation de deux formes est nécessaire au fondement de toute connaissance : outre la forme elle-même, la *forme de la forme* ; de même, outre le savoir lui-même, le *savoir du savoir*. Certes, à tous les stades de la pensée réflexive à partir de la connaissance immédiate, on peut présupposer l'intervention d'une distance prise par l'artiste relativement à la position occupée par le penseur, qu'il soit philosophe ou scientifique. Il faudra cependant évoquer aussi un élément gnoséologique, un troisième venant se placer entre les deux positions du savoir et du *savoir du savoir*, ou celles de la forme et de la *forme de la forme*. La distanciation gnoséologique est présente chez les penseurs romantiques allemands. Son origine peut être découverte à travers les symboles de la Renaissance, qui sont vraisemblablement issus des écrits gnomiques apocryphes:

« Plût au ciel qu'il te fût donné d'avoir des ailes et de t'envoler vers l'air, et là, placé au milieu de la terre et du ciel. de voir la masse solide de la terre, les flots répandus de la mer, les confluent des fleuves, les mouvements libres de l'air, la

pénétration du feu, la course des astres, la rapidité du ciel, par circuit autour des mêmes points. »¹

Cette volonté de contempler un macrocosme, et d'avoir une vue « d'en haut », tout comme celle de l'Ésotérique que Nietzsche évoque à plusieurs reprises dans *Par-delà Bien et mal*², permet une vision distanciée des choses. L'analytique de la distanciation prend chez les Romantiques une forme phénoménologique qui trouvera des transpositions littéraires, musicales et picturales.

Force nous est de concevoir avec Walter Benjamin une forme du savoir pour la « science de quelque chose mais non ce quelque chose lui-même »³. Nous retenons ici le principe embryonnaire d'un argument qui permettra de préciser la relation du sujet à l'objet, ou bien de formaliser un infini conceptuel hiérarchisé comme nous le trouvons chez Fichte⁴. Au moi de l'étant s'ajoute alors le moi pensant, ce qui présuppose un autre état du sujet qui, de nouveau, sera pris en compte par le champ de conscience d'un autre 'moi', qui devient à son tour un autre sujet de l'être conscient de soi, et ainsi

¹ *Hermès Trismégiste. Corpus Mysticum*. 4 volumes. Paris, Les Belles Lettres, 1985. Tome I, Poimandès, 1 à XII, texte établi par A. D. Nock, Professeur à l'Université de Harvard, et traduit par le Révérend Père A. J. Festugière (1ère édition : 1946), 6ème édition 1983. Voir p.62.

² Les aphorismes 2, 30, 59, 286 de *Par delà bien et mal* insistent sur le privilège de la vision venant d'en haut. Surtout l'aphorisme 30 est explicite sur la différence entre l'exotérique et l'ésotérique : l'ésotérique est celui qui voit les choses de haut en bas. Au contraire, les voyant de bas en haut, l'exotérique ne jouit que d'une « perspective de grenouille » (aphorisme 2). Voir l'édition du texte de Nietzsche chez Gallimard (Paris, 1971), ou chez Marabout Université (Verviers, 1975) : pages 21, 57, 89, 263. Citons le dernier aphorisme: « D'ici la vue est libre, l'esprit élevé ». Mais il y a une espèce contraire d'hommes qui se tiennent sur la hauteur et qui ont aussi la vue libre – mais regardent en bas » (trad. A. Kremer-Marietti, Verviers:Marabout Université, 1975, p.263).

³ Walter Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*. Traduit de l'allemand par Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang. "La Philosophie en effet". Paris, Flammarion, 1986. A propos du *Concept de la doctrine de la science de Fichte*, Benjamin écrit p.50 : "Sa démonstration est en l'occurrence la suivante : la doctrine de la science n'a pas seulement un contenu mais aussi une forme; elle est « la science de quelque chose, mais non ce quelque chose lui-même ». Ce dont la doctrine de la science est science, c'est de la nécessaire « opération de l'intelligence », cette opération qui, étant dans l'esprit avant toute objectivation, en est la forme pure ».

⁴ En fait, Fichte présente une double attitude au sujet de l'infinité : d'une part, il recherche l'immédiateté de la conscience ; d'autre part, la réflexion comporte un moment qui est celui de l'infinité à côté de l'immédiateté. W. Benjamin cite le fragment de *l'Essai d'une nouvelle exposition de la doctrine de la science* de 1797 : « Tu es, dis-tu, conscient de toi; tu distingues donc nécessairement ton Moi pensant du Moi qui est pensé dans son penser. Mais pour que tu puisses faire cette distinction, il faut de nouveau que ce qui pense, dans ce penser, soit objet d'un penser plus haut, afin de pouvoir être objet de la conscience; et tu obtiens du même coup un nouveau sujet, qui va être à son tour conscient de ce qui était auparavant l'être conscient de soi ». – Cf. Johann Gottlieb Fichte, *Erste Wissenschaftslehre von 1804*, aus dem Nachlaß herausgegeben von Hans Gliwitzky mit einem Strukturvergleich zwischen der W. L. 1804 (1) und der W. L. 1804 (2) von Joachim Widmann, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1969. À titre de document, retenons ce passage de la page 116 (notre traduction) : « En tant que représentant soi, dis-je, dans l'identité absolue avec son être : ce soi, de nouveau en tant qu'unité absolument fermée, en tant que moi, doit de nouveau se tenir dans son intuition. Dans sa forme se comprend, comme aussi étant objectif, ce qui seulement ensuite est élucidé à travers le comprendre éclairant d'un sujet et d'un objet et de l'identité des deux ».

de suite. Au moins pour éviter l'immédiateté du simple 'ici maintenant', un système de rotation se confirme nécessairement, selon ce qu'en montre Ernst Bloch qui y voit aussi un moyen d'échapper à l'obscur de l'être en soi⁵. Avec la rotation qui permet de sortir de l'immédiateté subjective est rendue possible l'objectivation de l'actuel. Celle-ci est en priorité conceptuelle; mais, en second lieu, elle tend au pragmatisme et, en l'occurrence, elle accomplit les fonctions d'énonciation du langage.

Ainsi, à l'aube du XIXème siècle, les Romantiques allemands⁶ ont-ils compris que la distance séparant le moi étant du moi pensant représente un cheminement qui implique une instance gnoséologique faisant référence tantôt à l'un ou à l'autre de ces deux pôles du moi, et qui recouvre un parcours dans lequel on voit établi l'aspect du sacré. Le langage et la pensée sont alors conçus dans la relation étroite pour laquelle la justesse de langage représente l'exactitude de la pensée. Analogiquement, la justesse de la pensée en musique se voit avec son emplacement possible au sein de la forme, lorsqu'un objet s'élève au-dessus de sa première fonction pour atteindre le prédicat générateur, qui dépend lui-même d'une essence universelle.

Parce que nous voulons nous mettre en position de reconnaître le sens du dénouement inhérent à l'œuvre orchestrale, nous devons nous placer au-delà du discours théorique de l'analyse musicale des formes, dans lequel il est trop souvent question d'exposition et de réexposition dans des termes que nous pourrions qualifier de "cliniques". Nous entendons : 'intervalles', 'degrés', 'fonctions', 'mouvements mélodiques', 'nature des accords', 'règles de succession d'accords', 'cadences', etc... Ces apparitions distinctes sont en fait conçues comme des préceptes de base formulant ainsi ce qui va donner lieu à une écoute guidée par la connaissance purement technique des thèmes. Nous reconnaissons ici ni plus ni moins que l'analyse harmonique et graphique codifiée. Ce n'est pas à cette lecture que nous voulons nous vouer. Mais ce que nous voulons distinguer n'apparaît pas non plus dans la réduction ordinaire des choses, même si celles-ci sont pleines d'anecdotes servant fréquemment à justifier les rouages d'une pédagogie mécanique. Notre option va donc vers une réflexion située au-delà d'une simple lecture de l'écriture réglementée propre à la musique. Il est vrai que l'ingéniosité de transposer, réexposer, suspendre et anticiper, développer et conclure, est intéressante : elle fait indiscutablement valoir des états de réflexe. Ceux-ci sont des préceptes conçus en

⁵ Cf. Ernst Bloch. *Experimentum Mundi. Question. Catégories de l'élaboration. Praxis*. Traduction et notes de Gérard Raulet. Payot, Paris, 1981. Voir p.18 : « Seule cette démarche non contemplative, à la fois réflexive et partisane dans l'objectivation, parvient à ne pas sacrifier le sujet en même temps qu'elle surmonte l'obscurité de l'instant qui se vit, à ne pas sacrifier au dépassement de l'intériorité obscure de l'en-soi l'activité et la vitalité qui en jaillissent ». Également, p. 19 : « La rotation qui permet de sortir de l'immédiateté subjective amène avec elle l'objectivation de l'actuel ».

⁶ Tout comme le précise W. Benjamin, nous faisons référence à Novalis, Schlegel, Goethe. Cf. W. Benjamin, op.cit., p.57 et suiv. : « La signification de la réflexion chez les premiers romantiques »; p. 165 : « La théorie esthétique des premiers romantiques et de Goethe ».

formules raisonnées, discernables et d'ailleurs utilisées à grand recours de conditionnement : nous avons déjà abordé cette question dans notre introduction au *Traité de Rameau*⁷. Mais ce qui est bien plus subtil réside dans la pensée même du créateur, s'exprimant originalement au moyen de particularités d'exception. Ces dernières résident dans une innovation propre à échapper aux états de réflexe du convenu; elles conçoivent et réalisent une avancée de l'œuvre vers des terrains encore inconnus. A travers de telles particularités d'exception, le créateur accomplira et exprimera des significances extrêmes, posées sur des terrains thématiques, qu'ils soient reposants ou frénétiques, capables de communiquer une multitude de sensations qui n'apparaîtront que sous l'examen d'analyses symboliques.

Nous proposons donc une perception différente, car la seule distinction entre l'apparition et la réapparition, qui succèdent aux développements du thème, ne peut être l'unique manière d'être du musical. Une perception 'autre' est celle du discernement d'un 'lieu' musical que nous désignons par la juste expression de 'Topique musicale'.

Le lieu musical présente le privilège de se prêter à deux types de discernement. Le premier type dépend du *perçu*, de la perception directe, sensible et physiologique, entre le sujet et l'objet. Le discernement du second type considère après coup des *interprétations diverses du perçu*, aussi bien méthodiques, analytiques et synthétiques. Nous considérons que l'analyse technique est située au centre de ces deux types de discernement, et qu'elle est tenue de les prendre en compte :

L'analyse technique

le perçu

l'interprétation du perçu

La Topique musicale n'est autre que la localisation structurelle d'une identité thématique profonde. L'identité, nous la concevons en tant que 'concept allégorique' propre à l'état musical. Le grand thème (en allemand : *Hauptthema*), outre sa consistance tonale, atonale ou sérielle, possède une signifiante qui la personnifie et l'apparente à un monde de sensations élevées au statut d'états symboliques ou abstraits, dans lequel il est possible de concevoir les Topiques de la thématique. La *Topique musicale* est un lieu musical privilégié qui est marqué par une volonté d'identification symbolique. Celle-ci dépeint les états d'une pensée ou d'un caractère, compris comme stationnaires ou comme engagés dans un mouvement qui leur est propre.

⁷ Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie*, précédé de « Rameau, l'harmonie et les méprises de la tradition » par Joseph-François Kremer. Fondation Singer-Polignac. Méridiens Klincksieck, Paris, 1986. Voir nos chapitres VI (« De la tradition ») et VII (« Vues pédagogiques »).

De même que Cassirer privilégie l'opération de l'esprit par rapport à l'objet que ce dernier s'est fixé, nous admettrons qu'il puisse y avoir une intention spirituelle avant l'être de la matière musicale elle-même, en donnant ainsi le principe à l'opération génératrice. Nous impliquons par là même que l'existence primordiale de l'intention musicale, comme origine et comme force d'idée dominante, réside dans la création. La puissance interne de l'œuvre est justifiée par l'existence propre des lieux de reconnaissance conçus comme phénoménalité pure de l'*en-dedans* du créateur, perceptible seulement par ce que nous nommons le 'cycle des mémoires'. Il y a bien chez Kant⁸ une valorisation de l'idée esthétique régie par l'esprit dominant la pensée, qu'il nomme *Geist*.

Si nous considérons que tous les signes sont anciens et que seules les perceptions sont nouvelles, encore faudrait-il accepter de prendre en compte l'accord entre l'œuvre et le sujet réceptif. Et dans la perspective de cet accord ne faut-il pas concevoir aussi une perception qui puisse être structurée par un phénomène propre au facteur d'écoute. La 'mémoire fermée' du facteur d'écoute, en quelque sorte notre *a posteriori* résiduel, permet de différencier ce qui nous paraît être de nouveaux signes par rapport à des signes qui seraient plus anciens. Mais la difficulté apparaît lorsqu'on se tient uniquement à ce facteur d'écoute. Il y a bien alors méprise de discernement, une déformation de la perception par la conscience de sa propre subjectivité ; car, l'oubli aidant, il est possible de déformer d'anciens signes au point de ne plus les reconnaître lorsqu'ils apparaissent de nouveau, et de les prendre pour des signes inconnus. De nouveaux signes peuvent, à leur tour, être pris pour d'anciens signes si, par simple méconnaissance, la mémoire fermée du facteur d'écoute se prépare à prendre pour tel ce qui ne l'est pas.

Nous préconisons qu'à cet *a posteriori* du facteur d'écoute fermé se substitue l'*a priori* du facteur d'écoute ouvert, qui nous autorise à déchiffrer l'*en-dedans* de l'œuvre, tel qu'il est jalonné de lieux de reconnaissance, c'est-à-dire de Topiques. Sans que soit nécessaire la saisie subjective du facteur d'écoute de la mémoire fermée, l'*a posteriori* conceptuel pourrait être, quant à lui, bien au contraire, un stade préparatoire grâce auquel des emplacements de lieux musicaux pourraient être prévus comme formant le schème d'une trajectoire : celle d'un avenir possible de l'œuvre. C'est précisément le point primordial du cycle des mémoires que nous cernons ainsi : les contours pourront en être anticipés sans être ordonnés en hiérarchie. Ils se tiendraient prêts en tout cas à recevoir l'intériorité de l'œuvre.

La forme structurale évoquée dans cette présentation est telle qu'elle est discernable à l'analyse, et ne propose que les informations pratiques, en quelque sorte dispensées par l'œuvre doublement : dans notre conscient et dans notre inconscient. La prise en compte du facteur d'écoute et le cycle des mémoires dévoilent avec précision le jeu de l'interprétation ainsi que l'image : *l'œuvre comme image, le jeu comme moulure du geste sur l'objet*.

⁸ C'est ce qui apparaît au § 49 de la *Critique de la faculté de juger*, à propos des facultés de l'esprit qui constituent le génie.

L'idée esthétique use du symbole esthétique ; l'idée rationnelle use du symbole conceptuel. Pour éclairer le rapport de ces deux notions nous proposons d'approcher la phénoménologie de la composition, avec ses trois stades déterminants, c'est-à-dire : le conceptuel, le transitoire et le transmissible. Par le conceptuel, nous touchons au domaine de la matière sonore, à la *Topique des sonorités*, également à l'acte de poser, à celui d'articuler et de délimiter. Le transitoire est la métaphore, la vue du dedans en même temps que le mouvement vers son apparition au dehors : la magie de l'imagination. Pour le transmissible, l'essentiel est, cette fois, la substance qui s'offre comme nécessaire aux événements ultérieurs. Les trois stades déterminants sont réunis et n'en font plus qu'un dans le principe de *Topique musicale*.

Nous donnons en exemple la Topique du thème glorieux dans la *Symphonie* (1891) de Chausson : début, après l'introduction lento de l'Allegro. Cette Topique utilise des accents prosodiques tragiques. Elle correspond au 'transitoire' (sur lequel nous reviendrons un peu plus loin) dans son aspect fatal et précis. De plus, par sa force de pensée, elle est une entité transmissible, car nous retrouvons cette volonté avec de semblables fondements au cœur de bien des œuvres.

Nous nous expliquons. En ce qui concerne la musique française au XIX^{ème} siècle, nous appuyons la tonalité au niveau du temporel, entre la *Topique du thème glorieux* et la *Topique du retour nostalgique*. La Topique du thème glorieux correspond à l'énonciation d'une thématique Majeure. Celle-ci apparaît après une attente prolongée qui offre un optimisme stratégique. La Topique du sentiment ou du retour nostalgique peut être la transposition ou la transformation de la Topique précédente, celle du thème glorieux, ou bien encore un second thème à caractère pessimiste. Il peut se faire que le thème de l'attente prolongée invoque soit l'arrivée du thème glorieux, soit sa réapparition. La comparaison qu'établit Michel Guiomar avec les arts plastiques est représentative de la mobilité temporelle :

« Dans l'immobilité obligée de l'art plastique, des phénomènes suggèrent le mouvement, introduisent le mouvement d'un passé et d'un souvenir, donc deux états d'âme envers lesquels (...) une aggravation est possible. »⁹

Pour les musiques du passé la position de 'nostalgique' dans la Topique de ce sentiment invoque un passé mythique au sein d'une scénographie de l'imaginaire, que nous ne connaissons que très rarement, puisque l'œuvre a la vocation d'avancer dans le temps. D'ailleurs, chaque commencement d'une œuvre peut avoir un passé non entendu qui se laisse pourtant deviner. Exemple : le début de la *Fantaisie pour piano* de Schumann, écrite en 1835-1836 (première publication en 1839). Autre exemple : l'*Opus 3* d'Hector Berlioz (1827) (Figures 1 et 2), où nous sentons l'expression d'un passé possible que nous n'avons point connu, mais qui, représenté par une atmosphère dramatique en début de l'œuvre, préfigure un funeste présage. Tout comme dans les opéras de

⁹ Michel Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort. Les modes de présences, les présences immédiates, le seuil de l'au-delà*. Librairie José Corti. Paris, 1967. Voir p.103.

Carl Maria von Weber, précisément dans le *Freischütz* (1821), les premières mesures de l'Ouverture sont édifiantes de mystère et de tout un monde dans lequel nous nous sentons encore étrangers, qui existait déjà avant que nous ne puissions le connaître. Il en va de même pour le prélude du premier acte de *L'Or du Rhin* (1869) de Richard Wagner, ou pour la *Symphonie en Si Bémol Majeur* de Chausson.

Par ailleurs, ce qui est bithématique, globalement par dialectique, et dithématique, par addition de termes secondaires, se trouve réuni aux sentiments nostalgiques et glorieux. Cette articulation est fréquente chez Berlioz et les symphonistes français de la fin du XIX^e siècle avec un penchant pour la parité des pensées optimistes et pessimistes. L'état de drame, l'aspect fatal, est suivi de sa contradiction salvatrice, ou vice versa. La musique française est au XIX^e siècle fréquemment habitée par ce principe. Les Topiques des sentiments nostalgiques et glorieux sont assez proches des états deux et trois des catégories fantastiques que décrit Guiomar¹⁰. Cela se rapproche d'une signification active et passive dénotant un fantastique de conquête et un fantastique de défaite.

Le temps a pu, d'une part, affiner les règles et la théorie propre à l'écriture musicale et, d'autre part, ouvrir les voies de l'imaginaire. Les compositeurs sont des inventeurs, non seulement ils créent des formes nouvelles mais également ils produisent des analogies sonores. Leurs analogies passent du spirituel au concret, de l'esprit à la sonorité. Notre propos est de poursuivre le dessein de dévoiler les transmissibilités propres à ces événements. Seulement lorsque nous nous serons suffisamment accoutumés à l'existence des Topiques musicales, nous pourrons enfin proposer l'exposé de leur cheminement par la transmissibilité en allant progressivement vers une théorie de la transmissibilité, mise en mouvement par une tradition secrète de l'imaginaire.

Lorsque les particularités musicales traitées chez un compositeur peuvent être reconnues chez un autre compositeur, nous affilions à cette reconnaissance thématique une fonction de substance. De telles substances sont impliquées dans les structures qui se localisent dans l'histoire. Les particularités musicales sont en effet transmissibles. Car, bien qu'elles soient aisément discernables chez de nombreux compositeurs, on ne retient pas essentiellement chez Wagner ce qu'il y a de Beethoven, ni chez Schönberg ce qu'il y a de Mahler ; il est utile de distinguer, au contraire, ce qui caractérise le style propre de chacun d'eux. La fréquentation des modèles plus anciens est nécessaire à l'apparition des œuvres nouvelles. Les repères différents ont également valeur de Topiques musicales. La perception qui en découle exprime une volonté et une mouvance vers un devenir. C'est ainsi que nous aborderons le sens autobiographique de l'œuvre par la reconnaissance des substances transmissibles en musique.

Enfin, traitant des Progrès de la forme musicale au XX^e siècle, nous trouverons avec l'atonalité un terrain conceptuel neuf, bien que les compositeurs

¹⁰ *Op.cit.*, p. 99 : « Catégories fantastiques : Le Macabre, le Diabolique, Le Fantastique généralisé ».

des années 20 n'aient pas nécessairement opté dans un même temps pour une coordination entre l'écriture musicale et les structures nouvelles. Les différentes conséquences de cette dualité entre la forme et le fond provoqua une modernité que l'on pourrait interpréter comme partielle, puisqu'elle était fondée sur l'expression d'un nouveau système, l'atonal et qu'elle invoquait à grand renfort la rationalité de la forme ancienne. Nous élaborerons une méthodologie prenant en compte les particularités musicales appartenant à la conception d'un logos agissant sur le plan de la composition conceptuelle et sur celui de l'écoute. Evoluant à travers le parcours atonal, notre examen portera sur la diversité des formes recherchées par les compositeurs : formes ouvertes, indétermination et hasard, ou bien mathématisation de l'espace sonore. Notre hypothèse est que ces changements ne se sont pas opérés sans la résurgence omniprésente du principe générateur tonal/atonal. Nous organiserons le réseau des différentes relations pouvant s'établir entre l'espace et le temps, réunis, et la musique algorithmique qui tend à dépasser cet enfermement originel. Enfin notre recherche est essentiellement dirigée vers l'étude des formes musicales dans leur progression parallèlement avec les courants de pensée contemporains. Notre méthodologie s'emploiera à susciter une nouvelle vision historique mettant à découvert les trois moments de la phénoménologie de l'œuvre musicale :

apparition / croissance / mutation.