

Créations musicales : une approche philosophique, de
Véronique Verdier, Paris, Éditions Delatour France, 2021,
270 pages

Olivier St-Pierre

Volume 32, numéro 3, 2022

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1095193ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1095193ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Circuit, musiques contemporaines

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

St-Pierre, O. (2022). Compte rendu de [*Créations musicales : une approche philosophique*, de Véronique Verdier, Paris, Éditions Delatour France, 2021, 270 pages]. *Circuit*, 32(3), 85–89. <https://doi.org/10.7202/1095193ar>

Créations musicales : une approche philosophique, de Véronique Verdier

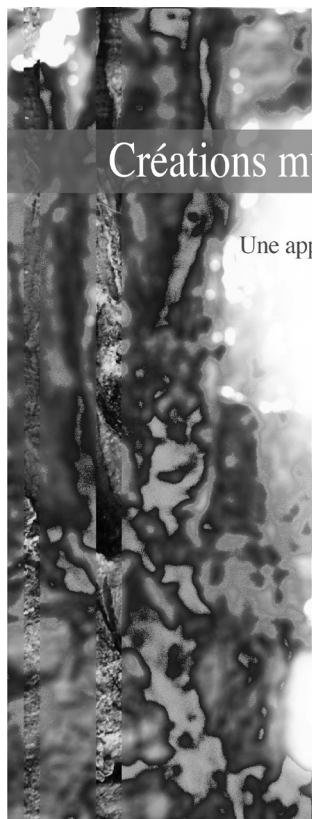
Paris, Éditions Delatour France, 2021, 270 pages.

Compte rendu d'Olivier St-Pierre

Depuis les célèbres analyses de Platon dans *La République*, la réflexion sur la musique joue un rôle important dans l'histoire de la philosophie occidentale. Pourtant, force est de constater que la musique de création des dernières décennies retient peu l'attention des philosophes, ce qui semble paradoxal, tant les sources philosophiques occupent une place centrale dans le travail de nombreux compositeurs et de nombreuses compositrices. Si l'on ne se surprenait pas du fait que la majorité des écrits consacrés à la musique contemporaine provienne non pas du champ philosophique, mais du champ musicologique, le peu d'intérêt manifesté par les philosophes pour le répertoire contemporain peut néanmoins porter à croire que les préoccupations qui déterminent la musique de notre temps ne concernent finalement que le milieu musical lui-même. Or, par sa posture historique et sa propension à la remise en question critique des acquis de la tradition, les enjeux structurels, techniques et perceptifs qui la traversent ou alors son travail du rapport au temps et à l'espace, la musique contemporaine partage au contraire de nombreuses affinités avec la philosophie récente et paraît plutôt, à y regarder de plus près, singulièrement propice à l'analyse philosophique. Le livre *Créations musicales : une approche philosophique*, de Véronique Verdier, chercheuse associée au Centre

d'histoire des philosophies modernes de la Sorbonne, répond en ce sens à un véritable manque et ouvre une brèche salutaire dans le relatif isolement de la musique contemporaine. Tout au long de son livre, Verdier cherche à cerner la spécificité du geste créatif, compris comme producteur de nouveauté et porteur d'un potentiel de transformation du réel, en s'appuyant sur des sources philosophiques, des analyses empruntées aux sciences humaines, sociologie et psychologie cognitive en tête, et des témoignages de compositeurs et d'interprètes issus du milieu de la musique contemporaine. L'ouvrage se lit ainsi comme un bilan critique de la réflexion philosophique sur la musique en général et comme une défense du caractère créatif et novateur de la musique contemporaine en particulier, abordée dans une perspective résolument phénoménologique, Verdier voulant éviter de formuler des analyses prescriptives qui risqueraient a priori de s'éloigner de l'expérience musicale vécue.

Le livre se sépare en quatre chapitres adoptant tour à tour le point de vue du sujet qui compose de la musique, du sujet qui en joue et du sujet qui en écoute, pour se terminer par une analyse du plaisir musical considéré depuis ces mêmes perspectives. Les deux premiers chapitres, intitulés respectivement « Composer : le nouveau comme critère » et « L'interprétation musicale : une



Créations musicales

Une approche philosophique

Véronique Verdier

éditions
DELATOUR FRANCE

créativité encadrée», s'achèvent de plus par une série d'entretiens avec les compositeurs Philippe Leroux, Jean-Luc Hervé et Mauro Lanza, pour le premier chapitre, et la chanteuse Donatienne Michel-Donsac, le violoncelliste Pierre Morlet, du Quatuor Diotima, et le percussionniste Jean Geoffroy, pour le deuxième. Ces entretiens, qui s'inscrivent dans la volonté de Verdier d'aborder le fait musical du point de vue du sujet qui en fait l'expérience, forment un complément essentiel aux parties plus théoriques des deux premiers chapitres, ancrant les analyses élaborées par l'autrice dans des subjectivités et des pratiques réellement vécues.

La question centrale posée par le livre pourrait ainsi se formuler de la façon suivante : quelle expérience un sujet fait-il de son propre geste créatif et comment

ce geste le transforme-t-il et transforme-t-il le réel en retour ? D'emblée, Verdier propose de définir le geste créatif en fonction du critère de nouveauté, un geste ne pouvant être dit créatif que dans la mesure où il fait exister quelque chose qui n'existait pas déjà avant lui. Or, loin de réhabiliter la figure quasi démiurgique de l'artiste créant *ex nihilo* en faisant table rase du passé, les analyses développées par l'autrice cherchent au contraire à situer la nouveauté du geste créatif relativement à son contexte à la fois historique, social et individuel, en mettant en lumière le rôle joué par la tradition dans la formation (*Bildung*) du sujet qui crée et en se centrant sur son action et sur le processus créatif lui-même. Ce faisant, Verdier se tient à distance tant des discours de type moderniste que postmoderniste, les premiers prônant une rupture avec la tradition et exhortant à la recherche de la nouveauté dans la perspective évolutive et linéaire du progrès, tandis que les seconds rejettent au contraire la nouveauté en la prétendant devenue impossible et prônent plutôt une réarticulation du passé qui occulte la part de nouveauté créative des œuvres de la tradition (p. 9-14). En ce sens, la posture de l'autrice pourrait être rapprochée de la notion d'éternel retour, que Deleuze, dans son interprétation de la pensée de Nietzsche, définit comme « l'être du devenir¹ », c'est-à-dire comme la condition de possibilité même de la nouveauté. Le nouveau se trouve en effet être aussi bien en relation qu'en rupture avec ce qui existe, ne pouvant être saisi comme nouveau que relativement à ce qui existe, mais n'étant en même temps nouveau que dans la mesure où il rompt avec ce qui existe et « précède, promet, annonce un devenir riche d'autres possibles » (p. 41). Verdier s'appuie en ce sens notamment sur la distinction, proposée par Cornelius Castoriadis dans *L'institution imaginaire de la société*, entre le « différent » et « l'autre » (p. 14), le différent résultant d'un passage progressif d'un état à un autre, d'une disposition différente d'éléments communs, tandis que l'autre ne peut en toute rigueur

être déduit de quoi que ce soit, rompant de façon non plus quantitative mais qualitative avec ce qui existe. Le nouveau se comprend ainsi comme la possibilité toujours recommencée d'un devenir-autre de ce qui existe, tout à la fois inscrit dans la tradition et ouvert sur quelque chose d'inédit. Le critère de nouveauté ne s'applique pas en ce sens à la seule période moderne, mais rend au contraire apparente la modernité des œuvres authentiquement créatives de toutes les époques de l'histoire de la musique, sans pour autant faire de celles-ci des anticipations des époques ultérieures dans une perspective évolutive ou téléologique. Verdier reprend ainsi à son compte (p. 13) la définition de la modernité donnée par Henri Meschonnic dans *Modernité Modernité*: « La modernité est un combat. Sans cesse recommençant. Parce qu'elle est un état naissant, indéfiniment naissant, du sujet, de son histoire, de son sens. Elle ne cesse de laisser derrière les Assis de la pensée, ceux dont les idées sont arrêtées, se sont arrêtées². »

La démarche de Verdier se caractérise également par une insistance continue sur le caractère actif de la création, l'autrice élaborant tout au long du livre une analyse serrée du processus créatif lui-même dans ses dimensions subjective, sociale et matérielle, en ce qui concerne tant la composition que l'interprétation et l'écoute. La question devient alors de savoir comment se produit le nouveau, ce qui le rend possible, et Verdier souligne en ce sens l'importance de l'apprentissage et de la formation musicale, du développement et de la mobilisation de facultés cognitives précises telles que l'écoute intérieure et la concentration, de même que d'une certaine régularité et persévérance dans le travail, facilitées par des conditions matérielles favorables. Ces conditions de possibilité se doublent de plus d'une dynamique interne de la création, qui se nourrit d'elle-même en un processus d'auto-engendrement, le geste créatif ouvrant de nouvelles perspectives au sujet qui crée et l'engageant dans un mouvement

transformateur. Ces balises théoriques une fois posées, le premier chapitre retrace tour à tour les différentes étapes du processus compositionnel, détaillant, du point de vue du sujet, leurs conditions de possibilité et leur participation au mouvement général de la dynamique créative, pour se conclure par une défense du caractère créatif des œuvres de la tradition, qui ne se réduisent pas à de simples expressions ou reflets de leur époque, pas plus qu'à des anticipations prospectives des époques ultérieures, mais comportent au contraire une part de nouveauté propre, toujours actuelle, à resaisir. Verdier cite en ce sens Boucourechliev (p. 41), qui écrit à propos de l'harmonie de la Messe de Machaut: « elle doit être prise dans le sens du bloc harmonique, beau et significatif en lui-même. C'est ainsi qu'elle *s'entend*. Les prédécesseurs de Machaut dans ce domaine seraient – pour nous, et si l'on ose le paradoxe – un peu Stravinsky, beaucoup Varèse et surtout Debussy...³ »

Dans le deuxième chapitre, Verdier se penche sur l'expérience physique et temporelle que fait l'interprète de son propre geste instrumental et cherche à faire valoir le caractère créatif du jeu musical, en discutant la relation étroite qui unit l'œuvre à ses exécutions, et son effet sur le statut d'existence de l'œuvre elle-même relativement à ses différentes interprétations possibles. Ici encore, l'autrice insiste sur l'importance de la formation des interprètes et du travail instrumental, en plus de dégager les conditions de possibilité d'une créativité tiraillée entre fidélité à la partition et liberté interprétative. Or, si le jeu musical mobilise nécessairement par lui-même une certaine part de créativité, encore faut-il que cette créativité soit voulue et recherchée par les interprètes, qui doivent en ce sens approfondir leurs connaissances et cultiver leur goût, ce à quoi contribue la fréquentation de différents répertoires et modes d'interprétation. Verdier discute notamment l'interprétation dite historique de la musique baroque, non pas tant en raison de sa prétention à l'authenticité

qu'en raison de la redécouverte de subtilités de jeu et de sonorité plus ou moins oubliées qu'elle favorise, en critiquant au passage la standardisation généralisée du répertoire et des modes d'interprétation pratiquée dans le milieu de la musique classique. Jusqu'au début du xx^e siècle environ, les interprètes ne jouaient en effet que des créations, situation que ne connaissent pratiquement aujourd'hui que les interprètes spécialisés en musique contemporaine et qui suppose un rapport au jeu et une disponibilité à l'expérimentation et à la créativité instrumentale comportant son lot de défis et de découvertes singulier. L'autrice cite en ce sens Harnoncourt (p. 211), qui craint que « si nous ne réussissons pas à retrouver un intérêt pour ce que nous ne connaissons pas encore – que ce soit ancien ou nouveau –, si nous ne réussissons pas à redécouvrir la signification de l'effet qu'exerce la musique – sur notre esprit et sur notre corps –, alors cela n'a[ura] plus aucun sens de faire de la musique⁴ ».

Le troisième chapitre, qui se penche sur le rapport à l'écoute, forme, avec le premier, la partie plus philosophique et phénoménologique du livre. L'autrice y analyse les facultés mobilisées par l'écoute d'une œuvre, notamment les différents types de mémoires et d'expériences de la temporalité, afin de faire apparaître le caractère actif de la perception et les conditions de possibilité matérielle de l'écoute proprement musicale, qui requiert une mise en condition de l'écoute, c'est-à-dire une préparation et une disponibilité à l'écoute attentive, et une suspension de l'écoute causale ou « naturelle », qui renvoie les sons à leurs sources d'émission, pour entrer dans « l'écoute réduite » décrite par Pierre Schaeffer, qui permet d'appréhender les sons en eux-mêmes, comme objets d'une perception esthétique. Pour Verdier, l'écoute musicale, qui se déroule dans un temps strictement contemporain de celui de l'œuvre, rend possible une expérience de la temporalité toute particulière, à savoir une expérience du temps lui-même, qui devient l'objet visé par la per-

ception. Cette expérience du temps conditionne en retour l'écoute et le discours musical, ce que Verdier étaye en comparant les stratégies temporelles en usage dans la narrativité musicale et la narrativité littéraire. Le chapitre se conclut par une discussion des différents types d'écoute et par une réflexion critique sur le rapport entre l'écoute et la vision qui n'est pas sans rappeler les écrits de la dernière période de Luigi Nono, par exemple lorsque Verdier dénonce « l'impérialisme du visuel » (p. 203) et s'inquiète de ce que les dispositifs visuels en concert risquent de détourner et d'appauvrir l'écoute, « qui demeure une expérience fragile » (p. 203).

Enfin, dans le quatrième chapitre, Verdier analyse le plaisir musical en se basant sur des concepts issus de la philosophie de Spinoza, dont elle reprend la définition positive du désir et la notion de plaisir de la perfection, entendu comme plaisir de l'adéquation entre la volonté exprimée et le résultat obtenu. Pour l'autrice, la musique relève ainsi toujours *in fine* du registre affectif, ce qui explique qu'on l'associe souvent aux émotions, quoique la musique elle-même ne soit pas à même d'exprimer à proprement parler quelque émotion que ce soit. Plutôt, Verdier propose de considérer la relation entre musique et émotions comme relevant d'un parallélisme du mouvement musical et de la dynamique du désir, la musique exprimant des formes sonores en mouvement qui touchent et émeuvent par elles-mêmes, en suscitant « comme en écho une dynamique affective chez l'auditeur » (p. 239). Le plaisir musical concerne ainsi tant le faire que l'écouter, le jeu musical suscitant le plaisir de la perfection de l'action, tandis que l'écoute musicale suscite un investissement affectif engageant la dynamique du désir. Le chapitre se clôt par une histoire de la répression politique du plaisir musical et une défense du caractère politique de l'existence même de la musique, qui donne lieu à des expériences intenses, transforme les modes de perception et contribue à l'accroissement de l'être.

D'une grande richesse de documentation et s'appuyant sur une démarche bien ancrée dans l'analyse phénoménologique, *Créations musicales: une approche philosophique* propose ainsi un tour d'horizon à la fois accessible et exhaustif des principales conceptions de la musique dans la tradition philosophique, en plus de développer une analyse juste et approfondie de l'expérience musicale vécue dans ses multiples dimensions, aussi bien individuelle que sociale, historique et politique. Le livre se recommande en ce sens à un public plus général que spécialisé et constitue une excellente entrée en matière pour qui s'intéresse aux réflexions philosophiques sur la musique. On se désole par contre quelque peu de ce que le répertoire contemporain ne s'y trouve jamais traité en tant que tel, comme matière

à philosopher, le livre se limitant à une défense assez générale de la valeur intrinsèque de la création elle-même, plutôt que d'entrer plus en profondeur dans l'analyse des découvertes les plus significatives de la musique des dernières décennies. La table est donc mise pour une discussion philosophique plus ciblée du répertoire contemporain, à laquelle le livre ouvre la porte de façon fort invitante.

1. Gilles Deleuze (1965), *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, p. 28.
2. Henri Meschonnic (1988), *Modernité Modernité*, Paris, Gallimard, p. 9.
3. André Boucourechliev (1993), *Le Langage musical*, Paris, Fayard, p. 135.
4. Nikolaus Harnoncourt (1984), *Le Discours musical: pour une nouvelle conception de la musique*, Paris, Gallimard, p. 32.



David Forest, non titré, non daté. Crayons feutres sur papier, 46 × 61 cm, 2015.2453. © Collection Les Impatients.