

L'illusion est-elle féconde et la conscience stérile ?
Le rôle de l'explicitation dans l'activité du compositeur

Aucune époque historique n'a autant accordé à la théorie que celle des années 50 et 60. L'échec s'est avéré si profond que la grande majorité des compositeurs ont depuis lors évité comme la peste d'apparaître comme les analystes de leurs oeuvres, craignant de les disqualifier d'emblée en se qualifiant eux-mêmes comme théoriciens. On peut se demander si Hughes Dufourt et moi-même, en acceptant de paraître dans un colloque d'épistémologie musicale, n'avons pas pris le risque paradoxal de compromettre notre réputation de compositeurs. Les vieux clichés de l'inconscience géniale et de la conscience stérile sont redevenus assez à la mode ces temps-ci, et même l'analphabétisme est a priori un meilleur facteur de succès que les diplômes, quels qu'ils soient.

Lorsque la musique est devenue, vers 1950, un enjeu idéologique, elle ne faisait que subir à son tour les effets des deux grandes doctrines qui avaient traversé le 20ème siècle : le marxisme comme interprétation de l'Histoire, et le scientisme comme réponse aux interrogations métaphysiques. La première de ces idéologies ne prétendait pas seulement, lorsqu'elle était au pouvoir, dicter aux musiciens leurs devoirs prioritairement sociaux, elle diffusait fortement, là même où elle était contestée, l'idée "laïque" d'un tribunal historique suprême qui allait juger de ce qui suivait ou barrait le courant, puissant et unique, de l'Histoire. La musique était donc un équilibre ou un déséquilibre permanent entre des pesanteurs et des impulsions. La musique, de même que l'humanité entière, était en progrès, et les catégories essentielles divisaient le monde musical entre réactionnaires, conservateurs ou progressistes. Tout cela est déjà oublié.

L'idéologie scientiste était moins clairement proclamée et moins ouvertement contraignante à l'égard des musiciens, ce qui a fait qu'elle a beaucoup moins été rejetée. Ses impératifs sont davantage intériorisés, ce qui ne les rend que plus forts. Tout savoir digne de ce nom doit passer par des épreuves dont les épistémologues ont proposé des définitions précises. La vérification, (ou la falsifiabilité selon Popper), la reproductibilité des expériences, l'universalité des lois, sont quelques-unes de ces épreuves. Les arts, et la musique en particulier, échouent régulièrement à leur examen, et ne peuvent donc plus sauvegarder leur antique réputation de mode de connaissance authentique. Les scientifiques leur témoignent en général un respect teinté de nostalgie, mais ne les admettent, au fond, qu'au rang de nobles divertissements. Les compositeurs, impressionnés par ce monopole de l'autorité morale dont on a crédité les scientifiques depuis les faillites des idéologues, et les triomphes parallèles des technologues, rêvent de récupérer une part du pouvoir qu'ils ont perdu à la fin du Moyen Age : de Varèse

à Xenakis s'est développé l'idéal d'une synthèse entre l'art et la science, qui se décline selon de multiples modalités. Par exemple, l'art-science comme dépassement dialectique de cette division en deux pôles de la connaissance humaine au cours des temps modernes. En ce sens une "post-modernité" serait un dépassement aussi bien de l'historicisme des sériels, du côté de la musique, que du dédain technocratique pour les beaux-arts du côté de la science. Certains scientifiques, pour leur part, aimeraient se voir octroyer un statut d'artiste, si peu enviable soit il socialement : ils aiment à présenter leurs intuitions comme très proches, au fond, de celles des poètes. Beaucoup de compositeurs sont pour leur part sensibles au merveilleux scientifique, et l'avouent parfois dans les titres qu'ils donnent à leurs oeuvres : Hyperprisme, ou Épicycles par exemple.

Le succès d'un art-science entraînerait l'intégration au sein d'un savoir supérieur de ce qui assure à la fois l'efficacité technologique, sur laquelle reposent les sociétés modernes, et l'exaltation de l'imaginaire, sans laquelle les mêmes technologies leur deviendraient tout à fait insupportables. Autant dire que le terme recouvre une séduisante rêverie, à laquelle se complaisent d'ailleurs beaucoup plus d'artistes que d'hommes de science. Si même, au-delà de tout usage social, on ne considère que ce qui sépare les finalités, les motivations, et les moyens de la recherche scientifique d'une part et ceux de la création artistique d'autre part, on est conduit à penser que le divorce prononcé à l'aube des temps modernes entre la connaissance et la spiritualité n'est malheureusement pas encore près d'aboutir à un remariage.

C'est peut-être en essayant de voir de plus près comment les voies de la science et celles de l'art diffèrent que l'on a les meilleures chances d'éviter les malentendus. L'explicitation des hypothèses et celle des méthodes de travail se rencontrent dans les deux processus. Ayant personnellement élaboré depuis plusieurs dizaines d'années une méthode de travail sur des modèles, je sais bien que le même mot a une importance particulière dans le domaine scientifique. Mais s'agit-il du même concept ?

La modélisation scientifique consiste à la fois à réduire la complexité des faits et à en proposer une articulation simplifiée qui permette de comprendre l'enchaînement des causalités. En plus d'une maquette, le modèle scientifique présente une vision globale des lois de fonctionnement. On ne retrouve pas forcément cette dualité anatomique et physiologique dans les modèles d'une démarche artistique. Une des deux réductions peut suffire. Par exemple le modèle de l'orage peut se traduire dans une oeuvre où seul le déploiement de la crise atmosphérique donnera naissance à une répartition des sommets d'énergie, à l'exclusion de toute typologie sonore et de toute connotation imaginaire. Ou au contraire ses matériaux sonores, que ce soit directement à l'état brut, ou après une opération d'analyse, peuvent se trouver réemployés pour une tout autre

narration. La modélisation esthétique repose sur l'opération de la métaphore, du "comme si", du transport d'un plan à un autre des mêmes structures. Transport est d'ailleurs le sens étymologique du mot métaphore. Si cette démarche permet de mieux connaître quelque chose, ce n'est pas la nature intrinsèque de la structure ainsi "transportée" mais l'unité profonde de plans qui n'étaient distincts qu'en apparence, et que l'acte poétique de la métaphore est venu réunifier.

Toutefois les deux modélisations semblent partager un trait essentiel à toute connaissance, qui est la nécessité de s'inventer une médiation. De même qu'il est sans doute impossible de sauter d'un seul bond des faits à la loi scientifique, il semble difficile de passer de l'intuition première à la réalisation artistique sans faire appel à des concepts opératoires qui servent d'intermédiaires. Il est rarement possible de passer directement pour ainsi dire du niveau phonétique au niveau stylistique, et par exemple la modélisation dite "spectrale", qui est une de celles qui a rencontré le meilleur succès, ne saurait fonctionner comme on le croit parfois, par un décalque direct du plan spectral au plan de la forme. Entre les deux s'interposent une opération métaphorique implicite ou explicite, et des changements de niveau.

L'intuition scientifique présente la mise en court-circuit de deux pôles qu'il va falloir relier par une chaîne de raisonnements. La démarche hypothético-déductive se charge de trouver toutes les étapes intermédiaires légitimant le pari initial en forme de court-circuit. L'intuition artistique, pour sa part, peut présenter la même évidence rapide. Le court-circuit est même une des grandes sources du sublime. L'épreuve de la vérification lui est épargnée, mais une autre sans doute plus difficile lui est réservée. Car dès qu'il s'agit de fixer cette image forte et fragile comme une hallucination, il faut passer par des concepts opératoires, et des outils matériels, qui, au lieu de préciser peu à peu l'intuition initiale, viennent souvent l'obscurcir et peuvent parfois l'oblitérer complètement, comme si l'idée initiale était un leurre incitant à entreprendre un travail, et qu'au terme de ce travail la "véritable" idée venait s'installer malgré le projet conscient du compositeur, et même quelquefois à son insu. Il est dès lors placé devant un choix qui va faire diverger sa route de celle du scientifique. Ou bien il maintient coûte que coûte l'hypothèse de travail initiale, même si les étapes de la réalisation produisent un tout autre effet ; ou bien il reste disponible aux aventures de son imagination qui risque de l'entraîner loin du but premier, plutôt que de se fixer les moyens de l'atteindre coûte que coûte. S'il fait le premier choix, le compositeur rivalise avec le chercheur scientifique dans une démarche qui ressemble à la sienne, sauf que la sanction de l'erreur reste diffuse. S'il se lance totalement dans le second, le compositeur peut devenir une sorte de médium irresponsable qui aura tendance à sacraliser, comme autrefois Rimbaud, le désordre de son esprit. La création artistique, en général, se meut entre les deux

extrêmes. Elle ne s'entête pas dans une pureté conceptuelle qui réduirait l'oeuvre à n'être plus qu'une inutile application sensorielle ; et elle s'applique à garder le contrôle des monstres issus du sommeil de la raison.

Faut-il se satisfaire de cet aspect commun aux modélisations scientifique et musicale pour proclamer une synthèse possible ? Rien n'est moins sûr. Les liaisons entre les idées musicales reposent sur une perception des catégories de l'identique et de l'autre, et un jeu les rendant opérantes sur plusieurs plans simultanément. Ces "transports" de sens n'ont apparemment pas grand chose à voir avec des chaînes de raisonnements ni avec des protocoles expérimentaux. Malgré les prétentions de certains jeux d'écriture à créer par leurs seules hypothèses combinatoires des formes musicales satisfaisantes, il semble bien avéré aujourd'hui que ni la cohérence ni la complexité formelle ne suffisent à garantir une qualité musicale, et que l'essentiel est complètement ailleurs.

Où se situe cet ailleurs, si ce n'est dans une communication entre ce qui est consciemment formalisable et ce qui ne l'est pas ? La musique m'apparaît à la fois comme une forme archaïque de comportement et de pensée, et comme une prospection de régions encore inaccessibles au savoir rationnel. Elle est à la fois en retard et en avance sur la science, si on utilise cette perspective historique. Mais il est mieux encore de dire qu'elle a vocation à se situer hors de l'histoire, et à assurer l'harmonie permanente de l'esprit par la communication entre l'automatisme du mythe et les laborieuses élaborations du rationnel. Seule notre civilisation s'est dotée d'une musique fortement évolutive. J'avais observé dans un article de 1973, (dans le n°1 de la revue Cultures de l'Unesco), l'achèvement de ce mouvement, détruit par l'excès même de son accélération. Depuis lors on a proposé le terme ambigu de post-modernisme pour désigner cet état de choses. Je préfère dire post-progressisme, car au-delà de l'idéologie qui la valorisait à l'excès, la modernité demeure une valeur inéluctable. ; comme, en quelque sorte, le respect de soi de chaque génération, sans lequel le présent apparaît invivable et engendre ces sinistres fuites dans le passé ou dans l'irréel par lesquelles certains se laissent aujourd'hui tenter. Mais je crois qu'il y a des alternatives à l'usage de ces sortes de drogues dures que représentent la néo-tonalité ou les formes les plus rudimentaires de rock.

La modernité des années 50 avait tout misé sur la formalisation. La démarche des compositeurs néo-sériels restera dans l'histoire, non pas comme celle des explorateurs radicaux et héroïques qu'ils rêvaient d'être, mais comme la moins indépendante, la plus aliénée au prestige abusif de la recherche scientifique et technique que l'on ait vue dans toute l'histoire de la musique. Sans doute avaient-ils la secrète angoisse de voir disparaître la légitimité d'une musique "sérieuse" si elle ne s'affirmait pas de la même façon et au même niveau que les laboratoires, centres de recherche et industries de pointe dont le prestige était incontestable.

Or, il s'avère que l'explicitation qui est nécessaire au compositeur n'est pas forcément une formalisation rationnelle. Pour passer du rêve à l'oeuvre, ce n'est pas la formalisation abstraite qui est indispensable, c'est une modélisation. La différence est que celle-ci peut rester dans une large mesure globale ; qu'elle ne prend pas nécessairement la forme de lois combinatoires entre des éléments considérés comme neutres. Non seulement l'application métaphorique d'une organisation à une autre ne suppose pas l'analyse détaillée des composants ultimes de chacune des structures employées, mais il est même probable que la définition de ces composants peut inhiber la perception des potentialités d'application métaphoriques.

Prenons l'exemple d'une séquence rythmique produite par le reflux de l'eau à travers les rochers d'une grotte marine, un modèle que j'ai plusieurs fois employé. Son usage en compagnie d'instruments de musique, comme dans *Amorgos*, postule un système d'écriture, donc de codage, pour permettre le repérage précis dans le temps des synchronismes entre les divers sons utilisés. Il faut donc passer du modèle, au sens d'une anatomie rythmique exemplaire, à la compréhension des éléments contrastés qui articulent ce rythme. Mais il ne s'agit là que d'une modélisation opératoire, celle qui sera juste nécessaire et suffisante pour permettre l'incarnation sonore de l'idée musicale dont le modèle brut est apparu confusément porteur. Cela ne veut nullement dire que je souhaite décomposer la figure adoptée en ses constituants ultimes. Cela la ferait totalement disparaître, transformée par l'abstraction non pas en quelque chose de plus général et de plus puissant, mais en éléments non-pertinents, comme des traits phonétiques peuvent être non-pertinents dans une analyse syntaxique ou à plus forte raison stylistique. L'explicitation qui m'est nécessaire est ailleurs : elle est dans la perception des traits que je juge pertinents par rapport à mon projet esthétique. L'universalité à laquelle vise éventuellement ce projet n'est pas du domaine de la loi scientifique, mais de celle d'une possible reconnaissance des archétypes de la pensée humaine, et de l'entraînement de cette reconnaissance vers des horizons non encore reconnus. Il suffit au scientifique d'élucider les lois et de vérifier qu'elles ne sont prises en défaut par aucun contre-exemple. Il suffit au musicien que sa musique stimule simultanément des concepts identifiés et des développements inconnus, et qu'elle puisse apparaître comme le rêve de Baudelaire, à la fois étrange et familière.

On sait la difficulté qu'il y a à raconter un rêve au réveil. Des images et des sensations précises et fortes se dissolvent en un instant lorsqu'on se met à les traduire en paroles, alors qu'elles persistent mieux dans la mémoire si on ne tente pas de les transcrire. On peut penser que cela est dû à une opposition profonde entre la pensée discursive et la pensée imagée. La relative précision des mots se paie au prix fort d'un appauvrissement des images, même si on peut trouver une

compensation à cette perte dans le fait que les mots deviennent à leur tour producteurs d'autres images. L'idée musicale ne se présente pas dans tous les cas sous des traits quasi-oniriques. Elle peut surgir au terme d'une réflexion. Mais je crois qu'elle n'acquiert sa pleine puissance que lorsqu'elle émerge du même niveau profond de l'esprit que les images du rêve. Faut de meilleur terme, j'ai appelé ce niveau celui des archétypes, et j'ai poursuivi la quête de ces archétypes à travers toutes les musiques du monde, et jusque dans le monde animal.

Dans la mesure où la musique a pour fonction essentielle une communication entre le niveau des productions spontanées, archétypales, de l'esprit - en d'autres termes celui de la pensée mythique -, et le niveau conscient, voire sur-conscient, celui de l'invention et de la culture, toute la difficulté est de trouver un usage des outils conceptuels conscients qui ne vienne pas dénaturer complètement cette communication en privilégiant à l'excès les relations claires, et l'esprit de système. Il est depuis toujours admis que, de même que tous les vers ne sont pas de la poésie, toutes les oeuvres ne sont pas de la musique. Ce qui manque aux constructions de l'esprit peut être évoqué de diverses façons. Par exemple, le mythe d'Icare nous montre précisément comment le mauvais usage de l'ingéniosité l'entraîne dans un effondrement général, faute d'avoir mesuré la vraie distance entre l'intelligence technicienne et le soleil spirituel. On peut aussi penser que la démarche de l'abstraction radicale n'acquiert son pouvoir qu'au prix d'une simplification qui la coupe du mystère irréductible et essentiel. La science est peut-être cette démarche même de coupure, tandis que la musique et les arts en général maintiennent le contact, ou recollent les morceaux.

La pensée métaphorique à son tour n'est pas exempte de tout danger. Comme Persée ne peut affronter la face de Méduse qu'en repérant son reflet dans le bouclier d'argent que lui a offert Athéna, le musicien ne peut sans doute repérer les archétypes qu'en les transportant métaphoriquement dans des figures sonores. Ce jeu de reflets apparaît comme une perpétuelle esquive : sautant d'un plan de représentation à l'autre, l'image réelle ne se recompose qu'à travers ces touches successives et indirectes. On pourrait alors être tenté de penser que le compositeur a avantage à extraire l'essentiel, et s'y référer directement sans passer par les facettes des images indirectes et incomplètes des métaphores. Mais, réduit à l'état de loi abstraite, l'archétype n'est plus qu'un cliché ou un poncif, d'une efficacité superficielle. Le jeu de l'art, et peut-être plus largement de la culture, est essentiellement dans le mouvement qui va sans cesse repartir des archétypes permanents de l'esprit et les projeter sur des plans d'interprétation divers et nouveaux.

Ce mouvement a un trait en commun avec celui de la recherche scientifique, c'est son insatiable dynamisme, qui a comme moteur la curiosité humaine. Certains extrémistes voudraient laisser croire qu'un art-science est en train de naître. Par

exemple des automates logiques simulant des propriétés de la vie constitueraient autant de créations artistiques. En réalité les sous-produits des mathématiques ou de la technologie n'atteignent un rang artistique que lorsqu'ils sont soumis à des critères esthétiques étrangers à leurs origines. Le rossignol de l'Empereur de Chine n'est finalement qu'un automate. La création artistique présente comme ces artefacts des aspects ludiques, et porte elle aussi la marque de la curiosité exploratrice, mais les chemins que suivent à travers l'imagination ses questionnements, tout en étant beaucoup moins bien tracés et beaucoup plus incertains, semblent à la fois descendre plus bas et monter plus haut que ceux de la science.

Tel-Aviv University, 27.12.92