

Du rêve au réveil

L'idée que j'avais eue en proposant cette communication était de relire, pour une de mes compositions, les notes de travail qui en avaient accompagné l'élaboration, de façon à mesurer et à rendre sensible la distance qui sépare les rêveries initiales de la phase du réveil, c'est-à-dire le début du travail de composition proprement dit. J'imaginai pouvoir ainsi, par une sorte d'introspection dégagant des informations que seul l'auteur est en mesure de livrer, apporter au public intéressé quelques lumières sur la fameuse "poïétique" qui serait au début de la communication musicale. Et du même coup j'aurais moi-même progressé dans la prise de conscience des enjeux, des réflexes, des blocages, qui sont le lot habituel d'un compositeur lorsque, comme disait à peu près Honegger, il doit dresser l'échelle où il va grimper sans trouver de mur où l'appuyer.

J'ai découvert avec ennui que mon idée n'était pas vraiment praticable, pour diverses raisons que je vais exposer. En somme, faute de pouvoir raconter le réveil du compositeur, j'en suis d'abord réduit à raconter celui de l'analyste qui avait naïvement rêvé de mettre à plat les deux phases du travail de création.

Admettons qu'un compositeur puisse surmonter les réticences de sa pudeur, et livrer à nu les idées de départ pour les confronter à la dure réalité des opérations finalement exécutées. Le premier obstacle, qui n'est pas négligeable, est que parmi les rêveries et les projets qui ont connu un développement, une évolution, ou un total abandon, plusieurs restent en réserve pour de futurs projets, et qu'à ce titre ils participent à la valeur qui sera attribuée ou refusée à l'oeuvre. Même aujourd'hui, où le jeu de l'innovation moderniste à tout prix s'est beaucoup calmé, la réalité du droit d'auteur fait partie de notre société musicale, et il y a des projets que d'autres sauraient réaliser à la place de l'artiste, parce que l'imagination est une faculté moins commune que l'habileté technique. On ne peut donc envisager de publier telles quelles les notes de travail où voisinent des schémas, des intuitions, des métaphores etc... d'ampleur et de portée très inégales, dont certains resteront en réserve pour de futures élaborations. Il faut attendre la mort de l'intéressé pour découvrir le plus intéressant, ce qui peut aussi se résumer ainsi, si je peux me permettre : un journal musical est toujours un peu trop intime pour être anthume...

Deuxième type de difficulté sur laquelle ont buté mes bonnes intentions : le contact abrupt entre de trop petits détails et de trop grandes imaginations. Ou bien on a affaire à des notes techniques, et ces odeurs de cuisine paraîtront en général rebutantes ; ou bien on est dans la rêverie philosophique, voire le poème en prose, mais on ne voit pas souvent ce qui pourrait assurer la transition vers les premières, peut-être précisément parce que seule l'oeuvre achevée réussit (ou échoue) dans cette fonction médiatrice entre le concret noté ou sonore et les valeurs symboliques dont la musique prétend l'investir. C'est cette nécessité qui a souvent conduit à exalter le rôle du travail d'écriture jusqu'à l'identifier à l'ensemble du geste créateur.

Une troisième difficulté, qui m'est peut-être plus personnelle, est venue m'arrêter. C'est que les notes à usage intime ont un caractère particulièrement trompeur : leur périodicité est très capricieuse. Destinées à pallier les intermittences de la mémoire, elles ne servent qu'à jeter les bases d'une action prochaine. Tout ce qui est de l'ordre du métier acquis ou des choix familiers n'a aucun besoin d'être noté. Cette sélection pourrait en principe être une condition favorable, en ne laissant apparaître que les avancées de la réflexion, et non les bagages qui peuvent l'alourdir. Mais dès que ces avancées se font plus rapides et plus aisées, les notes deviennent plus lacunaires, moins régulières, et le journal s'interrompt fréquemment au moment où l'essentiel de l'acte de composition proprement dit entre dans sa phase la plus éveillée. C'est là que le public serait sans doute le plus curieux de suivre dans le détail les essais et erreurs, mais le compositeur ne peut plus fournir de renseignements.

Ce n'est pas que tout reste mystérieux, inconscient, ou jalousement dissimulé ; c'est plutôt qu'il ne faut pas demander à un coureur de décrire la vitesse et le mouvement de ses pieds si on ne veut pas qu'il risque la chute. Et par ailleurs, la part de la pensée musicale qui peut être décrite par des équivalents verbaux est surtout celle qui, comme le langage, se laisse analyser, segmenter en signes "discrets". L'inalysable en musique ne l'est pas par faute de sagacité chez les analystes, mais congénitalement si j'ose dire, parce que la pensée musicale, même la moins floue, déborde la précision des concepts verbaux.

Enfin, une fois passée la phase de rédaction de la partition (ou de montage du support numérique ou autre), il se produit souvent une sorte d'oblitération spontanée de la mémoire. Même pour les étapes décrites assez précisément dans des notes de travail, il arrive que j'aie du mal, après coup, à retrouver l'imagerie mentale qui les avait suscitées, tout comme le résultat musical peut dans certains cas m'apparaître étranger. Ce relatif aveuglement, ou cette surdité temporaire, sont peut-être à l'origine des interprétations légendaires et plus flatteuses selon lesquelles l'artiste n'est qu'un médium de puissances qui le dépassent. Une fois terminée la transe créatrice, il serait rejeté comme une monture fourbue par

l'esprit qui l'avait chevauché. On peut se contenter de supposer que la pensée musicale, comme toute pensée qui outrepassé les limites du rationnel et du rationalisable, est beaucoup plus précisément vécue qu'elle n'est racontable.

Chacun a fait l'expérience pénible d'avoir à raconter un rêve, au réveil. Les situations et les images ne s'oblitérent pas continûment comme une photographie à demi révélée qui s'évanouit sous la lumière. Leur fuite s'opère en deux temps : à l'instant du réveil elles sont encore précises dans la mémoire, et le restent aussi longtemps qu'on n'a pas entrepris de les raconter oralement ou par écrit. Puis elles s'effacent au fur et à mesure qu'on s'ingénie à les traduire en phrases, et leur mémorisation pré-verbale est définitivement contaminée par la verbalisation qui n'a pu que sélectionner quelques traits en les durcissant.. Qu'il soit ou non légitime de faire appel à des interprétations de type psychanalytique comme le refoulement pour décrire cet effacement du fantôme d'Eurydice à l'approche de la lumière, il me semble qu'il est constitutif de toute démarche artistique non langagière.

Dans l'inépuisable mythe d'Orphée, le grand jour de la conscience détruit la créature à peine libérée des ténèbres, et engendre un regret inconsolable. Mais si impliquée soit-elle avec les régions obscures du psychisme, la musique n'est pas le sommeil de la raison. Ses rêves ne sont pas forcément condamnés à s'évaporer en pleine lumière, car si elle a ses hallucinations, elle a aussi ses raisons. Ce que raconte symboliquement Eurydice peut se lire, parmi beaucoup d'autres lectures, comme l'échec de l'analyse, et non celui de la création. Orphée devenu veuf, c'est-à-dire libéré de ses tentations analytiques, est meilleur musicien que jamais. Il n'a pas oublié pour autant sa plongée aux Enfers de l'inconscient. Il en est malgré tout revenu victorieux.

La part analysable de la musique, si superficielle soit-elle, n'en est pas moins indispensable si on accepte de voir la musique comme une pensée générale, contrairement à la pensée discursive qui est plus étroitement spécialisée. La musique englobe le langage, ce qui lui permet d'être comme lui en partie décrite selon les perspectives d'une sémiotique. Contrairement à ce que la phonologie a réussi pour sa part, l'établissement de lois décrivant exhaustivement des systèmes sonores, l'analyse structurale a buté sur des "restes" dans toutes ses tentatives appliquées à la musique. L'interprétation de cette impuissance partielle a longtemps été recherchée dans l'insuffisance des outils conceptuels. Peut-être faut-il au contraire y voir ce qui dessine en pointillé le tracé de la frontière entre le linguistique et le musical. Là où cesse de régner la cohérence d'un système de signes ne s'ouvrirait pas le domaine d'autres signes encore non déchiffrés, mais ce qui échappe définitivement à la semiosis, tout en répondant à un besoin fondamental. L'hostilité cagienne à une musique qui ne serait que recherche de rapports entre des signes, au profit d'une adhésion sans distance au non-

signifiant répondait en partie à cette intuition selon laquelle l'essentiel d'une pensée musicale serait non-discursif.

Cependant tous les compositeurs n'entrent pas dans les voies de la mystique, zen ou autre. Et on objectera que s'il y a une part importante de la musique qui échappe à une sémiose détaillée, elle n'en est pas moins globalement sujette à des actes d'interprétation, dans tous les sens du terme. Faut-il alors définir deux poids et deux mesures ? On concéderait au compositeur le droit de neutraliser ses capacités analytiques s'il veut pouvoir exercer pleinement ses pouvoirs imaginatifs, tandis que l'analyste concentrerait dans son activité seconde les uns et les autres? Le musicologue serait en quelque sorte la bonne conscience du compositeur... Le schéma romantique de l'artiste dépassé par son propre génie contiendrait-il une part de vérité ? On touche ici à la nécessité même de la création artistique, dont on sait bien depuis Cocteau qu'elle est indispensable, mais sans savoir à quoi.

C'est peut-être une vue trompeuse héritée de notre classicisme que de ranger dans une même catégorie des Beaux-Arts aussi bien la pratique du romancier que celle du plasticien ou du compositeur. La musique a un caractère beaucoup plus universel que d'autres arts au côté desquels on la range volontiers. Il y a eu des cultures sans théâtre, sans roman, sans calligraphie etc..., mais il n'y en a jamais eu sans poésie, sans musique et sans danse. Cette terminologie inévitable recouvre des aspects différenciés, devenus presque autonomes, d'un comportement artistique qu'on imagine appartenir à l'humanité primitive parce qu'on applique à celle-ci l'idée que l'on a de ce qui appartient à l'enfance. Avant d'être un code de valeurs esthétiques, le comportement artistique est une donnée anthropologique aussi primitive que le besoin ludique dont elle est un aspect. À l'origine, c'est-à-dire non pas il y a infiniment longtemps mais au contraire à chaque naissance quotidienne, il y a un comportement qui mêle des gestes, et des sons. Ce comportement n'a d'abord pas d'autre visée qu'une satisfaction intrinsèque. L'organisation en signes et les conséquences sur le plan de la communication viennent après. La naissance du langage est une des spécialisations issues de ce comportement. Elle semble avoir été précédée par celle de la musique, forme beaucoup moins étroite de spécialisation. L'un et l'autre sont des modes de jeu avec les sons.

Mais le langage a quasiment renoncé depuis longtemps à inclure le musical, comme le faisait notre poésie il y a encore un siècle, tandis que la musique persiste à inclure sinon toujours la parole du moins des traits linguistiques. On peut se demander s'il ne s'agit pas de deux embranchements divergeant à partir d'un tronc commun, dont ils ne se sont pas encore détachés. J'ai récemment fait entendre dans cette même ville des glossolalies enfantines ou adultes qui sont une des nombreuses pratiques où la parole et la musique sont encore fondues

comme l'androgynisme primitif selon Aristophane dans le Banquet de Platon. Le plaisir éprouvé dans cette régression libératrice suffirait à expliquer le comportement des glossolales. Au contraire l'effort ordinaire du langage s'oriente vers le maniement de concepts à des fins de communication aussi précise que possible. Ce que j'essaie pour ma part de faire en ce moment même est radicalement différent de ce qui se passe lorsque je suis en train de composer. Dans le cas présent j'essaie de cerner le sens de mon activité, de l'inclure entre des repères qui sont autant de limites. Dans l'autre, je cherche à donner à cette activité le maximum de liberté, de la porter sans cesse au-delà d'elle-même et d'enrichir sa polysémie.

Le "je" que je viens d'utiliser semble tendre aux psychologues une perche. En fait si c'est une perche, elle est probablement cassante, et ils auraient tort de trop s'y accrocher. Car l'enjeu des mythes personnels dont le rêve passe pour être le lieu d'épanouissement, et que transfigurerait la création artistique, est d'une portée bien limitée. L'explication qu'il semble promettre demeure inefficace devant les phénomènes collectifs dont la musique est l'occasion, que ce soit la communication entre les auditeurs, entre les générations, ou entre les cultures. La métaphore initiale du rêve et du réveil que j'ai proposée ne trouve pas dans Freud l'élucidation qu'on pourrait escompter. Plus que de la symbolique, c'est de la psychologie qu'on devrait me semble-t-il attendre des progrès dans la connaissance de ce qui sépare la pensée musicale de la pensée discursive. Mon incompetence me conduit alors à me taire et à me mettre à l'écoute des spécialistes. Mais il y a un autre aspect des relations entre analyse et création où le compositeur peut sans doute leur apporter des documents, et c'est ce que je me propose maintenant de faire.

Si l'auto-analyse est sujette aux difficultés et aux apories dont je viens de faire l'aveu, en revanche il y a tout un aspect du travail de composition où les facultés analytiques sont directement liées à l'imagination créatrice : il s'agit de la démarche de modélisation qui est un des fondements de ma méthode de travail personnelle. Autant le compositeur peut se trouver devant un "point aveugle" lorsqu'il essaie de saisir consciemment les éléments essentiels de ce qu'il veut symboliser à travers des sons, autant il est plus à l'aise pour montrer le lien entre un modèle sonore qu'il se donne et les phénotypes ou les génotypes qu'il en extrait, parce que sur ce terrain beaucoup de processus agissent consciemment.

Cette terminologie de phénotypes et de génotypes est prise dans une acception différente de celle qu'utilisent les biologistes. Par phénotype j'entends une des formes sonores que prend un processus d'engendrement (par exemple en musique baroque, une des réalisations d'une basse chiffrée), tandis que par génotype je désigne le programme, l'algorithme, ou le geste organisé en vue de diverses réalisations sonores. Un enchaînement harmonique, un tâla indien, un

contour mélodique sont par exemple autant de génotypes. Dans l'opération de modélisation, ce qui est en jeu est le lien entre ces deux niveaux de conception. Lorsque je pars d'un modèle sonore (bruits des éléments, enregistrement parlé, signaux animaux etc...), j'extrais d'un phénotype brut perçu comme porteur de sens latents une ou plusieurs idées musicales, qui vont elles-mêmes aboutir à d'autres phénotypes sonores. Je peux aussi, par une opération d'un niveau plus abstrait, n'en extraire que des génotypes : par exemple un contour intonatif, un mode d'écoulement rythmique etc.... La plupart du temps j'extrais ce génotype et en proposerai des réalisations phénotypiques dans une partition.

Cette démarche, favorisée par la technologie de l'enregistrement et des analyseurs divers, est à la fois analogue et opposée à la modélisation classique. Elle en est comme l'image inversée. Car le compositeur classique partait d'un génotype commun et son invention s'exerçait dans le sens de la réalisation personnelle. Ce n'est qu'à partir de l'avènement de l'impératif de modernité, au 19ème siècle, qu'on a de plus en plus attendu du compositeur qu'il invente aussi ses propres génotypes, jusqu'à l'impasse du milieu de ce siècle, où l'invention simultanée de l'un et l'autre, ou si l'on préfère d'un nouveau code et d'un nouveau message, a radicalement compromis toute communication musicale.

En extrayant des génotypes de formes sonores choisies intuitivement je suis capable d'analyser non pas la légitimité d'une telle intuition, qui demeure largement obscure, mais les processus impliqués dans la traduction qui me conduit d'un phénotype brut à un phénotype musical, en passant le plus souvent par la formulation intermédiaire d'un génotype. L'exemple que je vais proposer peut illustrer l'ensemble de ces processus. Il s'agit de *Planh*, oeuvre pour orchestre à cordes composée à la demande du Festival d'Automne de Varsovie 1994 pour honorer la mémoire de W.Lutoslawski. C'est un canon de 2 à 11 voix où la même ligne mélodique descendante, commençant sur les divers degrés de la gamme chromatique, est combinée avec elle-même selon 28 tempi différents. Le modèle universel du gémissement a été interprété pour dessiner cette ligne, et les tuilages ont été organisés de façon à produire tantôt des clusters chromatiques, tantôt des sonorités tonales, sans que le système canonique cesse d'être appliqué. Le chemin du modèle acoustique au modèle thématique est doublement audible : à l'échelle de la formule de base comme à celle de son accumulation jusqu'à un sommet d'intensité où la multiplication des lignes, puis leur brusque réduction à une seule tenue produit l'effet d'une crise aussitôt maîtrisée. C'est une des oeuvres où j'ai le plus consciemment analysé ce que j'étais en train de faire, c'est-à-dire une synthèse d'un phénotype et d'un génotype pour accéder au plus près d'un archétype de la douleur.

Écoute de *Planh*

On m'a parfois objecté qu'il était un peu trop aventureux de confondre la

musique des choses et celle des hommes. Que la musique n'avait finalement d'existence que dans le réseau de communication où elle se réalisait, et que les métaphores pratiquées par le compositeur pouvaient avoir pour lui une utilité subjective sans être pour autant mieux fondées que n'importe quel fantasme. Je crois cependant que ce qui permet, et finalement légitime, cette démarche, est d'une part que le réseau de communication en question inclut aussi l'ensemble de ce qu'on a appelé la "sonosphère", et d'autre part que même s'il s'agissait d'une illusoire "boule de cristal", elle aurait l'avantage de faciliter l'émergence des schèmes sonores préférentiels que la censure de la conscience arrête normalement aux barrières des routines et des préjugés.

La sonosphère où nous vivons nous renvoie à l'indifférencié sonore primitif. Si la musique est si importante, c'est peut-être en tant qu'elle perpétue cette indifférenciation originelle et pré-langagière entre l'univers et le psychisme, avant même que ne se structure le Moi. Frits Staal, professeur de sanskrit à Berkeley, s'appuie sur mes analyses de chants d'oiseaux pour conforter ses vues sur les mantras védiques, forme de langage sans signification, et réputée sacrée parce que reflet d'un jeu primitif avec les phonèmes qui est commun à l'homme et à l'animal, avant toute spécialisation sémantique. Le choix de modèles sonores naturels retrace un geste fondateur de l'homme qui a appris à se reconnaître en apprenant à analyser son milieu, et cela en l'écoutant avant même de le voir. À ce niveau on peut dire qu'analyser et créer sont non pas deux étapes successives de la connaissance, mais deux aspects simultanés d'une seule et même activité. L'homme apprend ensuite à les distinguer, et à les dissocier. Mais une des fonctions de la création artistique peut être de les réintégrer. Les plasticiens sont plus familiers que les musiciens de ce rapport à leur perception, peut-être parce que la musique est restée plus unie au langage.

Ce n'est pas seulement comme réactivation de cette création du monde à travers le son, vécue par chacun avant même sa naissance, que la musique conserve des liens très forts avec le niveau mythique de la pensée, c'est aussi comme lieu de résurgence immédiate de ce niveau, sous forme d'archétypes. Les schèmes choisis et reconnus dans les modèles sonores phénotypiques convergent parfois avec des schèmes endogènes qui s'imposent universellement à l'imagination sonore des génotypes. Et c'est leur convergence qui nous livre l'identité de ces archétypes. Le compositeur attentif à détecter un sens musical dans des formes sonores où ce sens n'est pas toujours voulu peut à d'autres moments se contenter d'accueillir en lui-même la génération spontanée de telles formes, et dans un cas comme dans l'autre se donner pour tâche de les organiser consciemment à l'aide de techniques appropriées. En termes plus communs, la nature nous parle, mais elle parle aussi en nous.

Il revient au compositeur de prendre en compte ces sollicitations archétypales

pour fonder les choix relativement arbitraires de l'invention personnelle sur des fondements naturels communs, et même universels, qu'il découvre à travers les modèles phénotypiques ou génotypiques. C'est pour lui une des meilleures chances d'échapper à la pure facticité, et du même coup au solipsisme culturel. L'aptitude à l'analyse ne risque d'être paralysante que lorsqu'elle s'applique à l'examen de l'oeuvre achevée. Je viens personnellement de fuir cette vue médusante en renonçant à confronter mes notes de travail et mes notes de musique. Mais la capacité analytique appliquée au travail de modélisation en train de se faire n'est un handicap que lorsqu'elle se substitue à l'imagination ; dans tous les autres cas, elle participe au geste créateur. Lorsque Baudelaire écrivait dans son étude sur Wagner : il serait prodigieux qu'un critique devînt poète, et il est impossible qu'un poète ne contienne pas un critique , il faisait une remarque du même ordre. Il suffit de remplacer critique par analyste, et poète par musicien pour que sa formule reste valable. Ne venait-il pas d'observer, d'ailleurs, que l'oeuvre la plus complète du poète devrait être celle qui, dans son dernier achèvement, serait une parfaite musique ?

Congrès européen d'analyse musicale, Montpellier 17.2.95
(La part de l'analyse dans les processus de composition)