

Une expérience singulière  
(séminaire à l'E.H.E.S.S. du 7.10.2006)

J'étais ces jours derniers dans un pays lointain, sans documents, et c'est avec un recul très court chronologiquement (mais considérable culturellement) que j'ai dû improviser les quelques lignes que voici, pour lesquelles je réclame votre indulgence. Je suis invité à vous faire part d'une expérience singulière. Le titre n'est pas de moi, mais je l'adopte volontiers.

J'ai animé dans cette maison de 1993 à 1997 un séminaire sur « les Universaux en musique ». Animé, ou plutôt tenté d'animer, car les difficultés se sont révélées plus considérables que je ne l'avais d'abord imaginé. Ce séminaire ne ressortissait ni à la sociologie, ni à la psychologie, ni au cognitivisme. À la place de ces grandes voies de recherche, je proposais une démarche plus empirique élargissant à toutes les musiques des méthodes d'analyse inspirées à la fois du structuralisme et de ce qui se pratique dans l'enseignement de la composition. Premier problème: devant un public couramment composé de 8 à 12 personnes, chiffre considéré comme convenable, j'ai éprouvé d'emblée une difficulté à trouver un langage qui leur soit commun. Des philosophes, des ethnologues, des urbanistes, mais peu de musiciens assistaient aux conférences. Leurs compétences étaient si diverses que leur partage et surtout leur synthèse s'avéraient difficiles. La méthode de travail, d'abord inductive, que je proposais commençait par des coups de projecteur lancés dans l'immensité de l'histoire et de la géographie des musiques afin d'en extraire des formes et des organisations présentant des analogies remarquables. Cette enquête sur les phénotypes supposait quelques connaissances d'ethnomusicologie et d'histoire de la musique, mais je ne les ai pas rencontrées au degré qui aurait permis de faire avancer des travaux d'équipe. Plusieurs étudiants, très bien armés pour le maniement des concepts, n'avaient qu'une formation musicale faible. La simple pratique du solfège et de l'écriture faisait parfois défaut. Supposons qu'un séminaire de littérature comparée s'adresse à des étudiants aussi doués qu'on voudra pour l'intelligence et la mémoire, mais dont la culture serait purement orale. Les limites des possibilités de comparaisons seraient vite atteintes. Bien que l'oralité puisse certainement produire des accomplissements tout à fait comparables à ceux de l'écriture, et que la grande majorité des musiques soient essentiellement orales, le métalangage de la musicologie, lui, ne peut se passer d'une alphabétisation, c'est-à-dire, en l'occurrence, de la capacité à comparer dans le détail deux transcriptions ou deux partitions.

Dans quelques cas, en revanche, de bons musiciens se révélaient très mal à l'aise

avec une certaine rigueur scientifique, et voyaient mal la nécessité du doute. Leur familiarité même avec leurs objets d'étude les rendait peu aptes à prendre assez de recul pour comparer des systèmes sonores, et tirer de leurs observations des lois d'une certaine généralité. La musique a pourtant depuis Pythagore une réputation de discipline scientifique, digne de figurer dans le Quadrivium médiéval. Avouons que cette réputation apparaît aujourd'hui assez largement usurpée ou illusoire. On confond encore trop aisément les fondements de l'acoustique physique avec ceux de l'art des sons, et il ne manque pas de compositeurs pour entretenir ce qui est peut-être une illusion flatteuse, ou un certain abus de pouvoir. En réalité, les bases de la musique ne sont ni plus ni moins liées aux lois de la résonance que celles de la poésie ne le sont aux lois de la phonétique. Les mathématiques souvent invoquées se réduisaient jusqu'au XXème siècle à des usages modestes: figures de géométrie plane plutôt simplistes dans le dodécaphonisme, spéculations sur les intervalles et les échelles constamment contredites sur le terrain par les pratiques, ou même dérivées arithmosophiques où les mathématiques et la physique ne jouaient plus le rôle que de grands systèmes métaphoriques parmi d'autres.

Il est vrai qu'avec des compositeurs comme Varèse et surtout Xenakis, l'application des mathématiques à la musique a atteint une sophistication supérieure. Mais il ne faut pas se dissimuler que, même dans ce cas, l'emploi des mathématiques est surtout une méthode heuristique, et que la justification des choix de la partition demeure en dernier recours essentiellement intuitive. On ne peut pas se fier aux sciences «dures» pour composer ni réduire la musique à des applications numériques ou logiques. Il est vrai que la physique et les mathématiques modernes fournissent un métalangage qui permet dans certains cas, de plaquer sur la musique une grille formalisant des régularités peu perceptibles sans elles, mais non sans un risque d'artefacts. Il a fallu près de deux siècles pour que les insuffisances de la théorie de Rameau apparaissent comme rédhibitoires si on voulait coûte que coûte lui prêter une portée absolument universelle.

En revanche, avec des méthodes purement empiriques mais rigoureuses comme celle mise au point par Simha Arom en Afrique centrale, des ethnomusicologues réussissent parfois à mettre en évidence des théories implicites sur lesquelles reposent certaines musiques orales démunies de solfège et de vocabulaire. Beaucoup de sociétés musicales ( je pense par exemple aux Pygmées) se montrent incapables d'abstraction, ou plutôt demeurent assez indifférentes à cette orientation de l'intelligence. Ils mettent pourtant en pratique des règles que des chercheurs comme Gilbert Rouget, Simha Arom ou Bernard Lortat-Jacob

réussissent à formaliser, et c'est là où la musicologie prouve sa légitimité, en faisant passer ce qu'elle analyse de l'implicite à l'explicite. Une nouvelle génération de musicologues s'attachent à vivre de l'intérieur les pratiques qu'ils étudient, et sont capables soit de chanter juste les difficiles modes byzantins, soit de participer aux difficiles polyphonies sardes, ou de maîtriser le difficile jeu du shanaï indien ou du shakuhachi japonais.

Est-ce à dire qu'en associant dans une même expérience le savoir formalisé et le savoir-faire empirique on réconcilierait les intellectuels et les artistes? Il faut avouer que cette perspective ne manque pas de séduction. En tout cas, la réalité est moins prometteuse. Je me serais bien gardé de demander à mes étudiants les plus habiles au maniement des concepts d'illustrer par la voix ou par un instrument les idées qu'ils avançaient. J'aurais trop craint de leur faire perdre la face. Beaucoup d'entre eux avaient tendance à se satisfaire de mettre en circulation leurs idées sans trop se soucier de faire entendre les sources ou les conséquences de ces dernières. C'était comme si l'ingéniosité de l'idée supplantait tout souci de beauté, et cette dernière valeur était d'ailleurs en général évacuée, ou contournée, comme un ancêtre devenu un peu gênant. Or pour un musicien, le sentiment musical, si peu formalisable soit-il, et si irréductible encore à toute objectivation, sera toujours d'un poids supérieur à toute hypothèse. La question que je me posais souvent était donc: à quelle condition pourrait-il y avoir une réelle communication entre ceux qui jouent juste, mais se font des idées fausses sur leur pratique, et ceux qui parlent juste sur la musique, mais qui chanteraient faux s'ils devaient le faire?

J'étais d'autant plus gêné pour faire se rejoindre ces deux orientations que moi-même, qui ai durant toute ma vie posé un pied dans le champ de la création musicale, puis l'autre dans celui de la réflexion, je n'ai jamais réussi, je crois, à acquérir dans cette alternance une aussi parfaite aisance que je l'aurais souhaité. Une idée musicale me vient. Si je l'adopte sans hésiter, je m'expose à de nombreux dangers: répéter un procédé trop connu, énoncer une banalité spacieuse, ou m'engager sur une voie peu fertile pour l'esprit de variation. Si, au contraire, je la soumet aussitôt à un rigoureux examen critique, le doute peut me paralyser, et refroidir définitivement l'élan de l'imagination. Et si je ne conçois l'idée que comme un ensemble de règles rationalisables, quel que soit l'algorithme utilisé, il ne deviendra musique qu'à partir du moment où j'en ferai un tremplin, et non l'outil d'un artisanat sonore dont il serait la fin dernière et la raison suffisante, le plus souvent sans confirmation de l'oreille.

C'est pour cela que la plupart des partitions de Xenakis présentent des « erreurs » par rapport à ses algorithmes clandestins ou proclamés. C'est que le musicien, à

certains moments, a dû donner congé au mathématicien, au nom d'une exigence autre que rationnelle. Le slogan surréaliste " Lis tes ratures ", a son intérêt en musique aussi: l'accident, l'erreur, sont des occasions d'heureux détours de l'imagination, à condition que celle-ci demeure toujours assez souple pour s'en emparer, abandonnant le chemin initialement tracé. Faudrait-il alors qu'un artiste appelé à communiquer dans un contexte universitaire soit plus attaché à persuader par son imagination qu'à convaincre par sa rigueur? Le système éducatif français a depuis longtemps séparé l'enseignement artistique de l'enseignement général. En faisant de la création artistique un domaine isolé, « spécial », on lui manifeste moins une sorte de crainte révérencieuse qu'un dédain à peine poli. Tous nos ministères de l'Éducation, quelle que soit leur allégeance politique, récitent la pieuse litanie de l'importance de la musique et de la gymnastique, et après cette génuflexion rituelle devant la tombe de Platon, ils s'empressent de les marginaliser toutes deux et de couper leurs maigres crédits. Lorsque les élèves arrivent à l'Université, le divorce est consommé et en général définitif. Les ministres chantent la Marseillaise mais ils chantent souvent faux.

Au niveau des études hautes qui ont encore quelques refuges comme celui où je m'exprime aujourd'hui, on aimerait associer l'aventurisme inhérent à l'imagination artistique, et l'audace de l'imagination scientifique. L'une et l'autre sont d'éminentes qualités de l'intelligence. La différence est surtout dans la prudence scientifique à laquelle le musicien n'est pas tenu, et dans la sanction de l'erreur qui lui est provisoirement épargnée. Facilité qui tourne vite à son désavantage en faisant de lui une figure irresponsable devant le tribunal épistémologique présidé par Karl Popper. La division du travail entre le musicien et le musicologue pourrait donc reproduire celle de Prométhée, l'artiste, avec son frère Epiméthée, le désastreux gestionnaire. On sait lequel des deux reçoit des dieux la plus cruelle sanction.

La difficulté à faire œuvrer en synergie ces deux frères antagonistes tient à la différence profonde, et remontant à la source même de notre psychisme, entre une pensée sans langage, celle de l'art, et une pensée filtrée et modelée par le langage. La métaphore, usuelle depuis le XVII<sup>ème</sup> siècle, de « langage musical » est trompeuse. La rhétorique musicale a pu se revendiquer comme analogue à la rhétorique littéraire, et créer en Europe pendant une brève et brillante période allant d'environ 1750 à 1830 un vrai « langage tonal » avec sa grammaire et ses figures calquées sur celles de la poésie. Mais l'immense masse des musiques pratiquées depuis toujours dans le monde n'illustre pas cette grande métaphore, et leurs rapports avec le langage sont d'un autre ordre, qu'il n'est pas possible de décrire ici en quelques minutes. L'hypothèse d'une parole dérivée d'une proto-

musique et se spécialisant dans la communication, tandis que la musique conserverait la liberté polysémique de leurs origines communes, me paraît encore la plus utile pour comprendre les difficiles rapports des frères ennemis.

Mais contentons-nous d'évoquer un domaine souvent reconnu comme critique, celui des émotions. Une *doxa* concède aux arts, et à la musique en particulier, le domaine de l'émotion pure, pour mieux la soupçonner de faiblesse logique. En revanche, plus la parole voudrait se faire énonciatrice de vérité, plus elle devrait s'interdire toute passion, et même toute éloquence. Pourtant on admet souvent, aujourd'hui que la pensée scientifique, même dans les mathématiques, reste empreinte d'affects et que ceux-ci ne sont plus seulement les traîtres dont se défiait Descartes, mais les auxiliaires indispensables de la recherche. Que serait la recherche scientifique sans la curiosité, poussée parfois jusqu'à la passion?

Si elle n'est pas nécessairement source d'erreur, l'émotion inviterait à un scepticisme radical sur toute opinion esthétique. Depuis la disparition à éclipses du langage tonal, l'Europe a remplacé le consensus, qui permettait une définition du « goût », par un chaos d'esthétiques hostiles les unes aux autres. Je me suis donc trouvé dans la situation très embarrassante d'un musicologue qui doute de la capacité de ses métalangages à rendre compte de réalités toujours très relatives, sur lesquelles n'importe qui aurait donc le droit de dire n'importe quoi. Pourtant les compositeurs exigent des interprétations fidèles, correctes, et par-dessus le marché, inspirées, comme si malgré les modes fugitives, il demeurerait un consensus implicite sur ce qui est musical ou ne l'est pas. On pense alors à la boutade attribuée, je crois, au mathématicien Poincaré: « aussi longtemps que vous ne me demandez pas de le définir, je sais très bien ce que c'est que l'espace, et vous aussi ». Si la musicalité relève d'une catégorie esthétique aussi forte et aussi mystérieuse que la catégorie logique de l'espace, ce consensus implicite entre l'esprit critique et la logique sensible devrait pouvoir se vérifier.

Si la multiplicité culturelle peut apparaître comme contredisant toute règle suffisamment générale pour accéder à la dignité de loi scientifique, la multiplicité des hybridations à son tour invite à rechercher dans les profondeurs du psychisme quelques universaux dont les points communs favorisent l'adoption. J'ai peut-être été exagérément ambitieux en supposant qu'il s'agissait de véritables archétypes inscrits dans des structures innées du cerveau. La recherche n'est pas, et ne sera peut-être jamais close. Mais même si mon séminaire n'a pas réussi autant que je l'espérais à faire activement collaborer des chercheurs venus d'horizons trop différents, je ne regrette nullement les années très stimulantes que j'ai connues dans cette maison. Si la pensée en musique ne m'était pas

apparue finalement comme plus attrayante que la pensée sur la musique, j'aurais certainement admis qu'après avoir entrepris avec beaucoup d'espoir, j'aurais pu persévérer, même sans réussir.

F-B.Mâche 7.10.2006