

MUSIQUE ET COMPLEXITÉ

Introduction

Tout au long du XXe siècle, les discours sur la musique se sont multipliés et diversifiés, avec des outils de plus en plus fins d'analyse sociologique, sémiologiques, acoustiques, stylistiques...De nos jours, la dimension multidimensionnelle du phénomène musical devient un véritable défi pour la musicologie, de plus en plus partagée entre l'atomisation croissante des savoirs et l'héritage conceptuel d'une histoire de la musique qui n'a que fort tardivement opéré un retour réflexif^[1].

La notion d'œuvre musicale, à cet égard très représentative, est devenue progressivement un lieu d'interrogation à travers les théories de la réception, les avancées historiographiques, les débats autour du formalisme (structuralisme), la sémantique musicale, les courants philosophiques de la création contemporaine

(l'œuvre ouverte, spiritualités d'extrême orient...). L'œuvre, et par extension sa prétendue « vérité fondatrice », semblent partout et nulle part : tantôt elles échappent à son auteur en étant le produit des multiples médiums dont se dote l'appareil sociologique et politique d'une époque (théories d'Antoine Hennion[2]), tantôt elles échappent à leur culture d'origine, pour habiter et faire sens dans la culture contemporaine (théorie de Peter Zwendy[3]) ou bien encore elles échappent à la matérialité de la partition et de sa diffusion comme par exemple le statut et les conditions de l'enregistrement (échantillonnage du numérique, duplication en boucle)...

Je pourrais multiplier les exemples révélateurs d'une vision de plus en plus parcellaire du phénomène musical en partant des données récentes de la psycho-acoustique, des sciences cognitives, de la sémiologie, de l'analyse musicale... Face à une telle multiplicité, *le phénomène musical pris dans sa globalité, semble nous échapper au moment même où l'on accède à une meilleure intelligence de sa complexité.*

La finalité de cette étude sera d'argumenter la validité d'une approche complexe de la création musicale dans le sillage de la pensée d'Edgard Morin. Dans son essai de référence sur la pensée complexe[4], il montre à quel point notre lecture du monde induit désormais une démarche conceptuelle intégrant la complexité comme axe majeur d'intelligence et de connaissance. « Depuis plus de vingt ans, nos cultures et notre entendement se sont progressivement imprégnés de l'obligation (sociale, politique, civique, etc.) de rendre intelligible la complexité. Les études musicales et musicologiques n'échappent pas à la règle. [...] Toute musique, quelle qu'elle soit, est une réalité complexe (sonore, technique, sensible, technologique, organologique, corporelle, émotive, intellectuelle, pragmatique, sociale, historique, anthropologique, psychologique, rhétorique, factuelle, fictionnelle ?) et qu'une musicologie ne peut être qu'une musicologie de la complexité »[5]. L'énumération des disciplines convoquées par E. Morin, en dit long sur le potentiel partiellement exploré de la musicologie. « Viser à penser la complexité de toute réalité musicale tout en respectant la complexité de la pensée qui la pense : telle serait la visée d'une musicologie de la complexité »[6]. Edgar Morin définit ainsi un des grands enjeux de la musicologie de demain, et ce

d'autant plus, que cette discipline reste encore pour une grande part, attachée à un appareil conceptuel plus traditionnel.

Ainsi, si tout au long du XXe siècle la musicologie a fait preuve d'une grande vitalité avec des avancées fondamentales dans de nombreux domaines, elle aborde actuellement une étape cruciale d'intégration de ses multiples savoirs et de redéfinition de ses objectifs. Le recours à la pensée complexe semble alors représenter un tournant épistémologique incontournable pour franchir cette nouvelle étape.

1/ Apports de la pensée complexe

Quelles sont les traits distinctifs de la pensée complexe et quelles nouvelles perspectives pourraient-elles apporter à l'héritage conceptuel de la musicologie en général ?

La pensée complexe « sait au départ que la connaissance complète est impossible : un des axiomes de la complexité est l'impossibilité, même en théorie, d'une omniscience. Elle fait sienne la parole d'Adorno « la totalité est non vérité ». Elle comporte un principe d'incomplétude et d'incertitude. Mais elle porte aussi en son principe la reconnaissance des liens entre les entités que notre pensée doit nécessairement distinguer, mais non isoler les unes des autres. Pascal avait justement posé que toutes choses sont « causées et causantes, aidées et aidantes, médiates et immédiates et que toutes (s'entretiennent) par un lien naturel et insensible qui lie les plus éloignées et les plus différentes ». Aussi la pensée complexe est animée par une tension permanente entre l'aspiration à un savoir non parcellaire, non cloisonné, non réducteur et la reconnaissance à l'inachèvement et l'incomplétude de toute connaissance ». [7]

Or, cette vision épistémologique succède, en Occident, à une tradition

philosophique ayant pensé tout autrement le rapport à la connaissance. Encore aujourd'hui « nous vivons sous l'emprise des principes de *disjonction*, de *réduction* et d'*abstraction* dont l'ensemble constitue ce que j'appelle le « paradigme de simplification ». Descartes a formulé ce paradigme maître d'Occident, en disjoignant la sujet pensant (*ego cogitans*) et la chose étendue (*res extensa*), c'est à dire philosophie et science, et en posant comme principe de vérité « claires et distinctes » c'est à dire la pensée disjonctive elle même ». [8] « Le paradigme de simplicité met de l'ordre dans l'univers et en chasse le désordre. La simplicité soit voit l'un, soit le multiple, mais ne peut voir que l'Un peut être en même temps Multiple. Le principe de simplicité soit sépare ce qui est lié (disjonction), soit unifie ce qui est divers (réduction) » [9].

La question n'est pas de renier cet héritage qui depuis Descartes a présidé aux plus grandes découvertes scientifiques, mais d'interroger les possibilités d'un élargissement du champ épistémologique, d'articuler la pensée simplificatrice à la pensée complexe : « Le simple n'est plus le fondement de toutes choses, mais un passage, un moment entre des complexités ». [10] Et par delà l'alternative entre pensée globalisante (qui ne voit que le tout) et pensée analytique (qui ne voit que les éléments), il s'agit surtout de rendre compte de « la réalité du tissu phénoménal dans lequel nous sommes et qui constitue notre monde [...]. Je crois effectivement que le réel est monstrueux. Il est énorme, il est hors norme, il échappe à nos concepts régulateurs à son point ultime, mais nous pouvons essayer de manier au mieux cette régulation ». [11]

Cette vision invalide la lecture binaire du monde qui tisse encore fortement nos références conceptuelles à travers des binômes entretenant des rapports dialectiques : inné/acquis, langage/pensée, intuition/rationalisation, individu/société, réalité/fiction... Tous ces domaines ont alimenté de nombreuses polémiques pour déterminer les relations de causalité univoque entre chaque terme : préséance à l'inné, au langage, à l'individu ou l'inverse ? La musicologie n'échappe pas à cette règle en ayant posé notamment des relations déterministes linéaires entre compositeur/œuvre, contexte culturel/création, expression/forme, unité/diversité... Ces approches ont eu le privilège de faire affleurer des niveaux

de complexité qu'il s'agit à présent de penser avec plus de recul.

Et de fait, lorsqu'on interroge les grandes composantes de la création musicale, on peut constater que les disciplines traditionnelle de la musicologie se sont progressivement ramifiées et spécialisées, et que cette nouvelle « cartographie », correspond bien à la nature de plus en plus complexe des phénomènes étudiés. Pour l'instant deux grandes orientations semblent se dégager selon que l'on privilégie :

- la dimension factuelle : à la traditionnelle tripartition des hommes, des œuvres et des techniques etc. (histoire de la musique, analyse musicale, organologie...) se joignent ensuite les recherches sur leurs multiples médiums (théories de la réception, sociologie...)
- la dimension dynamique : recouvrant des études plus récentes sur les processus de symbolisation (esthétique, interprétation psychanalytique et plus récemment la sémiologie et l'anthropologie...) les paramètres évolutifs du son et de l'audition (la psycho acoustique, les modélisations numériques comme outils de composition...).

Aussi, je pose l'hypothèse suivante : loin de s'exclure, ces deux dimensions interagissent sans qu'il soit possible de dépasser les contradictions qu'elles soulèvent, ce qu'à mon avis, la musicologie n'a pas encore suffisamment pris en compte aujourd'hui. J'oserai le parallèle suivant : le phénomène musical, à l'image de la particule élémentaire serait à la fois « grain » et « onde », création et processus, objet et élaboration...

En quoi la pensée complexe peut nous aider à appréhender le caractère multidimensionnel de la création musicale et selon quels outils ?

2/ Modalités de la pensée complexe

Pour légitimer la pertinence de ces outils, revenons un instant sur la notion de complexité.

« Qu'est-ce que la complexité ? Au premier abord, la complexité est un tissu (*complexus* : ce qui est tissé ensemble) de constituants hétérogènes inséparablement associés : elle pose le paradoxe de l'un et du multiple. Au second abord, la complexité est effectivement le tissu d'évènements, actions, interactions, rétroactions, déterminations, aléas, qui constitue notre monde phénoménal ». [\[12\]](#)

Edgar Morin distingue 3 principes pouvant nous aider à penser la complexité :

- « La boucle récursive : notion essentielle pour concevoir les processus d'auto-organisation et d'auto-production. Elle constitue un circuit où les effets rétroagissent sur les causes, où les produits sont eux-mêmes producteurs de ce qui les produit. Cette notion dépasse la conception linéaire de la causalité : de la cause à l'effet.

- La dialogique : unité complexe entre deux logiques, entités ou instances

complémentaires, concurrentes et antagonistes qui se nourrissent l'une de l'autre, se complètent, mais aussi s'opposent et se combattent. A distinguer de la dialectique hégélienne. Chez Hegel, les contradictions trouvent leur solution, se dépassent et se suppriment dans une unité supérieure. Dans la dialogique, les antagonismes demeurent et sont constitutifs des entités ou phénomènes complexes

- L'hologramme : image où chaque point contient la presque totalité de l'information sur l'objet représenté. Le principe hologrammique signifie non seulement que la partie est dans un tout, mais que le tout est inscrit d'une certaine façon dans la partie. Ainsi la cellule contient en elle même la totalité de l'information génétique [...]; la société en tant que tout, *via* sa culture, est présente en l'esprit de chaque individu ». [\[13\]](#)

Si par exemple on interroge la notion d'interprétation musicale, on s'aperçoit que ces trois principes sont tout à fait opérationnels. En effet, le geste interprétatif

relie ensembles les paramètres suivants :

- un compositeur [C] interprète de son projet sonore et de son environnement culturel
- une partition [P], trace partielle, transcription soumise aux aléas de la notation
- un exécutant [E], interprète de sa propre réception et de ses filiations stylistiques, esthétiques
- un auditeur [A], interprète de cette chaîne perçue à un moment donné, à travers le prisme de la sensibilité de son époque.

Pour chacun des partenaires impliqués dans cette chaîne interprétative, on s'aperçoit que la pratique herméneutique est largement sollicitée. A cette expérience d'une « créativité partagée », correspond un éclairage différent de l'interprétation qui, contrairement aux conceptions habituelles, opère un glissement vers un *décentrement de l'œuvre*.

Dans son texte de présentation du séminaire « Interprétation », Rémy Stricker rapporte le cheminement suivant : « C'est moins la spécificité des acteurs précédemment évoqués [CPEA] qui a polarisé notre attention, que l'articulation entre ces quatre constituants [...]. Nos expériences d'écoute nous ont amené à les penser dans une interactivité constamment renouvelée en poussant plus loin notre réflexion sur la dimension fondamentalement relationnelle de l'interprétation. Or l'étymologie du terme interprète (entre deux) confirme cette conception à laquelle il s'avère tout aussi instructif d'associer celle du terme émotion (sortir, mettre en mouvement). Toutes deux situent le geste interprétatif dans l'espace de l'échange, du mouvement, de la mobilisation forte de relations intersubjectives».^[14] « Ainsi conçue, l'interprétation relèverait moins du décryptage d'un sens univoque, que d'une « activation de sens » ininterrompue à tous les stades d'échanges. En effet, contrairement à une idée répandue , ces échanges ne s'effectueraient pas de manière linéaire et causale, selon un axe orienté : auteur/œuvre/interprète/public, mais se déploieraient dans une boucle interactive[...]. Puisque tout le monde est interprète et que l'œuvre est partout.

L'interprétation devient ainsi un moment à part entière de *l'activité créatrice*. Laquelle donne naissance à l'œuvre par le mouvement interactif complexe de ses instances : au moment de la création bien sûr, mais en réalité à toutes les étapes de l'interprétation et de la réception. Par une infinité de possibilités chaque version est unique, « chaque fois première chaque fois seule » et l'œuvre s'achève chaque fois avec son public. Cela signifie que le sens de l'œuvre se déploie pour nous davantage comme processus et mise en mouvement que comme découverte d'une vérité». [\[15\]](#)

Tous ces propos correspondent bien avec les principes de la pensée complexe en valorisant simultanément l'idée d'une chaîne interactive ou boucle récursive de quatre constituants (CPEA), la nature dialogique de leurs interactions (l'œuvre crée autant son public que le public crée l'œuvre), et enfin le caractère hologrammique de chacun d'entre eux, embrassant tout ou partie des nombreux processus mis à l'œuvre. Concernant ce dernier principe, le repérage des multiples activités de l'exécutant est significatif : il s'approprie le projet sonore initial, prolongeant et complétant de fait la partition écrite, passe au filtre de sa sensibilité les référents culturels de son temps, tisse une relation à l'écouter, (auditeur ou lui même), posé dans un rapport à la fois d'identité (intersubjectivité) et d'altérité (l'insondable de la rencontre à l'Autre), élabore enfin une dynamique d'activation de sens à la fois unique et renouvelable à l'infini. Cette liste n'est pas close et peut-être déclinée selon les mêmes critères de polyvalence tant du côté du compositeur que de l'auditeur.

Si on généralise cette démarche à l'ensemble de la recherche musicologique, on s'aperçoit que cette dernière se doit « d'intégrer une dimension « métamusicologique » en charge de réfléchir la musicologie comme discipline elle-même complexe ». [\[16\]](#) Edgar Morin introduit ici une notion clé, celle de méta-niveau, signifiant la nécessité d'une recherche transdisciplinaire, capable d'articuler des savoirs hétérogènes, fragmentés et contradictoires.

Ainsi donc, comment à partir des recherches menées sur les différents paramètres de la création musicale, peut-on aujourd'hui questionner davantage

leur potentiel interactif ?

Tel serait le principal objectif de la revue *Musique et Complexité*, recueillant au fil des contributions des propositions de liaisons/recoupements/confrontations de données hétérogènes (acoustique, analyse musicale, anthropologie, psychanalyse, sémiologie, sociologie...). Elle serait également un lieu d'interrogations sur des savoirs émergents, apportant de nouveaux éclairages sur la création musicale en général. Elle défendrait enfin une déontologie commune, basée sur la reconnaissance du caractère incomplet et incertain de ces investigations, même si la défense de « vérités locales » est nécessaire pour innover un élan épistémologique constructif.

Pour amorcer cette dynamique, je propose de commencer par dresser un inventaire répertoriant des paramètres dont la complexité s'est progressivement dévoilée au fil des recherches, et dont la nature dialogique nécessite un repérage précis.

3/ Les composantes dialogiques de la création musicale

Souligner la nature dialogique de certaines composantes et les soumettre à une tentative de classification n'est pas neutre. Cela signifie qu'ont été posées au préalable plusieurs problématiques au sens où l'entend Deleuze : « Les problèmes sont des actes qui ouvrent des horizons de sens, et qui sous-tendent la création de concepts : une nouvelle allure de questionnement, ouvrant une perspective inhabituelle sur le plus familier ou conférant de l'intérêt à des données jusque là réputées insignifiantes ».^[17] C'est bien dans cette perspective que je me situe, étant acquise pour moi l'idée que toute recherche se construit sur la base du lien indissoluble entre sujet observateur et objet observé.

Je sais donc que l'inventaire ci-dessous est arbitraire et relatif, soumis en grande partie à mon interprétation de ce que j'ai cru comprendre des propositions récentes de la musicologie et plus généralement des écrits sur la musique. Ma présente contribution est simplement à envisager comme une « amorce à », une invitation à croiser les propositions les plus variées possibles. Aussi, la formule

ouverte et évolutive d'une revue en ligne me semble la mieux adaptée pour ce projet.

J'ai provisoirement organisé l'inventaire selon la logique suivante :

- en amont, ce qui ressort plutôt du matériau sonore et de sa perception
- en aval, les domaines davantage ciblés sur les mécanismes de réception et de symbolisation.

Proposition d'inventaire avec résumé des principales problématiques et quelques références bibliographiques

1/ Son et espace, interfaces du musical

Acousticiens et compositeurs ont depuis la seconde guerre mondiale, franchi une étape décisive dans la compréhension du phénomène sonore, envisagé dans sa double dimension spatio-temporelle. *Les Espaces acoustiques* de Grisey, œuvre manifeste du courant spectral et au titre non moins emblématique, représente un moment décisif de l'intégration de ces données scientifiques dans la création musicale, par reconnaissance de la nature profondément dialogique du matériau sonore.[\[18\]](#)

2/ Le cerveau musicien, partout et nulle part

Contrairement aux premières hypothèses d'un centre spécialisé localisable dans le cerveau, il s'avère aujourd'hui que la configuration de notre musicalité se déploie de manière beaucoup plus fluide et plastique, en innervant un nombre élevé de fonctions interactives : langagières, motrices, visuelles, cognitives... [\[19\]](#)Cette vision aurait éclairé et confirmé le caractère pluridimensionnel de la création et de l'interprétation (voir ci-dessous la composante n°3).

Ces deux premières composantes fonctionnent entre elles de manière dialogique. En effet, on sait aujourd'hui à quel point notre perception fonctionne selon un

dispositif complexe de traitement de la réalité, s'apparentant alors à une véritable construction. Notre audition est de ce fait, autant le produit de phénomènes acoustiques perçus, qu'elle est productrices d'images sonores élaborées.

Ainsi, un premier réseau de rapports dialogiques émerge, inscrit au cœur même de la matière musicale. Le substrat de cette « pâte sonore », que toute société humaine se plait à manipuler, est fondamentalement complexe. Il tresse au minimum les phénomènes suivants : le signal sonore dans sa double dimension spatio-temporelle, les mécanismes de l'audition et l'inter dépendance des différentes fonctions mentales (visuelles, motrices, sonores, cognitives...).

A ce premier niveau se greffe un second : celui des modalités relevant davantage de l'élaboration artistique.

3/ La composition, tressage de stratégies plurielles...

S'il est acquis que composer ne consiste pas seulement à « combiner des sons de manière agréable à l'oreille », il n'en reste pas moins que de nombreux mécanismes compositionnels continuent à nous échapper. A la lumière des considérations précédentes, le clavier des paramètres mis à la disposition des créateurs s'est considérablement élargi, et à l'habituelle répartition hauteurs/durées/timbres/dynamiques s'ajoute une liste dont on s'aperçoit progressivement qu'elle ne peut être limitative. Il semblerait que notre espace mental déploie des stratégies sonores sur la base d'imaginaires imbriqués et interactifs, trouvant pour chaque époque une traduction culturelle appropriée[20]. Ainsi, l'imaginaire sonore d'un Bach serait un mixte complexe des différentes conceptions touchant simultanément : le rapport au temps (sensibilité métrique, mise en forme), au geste, à la vue, et à la parole (rhétorique et conduites discursives, figuralismes), à l'expression émotionnelle (théorie des affects, *jubilus* et aspirations spirituelles), aux concepts (symboles, numérologie, son rapport à l'unité/diversité *via* notamment à Leibniz...), à la prédication (réforme luthérienne) etc.[21]

Cette troisième composante s'inscrit dans un processus dialogique inhérent à toute création artistique: si, en reprenant l'exemple de Bach, le compositeur se fait l'interprète privilégié des multiples modalités sensibles et conceptuelles de son temps, simultanément il infléchit, du seul fait de l'altérité irréductible de son œuvre, une traduction renouvelée de ce rapport au monde. Il agit donc à tous les niveaux de la dynamique culturelle, « elle-même produite de ce qu'elle produit » pour reprendre les termes d'Edgar Morin.

Autre conséquence de cette approche multidimensionnelle de la composition : la nécessité de croiser les outils d'analyse musicale. Même si les méthodologies se sont notablement diversifiées depuis quelques décennies[22], leurs champs d'investigations demeurent encore trop cloisonnés. En effet, deux grandes tendances semblent émerger sans qu'on ait suffisamment mesuré l'intérêt de leurs confrontations, avec d'une part une approche plutôt distributive (segmentation, analyse structurelle, modélisations syntaxiques, la set-théorie...) et de l'autre une approche plutôt dynamique (analyse fonctionnelle et théorie générative, le déploiement schenkerien...). De même, de nouveaux outils devraient être mis en place afin de rendre compte des paramètres faisant aujourd'hui l'objet de questionnements comme la dimension gestuelle, énergétique des stratégies formelles, mélodico-harmoniques etc., ou bien encore les modèles prosodiques et langagiers ayant de fortes incidences dans le domaine instrumental.

4/ Langage/signe/symbole, interfaces du sens

Depuis les années 60, de nombreux débats ont alimenté la réflexion sur le rapport musique/langage. La musique est-elle langage ? A défaut, *fonctionne* t'elle comme un langage et selon quelles modalités ? Quelle est la nature des signes qu'elle véhicule ? Peut-on parler de symbole en musique ? On reconnaît là quelques grandes questions posées successivement par la linguistique, le structuralisme, la sémiologie ou bien encore la théorie de Nelson Goodman[23].

Parallèlement, la compréhension des mécanismes de symbolisation a permis une avancée notable dans les domaines de la psychanalyse[24] et de l'anthropologie.

Comment articuler à présent cette lecture plurielle de « l'élaboration de sens » en musique ? En quoi l'œuvre, par la nature même de son écriture, est-elle à la fois le produit et le producteur d'expressions symboliques au sens le plus large ? Qu'est-ce qui permet cette circulation du sens à travers des réalités aussi hétérogènes que les instances de l'inconscient, le savoir faire créateur (maîtrise syntaxique, inventivité stylistique etc.), l'intuition de nouvelles perspectives culturelles ?

Avec ces deux dernières composantes, un autre couple peut se dégager, se partageant très schématiquement les mécanismes de l'invention (stratégies compositionnelles) et les mécanismes de l'expression (la question du langage et du sens). Mais invention et expression ne sont que les deux faces d'une même réalité, à penser le plus possible là aussi, de manière dialogique

Les composantes suivantes interrogent davantage les dimensions esthétiques de la création musicale et plus particulièrement la question de la finalité, du moins selon les principaux codes culturels de la musique savante occidentale.

5/ *La mimésis en musique, entre fiction et réalité*

La question de la *mimésis*, en relation bien sûr avec la vaste problématique de la sémantique, a nourri ces dernières années une abondante bibliographie. Par delà les premières recherches musicologiques sur la musique ancienne, se dégage un débat beaucoup plus large sur le statut de la représentation en musique.^[25] Mais plus encore, elle nécessite que soit pensée de manière plus poussée la fonction fictionnelle de toute expression artistique.^[26] On s'aperçoit alors qu'un rapport dialogique innerve toute créativité humaine (et pas seulement artistique), avec la nécessité incontournable de construire des images du monde pour se relier au monde. Pour J.M.Schaeffer, la fiction « facilite l'élaboration d'une membrane consistante entre le monde subjectif et le monde objectif, et qu'elle joue donc un rôle important dans cette distanciation originaire qui donne naissance conjointement au « moi » et à la « réalité » ». ^[27] L'œuvre d'art parle du monde autant qu'elle le crée. Elle a, selon l'expression de Goodman, cette capacité de

créer des « mondes possibles » comme grilles de lecture du réel.

C'est cette diversité des mondes possibles que la musicologie doit davantage explorer. Les modalités de représentation dans notre culture sont extrêmement variées. De l'analogie médiévale aux propositions les plus récentes de l'opéra contemporain, le champ d'investigation est immense, à croiser notamment avec les multiples modalités de représentation de soi que les codes culturels occidentaux ont su moduler là aussi à l'infini.[\[28\]](#)

Comment ces puissants leviers culturels, aspirant à toujours mieux « représenter l'humain et son rapport au monde » s'articulent-ils avec l'inventivité des compositeurs, leur maîtrise fictionnelle de la réalité ? Je pense qu'à cet égard, un des enjeux de la musicologie de demain consiste à relier davantage analyse musicale et esthétique, selon des outils méthodologiques et conceptuels spécifiques.

6/ Transcendance et immanence, interfaces d'une recherche de vérité de l'art

Dans son dernier essai *La Vérité de l'art*, [\[29\]](#) Raymond Court remet en débat le rapport de l'immanence et de la transcendance. A partir d'une réflexion critique de courants esthétiques contemporains, il pose la double problématique d'une vérité intrinsèque de l'œuvre d'une part, immanente à elle même, et de l'autre d'une vérité émanant d'un niveau de réalité au delà de sa seule matérialité. Ces deux visions, ayant chacune alimenté des courants fondateurs de la philosophie de l'art, sont bien souvent encore pensées dans le domaine musical, de manière binaire. Et de fait, les polémiques historiques opposant par exemple, un Hanslick ou un Stravinsky aux idéaux post romantiques allemands, continuent à alimenter aujourd'hui de nombreux courants formalistes.

N'y aurait-il pas alors confusion entre un « principe de réalité » réduit à ses seuls objets (l'œuvre et rien d'autre) et l'intuition de niveaux de réalités façonnant autrement la complexité humaine ? En effet, sont tout aussi tangibles pour moi, les manifestations matérielles dont se dote une culture pour exprimer son rapport au monde que les aspirations esthétiques implicites, ayant présidé à une telle

traduction. Entre création *ex nihilo* et utopie d'un monde autre, la frontière n'est pas étanche. Bien au contraire, pour moi ces deux instances alimentent une dynamique complexe, au fonctionnement une fois encore dialogique.

La notion d'« élaboration » me paraît alors essentielle pour penser cette complexité. Il y a bien élaboration au sein de l'œuvre, comme structure *in progress*, « activation » de sens en continuel devenir tout au long de la chaîne de la réception et de l'interprétation, mais il y a tout autant élaboration hors de l'œuvre, dans l'implicite de la « fonction transcendantale » de toute production fictionnelle et artistique. J.M.Schaeffer propose la définition suivante: « Par fonction transcendante, j'entends l'ensemble des relations que les fictions sont susceptibles d'entretenir avec nos autres modes d'être, ou encore l'ensemble des manières dont elles peuvent interagir avec notre vie « réelle » ».[30]

Fait donc intégralement partie de la « réalité de l'art », ce besoin, fondateur d'humanité, de créer un réel autre, (fictionnel, psychologique, métaphysique... sans exclure le dionysiaque !), qui nous dépasse, pour mieux « ensorceler notre monde »[31].

Conclusion

Je suis bien consciente que les perspectives soulevées par cette première tentative d'inventaire sont énormes, impossibles à traiter dans le cadre limité d'une revue. Par contre, il m'a paru nécessaire de faire un tour d'horizon des problématiques musicales, qui, au fil de mes lectures m'ont semblé relever des outils de la pensée complexe. C'est de cette diversité d'approches que devrait naître une confrontation des savoirs, non pas dans l'intégralité de leur contenu, mais en ciblant quelques points possibles d'articulations pluri et transdisciplinaires. La revue s'apparenterait plutôt à un lieu d'échanges, où pourraient se côtoyer le provisoire et l'irréfutable, l'improvisé et l'argumenté, la naïveté et la profondeur...

Si donc, dans un premier temps, j'ai voulu démontrer en quoi la pensée complexe permet d'appréhender la création musicale à un autre niveau de complexité, il me paraît tout aussi essentiel d'affirmer qu'elle n'épuise pas pour autant son sujet. A l'idéal cartésien de simplification absolue, il n'est pas question de poser à présent celui de complexité parfaite. Le but recherché est de pouvoir pousser toujours plus avant l'intelligence de phénomènes complexes et de maintenir un point d'équilibre délicat entre la quête d'un savoir toujours plus vaste et la reconnaissance de l'incertitude et de l'incomplétude de ce savoir. Pourrons nous, comme le souhaite Edgar Morin promouvoir, à notre mesure, « la recherche d'un méta-niveau où l'on puisse « dépasser » la contradiction sans la renier », reconnaître que « le méta-niveau comporte, lui aussi, sa brèche, ses incertitudes et ses problèmes », et que « Nous sommes emportés dans l'aventure indéfinie ou infinie de la connaissance » ?[\[32\]](#)

[\[1\]](#) L'historiographie musicale accuse un retard de plusieurs décennies par rapport à l'histoire et l'histoire de l'art et commence à devenir véritablement opérationnelle, du moins en France, depuis une vingtaine d'années tout au plus.

[\[2\]](#) Antoine Hennion, *La Passion musicale, une sociologie de la médiation*, Métailié, 1993.

Dans cet essai, l'auteur analyse les multiples étapes historiques ayant présidé à la construction et à l'évolution de la figure de Bach.

[\[3\]](#) Peter Szwendy, *Ecoute, une histoire de nos oreilles*, Paris, éd. De Minuit, 2001. Lire à cet égard l'essai d'Alessandro Barrico, *L'âme de Hegel et les vaches de Wisconsin*, Albin Michel, 1998.

[\[4\]](#) Edgar, Morin, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Le Seuil, nouvelle ed., coll. Essais, 2005.

[\[5\]](#) Notice de présentation du colloque « Autour de la complexité en musique », juillet 2007, Rencontres internationales de Saint-Rémy-de-Provence (IDEAT-CNRS-Paris 1, Rouen).

[\[6\]](#) Edgar Morin, *Ibid.*

[\[7\]](#) Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, *Op. cit.*, p. 11-12.

[\[8\]](#) *Op. cit.*, p. 18.

[9] *Op. cit.*, p.79.

[10] *Op. cit.*, p.27.

[11] *Op. cit.*, p.138.

[12] *Op. cit.*, p. 21.

[13] Edgar Morin, *La Méthode 6, Ethique*, Seuil, 2004, p. 233-235.

[14] Voir le dossier Présentation, « Un ensemble de musique de chambre », p. 2.

[15] Voir le dossier Présentation, « Un ensemble de musique de chambre », p. 4.5.

[16] Edgar Morin, Notice de présentation du colloque « Musique et complexité ».

[17] François Zourabichvili, « Deleuze » in *Vocabulaire des Philosophes, philosophie contemporaine*, éd. Ellipses, 2002.

[18]1/ *Musiques, une encyclopédie pour le XXIème siècle*, dir. J.J.Nattiez, vol. II, Actes Sud, 2004.

Guy Lelong, *Musique, fiction, mutation*, en cours d'édition.

[19] Eckart Altenmüller, « Le cerveau mélomane », in *Pour la science*, n° 294, avril 2002, p.70-77.

Claude Bailbé, « L'imagerie auditive », in *Voir*, n° 30-31, Novembre 2005, p. 14-27.

Isabelle Peretz, « Le cerveau musical », in *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle*,

Op. cit., vol. II, p.293-320.

[20] Bibliographie en cours , articles à lire dans *Perspectives de l'esthétique musicale*,

entre théorie et histoire, dir. Alessandro Arbo, L'Harmattan, 2007.

[21] Concernant le caractère pluridimensionnel des œuvres de Bach consulter notamment : Philippe Charru et Christoph Théobald, *La pensée musicale de Jean-Sébastien Bach*,

éd. du Cerf, 1993.

Raymond Court, *Le Voir et la Voix, Essai sur les voies esthétiques*, édition du Cerf, 1997.

[22] Ian Bent propose un panorama historique complet des méthodologies analytiques dans *L'Analyse musicale, histoire et méthodes*, éd. Main d'œuvre, 1998. Lecture à compléter avec le n° spécial, en cours de parution de la revue *Analyse Musicale*, portant sur une réflexion critique des méthodologies post 1945.

[23] Nelson Goodman, *Langages de l'art*, éd. Jacqueline Chambon, coll. Hachettes Littératures, 1990.

[24] Avec notamment les travaux du psychanalyste René Roussillon.

[25] Raymond Court, dans le sillage des travaux de Panofsky en histoire de l'art, a publié plusieurs essais sur la représentation en musique, avec notamment *Sagesse de l'art, arts plastique, musique, philosophie*, Klincksieck, 1987.

De même, Violaine Anger a publié une anthologie de textes polarisés autour des notions du sens, de la représentation et de l'expression : *Le Sens de la musique, (1750-1900), Vivaldi, Beethoven, Berlioz, Liszt, Debussy, Stravinsky*, éd. Rue d'Ulm, coll. Aesthetica, 2005.

[26] L'essai de Jean-Marie Schaeffer me semble pour l'instant l'ouvrage de référence : *Pourquoi la fiction ?* Seuil, coll. « Poétiques », 1999.

[27] Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p.325 L'auteur montre également le lien étroit entre activité fictionnelle et le concept d'espace transitionnel de Winnicott Par l'intermédiaire du jeu, l'enfant et plus tard l'artiste, posent les fondements affectifs d'une relation d'objet (l'œuvre, l'activité créatrice), articulant ainsi sa « perception d'une réalité psychique personnelle et l'expérience de contrôle des objets réels » (Winnicott, *Jeu et réalité*, Gallimard, 1981).

[28] Lire la synthèse de Charles Taylor, *Les sources du moi, la formation de l'identité moderne*, Seuil, 1999, à mettre en correspondance avec l'ouvrage collectif *Récit et représentation musicale*, dir. Danièle Cohen-Levinas, L'Harmattan, 2002.

Autre essai de référence : Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978. Jauss y introduit le concept de « lignes d'horizon d'attente », comme systèmes individuels et collectifs d'aspirations et de références culturelles.

[29] Raymond Court, *La Vérité de l'art*, Ereme, 2003.

[30] J.M.Schaeffer, *op. cit.*, p 320.

[31] Je fais référence ici à l'étude éthologique et anthropologique des comportements fictionnels de Boris Cyrulnik, *L'Ensorcellement du monde*, Odile Jacob, 1997.

[32] *Introduction à la pensée complexe, op. cit.*, p. 129.