

Alvaro Garcia de Zuniga

L'Art de s'abstraire.

Musique : L'éloignement progressif du son.

Arts plastiques : Vers l'immatérialité.

Littérature : La perte du récit.

Mémoire en vue de l'obtention du Diplôme d'Etudes Approfondies
d'Esthétique et Sciences de l'Art, option Musique
de L'Université Paris I Panthéon - Sorbonne
Séminaires de MM. Costin Miereanu, Marc Jimenez, et Mme Geneviève Clancy.

1995

A la mémoire de Raul Larre.

Je tiens à remercier M. Costin Mioreanu, de son soutien et conseils permanents ; Mme Geneviève Clancy et M. Marc Jimenez qui m'ont ouvert d'innombrables voies de réflexion pendant leurs séminaires ; aussi ma gratitude va à Teresa Albuquerque, Pedro Palacio, Dominique Pignon et Jean-Pierre Robert qui m'ont offert leur intérêt et leurs opinions sincères.

index

Avant - propos	pag. 4
Musique : L'éloignement progressif du son.	pag. 18
<i>La musique est un affaire de sons...</i>	pag. 18
Arts plastiques : Vers l'immatérialité.	pag. 39
Abstraction de la pensée, immatérialité, support...	pag. 39
<i>Qui est artiste ?</i>	pag. 45
<i>Vers l'abandon de la matière ?</i>	pag. 51
Littérature : La perte du récit	pag. 58
<i>Le récit.</i>	pag. 58
<i>L'éloignement du sens</i>	pag. 63
En guise de conclusion	pag. 73
INDEX DE NOMS	pag. 76
BIBLIOGRAPHIE	pag. 79

Avant - propos

Depuis toujours la technologie a été le moyen de prolonger les membres du corps ; ainsi l'homme a sù se surpasser à travers des machines de son invention. Pendant qu'on ne s'attaquait pas au cerveau, une quantité de valeurs (comme la création entre autres), allait de soi. Il est évident que si aujourd'hui on est en condition de prolonger notre cerveau, la création va subir des changements conséquents ; car la notion de *valeur* qu'on lui attache sera profondément modifiée.

Malgré toute contingence imposée par l'avènement de n'importe quelle nouvelle technologie à venir, il parait évident que la création est et restera comme étant quelque chose d'inhérent à l'être humain ; et ceci semble se maintenir avec quelque forme et quelque support que ce soit.

Une question sous-jacente est présente tout au long du travail que j'ai entrepris. Cette question peut être formulée comme suit : - *Quelle peut être la contribution de l'étude de l'esthétique à notre compréhension de la nature humaine ?* Sous une forme ou une

autre cette question se faufile à travers la pensée occidentale dans la plupart des domaines du savoir.

Dans le présent travail, je pars du postulat que le processus de création artistique est un seul processus unifié. C'est à dire qu'un "produit création" ¹ aurait pu être traduit dans une déclinaison particulière (poésie), tant bien que dans une autre (musique, sculpture, performance). Dans ce postulat donc, le créateur "pense" et "crée" son oeuvre dans un "code mère" (qui peut être décrit comme un langage matriciel de programmation, c'est à dire une sorte de langage "hardware"), qu'après est "traduit" dans "son" propre code (qu'on peut alors décrire comme un langage "software" d'application) : poésie, musique, performance.

Cette idée est née de la combinaison de deux concepts ² principaux : l'un de von Neumann (qui traite du fait culturel et non génétique des processus de formation - au sens large -), et l'autre de Stéfan Zweig (qui traite des processus de construction logique de la pensée).

Pour faciliter la compréhension du postulat, il me semble important de retenir le texte de von Neumann :

¹ Je préfère laisser de côté le terme "oeuvre" car il est difficile de situer la place de "l'oeuvre" dans le cas des arts d'interprétation. Pourtant, il apparaîtra en général pour désigner un "produit création" spécifique, ou dans un autre sens non exempt d'ambiguïté. (Faire mieux développer).

² Selon la méthode admirablement décrite par Roland Moreno dans le deuxième chapitre de la *Théorie du Bordel Ambiant*.

"Il faut bien comprendre que le langage est dans une large mesure un accident historique. Les langages humains fondamentaux nous sont traditionnellement transmis sous diverses formes, mais leur multiplicité même, prouve qu'il n'y a rien d'absolu ni de nécessaire en eux. Tout comme des langages comme le grec et le sanscrit sont des faits historiques et non des nécessités logiques absolues, il est raisonnable de supposer que la logique et les mathématiques sont elles aussi des formes d'expression historiques accidentelles. Elles peuvent avoir des variantes essentielles, c'est à dire qu'elles peuvent exister sous d'autres formes que celles auxquelles nous sommes habitués. De fait, la nature du système nerveux central et des systèmes de messages qu'il transmet indique qu'il en est ainsi" ³.

De ce texte on dégage le fait que les langues naturelles, le calcul, les écritures, sont des faits culturels, transmis et appris dans des

³ John von Neumann, *The computer and the brain*, Yale University Press, New Haven, 1958. Le texte cité correspond à la traduction française *L'ordinateur et le cerveau* (éd. de la découverte, pp. 79-80.) suivi d'un travail remarquable d'analyse et synthèse de D. Pignon, *Les machines molles de von Neumann*.

processus de formation, et non des capacités transmises génétiquement par l'espèce humaine.

John von Neumann nous apprend par là aussi que la structure logique qui sous-tend les processus d'apprentissages est de même nature que celle qui définit la machine universelle de Turing ⁴.

Bien que la comparaison entre la machine (et ceci veut dire, à travers l'ordinateur, de toutes les machines "classiques" depuis une cinquantaine d'années), et le cerveau ; se doit être très prudente si on veut la rendre productive dans une analyse (tellement prise aujourd'hui dans les pensées classiques qui ferment les horizons), celle-ci semble actuellement inévitable.

Si on admet qu'un des produits de l'activité cérébrale, comme le langage, peut être décrit à l'aide d'une machine de Turing, c'est à dire avec des algorithmes, on est aors conduit beaucoup plus loin encore.

Ainsi, si chaque langue possède une sorte de code minimal (au sens de von Neumann), dont une langue particulière serait une

⁴ La machine universelle de Turing est une machine à états, hypothétique, capable de résoudre tous les problèmes pouvant être formulés en termes d'algorithme. Un algorithme est un ensemble complet de règles permettant la résolution d'un problème donné, il s'agit d'une notion ancienne (probablement arabe), à laquelle Turing donnera sa forme achevée. L'objectif de Turing était de réfléchir théoriquement sur les fondements et limites de la logique, mais ces travaux l'ont conduit à cette notion de machine universelle. La machine de Turing prouva en particulier l'indécidabilité de la théorie des nombres formalisés, faisant la preuve de la puissance de la démarche algorithmique traçant la route vers la conception d'une machine capable de traiter automatiquement l'information. Alan Turing, *On Computable Numbers, with an Application to the Entscheidungs problem*, Proceedings of the London Mathematical Society, Vol XLII (1937), 230-265.

représentation, alors chaque langue peut s'exprimer dans ce code universel (au sens où il n'existe pas de machine de Turing qui ne puisse être décrite à son tour par une autre machine équivalente) ; ce qui entraîne que toutes les langues, suivant cette hypothèse, seraient équivalentes entre elles. Et c'est bien le propre d'une langue d'être traduisible, en un nombre fini de mots, dans une autre langue.

On peut ainsi définir une sorte de "classe d'équivalence", un langage général, à partir de l'ensemble des langues naturelles parlées, qui contiendraient en elles-mêmes, au-delà des particularismes propres à chaque langue, la nature ultime d'une langue.

Dans cette opération fictive, cette analyse phénoménologique de l'activité cérébrale à travers la catégorie du langage, nous ré-interprétons implicitement le fonctionnement cérébral au travers d'une analogie avec une machine universelle.

La langue universelle, dont chaque langue ne serait qu'une représentation particulière, fait écho à la machine universelle de Turing, dont chaque réalisation est une machine particulière contingente à la technologie de l'époque.

De la même manière, la diversité des langues tient au processus de l'évolution de l'espèce humaine et représente diverses solutions, équivalentes, à la réalisation d'optima dans la transmission de l'information entre les hommes, en modulant une matière sonore produite par l'appareil locuteur : un enfant maintenu

à l'écart de l'apprentissage de la parole jusqu'à après la puberté ne pourra jamais parler ⁵.

Ainsi, alors que le langage n'est pas transmis génétiquement mais par apprentissage, *la possibilité* du langage, elle, c'est à dire le "hardware", la base matérielle qui permet l'apprentissage, est bien transmise génétiquement. De plus, si chaque langue diffère profondément des autres au point qu'il faut les apprendre séparément pour les comprendre, chaque enfant, d'où qu'il vienne, est capable d'apprendre n'importe quelle langue.

Le cortex est donc conçu de telle façon qu'il est capable d'apprendre toutes les langues. Il y a là un universalisme dans le "hardware" à la manière des machines de Turing : le hardware cérébral est suffisamment général, il inclut toutes les possibilités des langues naturelles pour pouvoir les parler toutes. On retrouve à travers cet exemple l'idée de machine universelle, associée à une logique telle que l'a décrite Turing ⁶.

Il est intéressant de constater combien il semble difficile d'échapper à cette détermination et à ce parallèle entre le cerveau et les machines. La difficulté est qu'il n'est pas facile d'échapper à l'emprise du schéma général de Turing.

⁵ Les expériences dites "des enfants sauvages" ainsi le prouvent.

⁶ Turing définit en quelque sorte la pensée comme étant des réponses à tous les *stimuli* possibles. Ce raccourci est d'un réductionnisme pathétique, l'unique solution étant de se référer à son oeuvre. Alan Turing, *Les ordinateurs et l'intelligence*, ed. Champ Vallon, Paris, 1983. Se référer également au livre *Turing*, de Andrew Hodges, édité chez Payot, peut-être mieux encore ; celui-ci contient tous ses écrits fondamentaux et est la plus achevée des biographies d'Alan Turing.

Ces arguments (que Dominique Pignon développe davantage dans le domaine des formalisations sur le plan logique de l'activité cérébrale), sont l'appui nécessaire pour postuler au fait que le processus de création (considéré dans un "plan logique"), peut bien fonctionner comme le "hardware" de langages (ou de systèmes ou comme on voudra les nommer) postérieurs, c'est à dire les langages de la création. Et la création en soi serait alors, quelque chose comme une sorte de traduction "software" à posteriori de la pensée créative. Une déclinaison. Non pas que la création soit considérée comme langage, sinon que le processus de création soit comparable aux processus de "traduction" des *phénomènes mentaux* (pensée) dans une langue déterminée.

Les parallèles (dans le temps), existants entre les "évolutions" esthétiques des différents arts (soit les différents "softwares"), n'est plus à démontrer : alors, le fait que la perception et l'acceptation de ces "évolutions" comme telles soient assez homogènes, tend à me faire considérer que la "compréhension" de la création artistique prend la forme d'un mécanisme de "hardware", capable de "lire" un "langage d'application" donné ; et si la *esthesis* est commune, il n'y a pas de raison pour que la *poïesis* ne le soit pas.

Le phénomène de "spécialisation" dans tel ou tel code de traduction "software" de la création est évidemment un autre sujet, passionnant certes, mais qui pour l'instant nous éloignerait du sujet.

Néanmoins, on peut voir dans cette spécialisation une sorte de processus logique pour exprimer quelque chose qui, au fur et à mesure de son utilisation, transforme la maîtrise du "langage

software" dans un mécanisme d'expression créative (espérons-le, performant).

Stéfan Zweig dans *"Le joueur d'échecs"*, fait une admirable description des "monomaniaques" qui se prête parfaitement à un parallèle avec la création entendue tel que j'essaie de le postuler ici:

"Les monomaniaques de tout poil -dit Zweig-, les gens qui sont possédés par une seule idée m'ont toujours spécialement intrigué, car plus un esprit se limite, plus il touche par ailleurs à l'infini. Ces gens-là, qui vivent solitaires en apparence, construisent avec leurs matériaux particuliers et à la manière des termites, des mondes en raccourci d'un caractère tout à fait remarquable".

Cette idée de "construction" (pas forcément "monomaniaque"), est celle que je me fais du processus de création.

Ce postulat risque d'être déconsidéré à cause de son aspect réductionniste (critique constamment utilisée dans la philosophie dès qu'on utilise un argumentaire basé dans le domaine scientifique, notamment quand on fait appel à ce qui touche la logique... peut-être par nostalgie ou sentiment de perte).

Il faut alors reconnaître que tout mode de représentation est réductionniste : la science, bien sûr, et l'art... mais aussi la

philosophie. La recherche d'un point de vue non réductionniste, personnellement, me renvoie à l'idée d'une intelligence divine qui, à elle seule, serait capable de saisir simultanément tous les aspects du réel ; ainsi, pour moi, si on déplore qu'une (ou toutes les) activité(s) humaine(s) soi(en)t réductionniste(s), on est en train de déplorer que les êtres humains soient simplement des êtres humains. D'ailleurs, je n'ai nullement l'intention, ni l'envie, de m'occuper de théologie dans le présent travail ni dans la thèse qui va suivre.

Une autre critique peut-être faite sur l'idée (qui est implicite dans le travail de von Neumann), de que la structure logique qui sous-tend les processus d'apprentissages est de même nature que celle qui définit la machine universelle de Turing. Alors on sait qu'il s'agit là d'une position qui fait l'objet de multiples débats et conflits, et qui a opposé les tenants d'une posture mécaniciste aux défenseurs d'un reste irréductible à une description finie des processus cérébraux. Cette critique existe de façon explicite dans la pratique, car c'est l'hypothèse sur laquelle s'appuient les recherches et travaux menés actuellement par une partie des chercheurs en sciences cognitives. L'hypothèse inaugurale des sciences cognitives comporte une question clé : *est-ce que les processus mentaux sont-ils computationnels ?* La fraction des chercheurs pour qui la réponse est non, travaillent sur des projets "hybrides" (c'est à dire en essayant de dégager des processus non applicables à l'idée de machine universelle et de les combiner avec ceux-ci), essayant de trouver une réponse capable de limiter les dégâts du "tout machine". Ainsi est née l'idée de "pompes d'intuition" (ou "psycho-

pompes"), qui croit à la pensée comme une forme irréductible d'intuition (explication encore une fois terriblement réductionniste). Mais pour le moment il est impossible de trancher sur le sujet car ces "psycho-pompes" peuvent être aussi considérées comme n'étant autre chose que des "balayages" ultra - rapides de mécanismes de pensée computationnelle... la question ouverte peut être ressentie comme doublement paradoxale si l'on pense que pour la résoudre il faut nécessairement faire appel au réductionnisme logico-computationnel.

Un dernier éclaircissement me semble utile : celui de la terminologie employée ici. Mon expérience académique m'a permis de comprendre qu'il est possible d'avoir à faire face à des critiques basées plutôt dans les vices de formulation ou de "code" (du type des expressions ou traductions non concordantes de "qu'est-ce qu'on entend par"), donc plutôt de la façon (et non pas la forme), dont le concept est exposé. Ces problèmes, personnellement, me font jalouser profondément les sciences exactes où les formalisations ont permis de faire des progrès permanents.

Dans ce comportement, qui est fortement ancré dans les sciences humaines, je crois qu'il se cache une vieille maladie académique : celle de chercher par tous les moyens de trouver un mot qui soit source de polémique, et de s'en servir souvent rien que pour montrer qu'on a notre mot à dire. Mais, et je me répète exprès, si cette polémique est basée plutôt dans des vices de formulation (mais que, n'importe qui doué d'une intelligence moyenne peut

comprendre comme tels), ou de "code" ("qu'est-ce qu'on entend par"), ou de forme, toute discussion devient stérile.

Une telle critique, alors, ne me semble pas très raisonnable et, à mes yeux, devient gratuite ; avoir face à cet écrit (attitude pour moi valable pour tout autre travail), un tel positionnement, est donc une perte de temps, puisqu'on va toujours trouver de "matière" qui aura besoin d'éclaircissements.

J'ai utilisé plus haut, par exemple, le mot "technologie" dans son acception courante d'aujourd'hui, bien qu'il semble avoir "volé" la "logie" on ne sais pas d'où. Il m'est ainsi arrivé d'avoir droit à une longue "clarification" (tout à fait in nécessaire d'ailleurs, du fait qu'on sais déjà qu'il s'agit d'une aberration), sur l'inexactitude de l'emploi de ce mot. Si j'utilise ce mot (et peut-être bien d'autres), dans leur acception courante, c'est parce que tout le monde comprend ce que je veux dire ("qu'est-ce que j'entend par") et cela sert à faciliter (si vous le voulez bien), la communication que j'entends établir avec vous. Rien de plus, il n'y a pas là un dessein maléfique caché, je vous assure (et si vous persistez à ne pas vouloir me croire, allez plutôt voir un psychiatre, parce que, alors, votre cas est décidément pathologique). Ainsi va du mot technologie, dans l'acception aujourd'hui vulgaire de "nouvelles techniques", et non pas celle de "science qu'étudie les techniques". Ce "problème", existe avec une énorme quantité de mots, et je considère que, dans le cas présent, s'en tenir à la chose étymologique seulement peut servir à stériliser toute discussion de fond.

Il m'est ainsi arrivé souvent d'avoir lu un ouvrage dans le quel l'auteur se voit forcé d'éclaircir jusqu'au plus petit détail. Il est vrai que parfois il peut s'avérer d'une importance capital, mais ce n'est pas toujours le cas. J'ai été très surpris depuis toujours de voir que dans une innombrable quantité de cas, un auteur s'efforce de préciser des termes qui peuvent souvent être facilement compris dans le discours. Il s'agit évidemment d'essayer de se couvrir contre toute interprétation malveillante : il m'est particulièrement triste de constater que c'est très souvent le cas dans le milieu académique, dans le quel j'aurais plutôt tendance à croire à la bonne volonté et à l'effort de compréhension des chercheurs, savants et professeurs, au moins pour le plaisir d'évoluer.

Dans le texte qui suit, le mot *musique* comporte des distinctions à faire entre ce qui pourrait être la "musique en soi", et ce qui est la musique pour nous en tant qu'êtres ou espèce, et ainsi de suite ; tout en sachant que l'une et les autres ne sont qu'une seule chose (quoi que...). C'est à dire (pour essayer d'être plus clair), que le fait de "parler musique" comporte un constant aller - retour, et une permanente association - dissociation de ces concepts ; et qui plus est, dans le discours ils sont constamment modifiés selon l'angle d'approche utilisé (qui d'ailleurs se modifie ou déplace, et ceci parfois dans une seule phrase) ⁷. Alors ce sera votre travail de

⁷ Pour prendre un exemple, on peut parler de la *sonate de Bartók pour violon seul*, en relation à des facteurs économiques, sociaux, de "représentation sociale" (le concept de distinction de Bourdieu), en termes d'influences (reçues et exercées) dans le discours musical ou dans la technique du violon, aussi que de rapports de force, voire même de "pouvoir", symbolique ou autre, de contexte historique, etc.. On peut aussi revenir sur le problème terminologique posé par le mot oeuvre, car la *sonate de Bartók pour violon seul*, peut désigner tantôt la partition,

faire appel à votre bon sens et reconnaître à chaque fois l'angle sous lequel je parle. Ce qui n'est en rien difficile.

Ainsi, pour ne pas avoir à faire un travail fastidieux (tant pour vous que pour moi), je voudrais établir un rapport de confiance : je veux croire fermement que vous chercherez à me comprendre (même si vous êtes en total désaccord avec moi) ; et d'autre part, j'imagine que vous n'essayerez pas de voir des "signes" cachés dans mon texte.

Pour finir, je tiens à insister sur ce qui apparaît déjà comme une évidence : j'ai écrit sur des sujets qui me passionnent, et je l'ai fait en prenant position. Je ne crois nullement être le propriétaire de la vérité, tout en croyant dans ce que je postule ici. Peut-être un jour il y aura confirmation ou négation de ces idées. Peut-être vous ne serez pas du tout d'accord, ou bien oui. Je ne demande pas votre indulgence, mais j'appelle votre bonne foi.

une version ou une autre, l'idée du compositeur, etc. Sans vouloir rentrer dans cette problématique, que je pense approfondir dans la thèse qui va suivre, il me semble néanmoins nécessaire la relever.

Musique : L'éloignement progressif du son.

La musique est un affaire de sons...

Au début la musique était un affaire de sons... Quand j'étais un enfant, à l'école, on m'a appris que la musique était "l'art de combiner les sons". Un peu plus tard, j'étais moi même un combinateur de sons en herbe, quand un beau jour j'ai entendu quelqu'un (en l'occurrence Horacio Malvicino, un musicien argentin au nom italien qui traduit veut dire "mauvais voisin"), dire que la musique était "l'art de combiner les horaires". Evidemment, la phrase fût dite dans un contexte précis : il faisait allusion à quelque réalisation qui n'avait pas eu lieu, à cause d'une mauvaise combinaison d'horaires entre les musiciens impliqués dans ce projet. Au delà du coté humoristique qui a l'anecdote, la phrase m'est restée pour toujours dans la tête, et je crois qu'elle a été pour moi une des plus grandes leçons de "musique" que j'ai reçu.

Le fait que la musique soit en partie "l'art de combiner les horaires", nous replace dans la question qui est à l'origine du travail que j'essaye de développer. La phrase peut servir à insérer la musique dans sa dimension humaine et fonctionnelle, nous ouvrant la porte du "fait musical" de la musique.

Alors reprenons : *Au début la musique était un affaire de sons.* Bien que liée à la parole, peu à peu la musique a su acquérir son indépendance jusqu'à devenir une affaire de sons. Déjà par le fait de sa transmission orale, il est logique qu'il en soit ainsi ; mais l'évolution des techniques développées par l'homme au cours des siècles nous laisse entrevoir que peu à peu la clarté de cette notion va se brouiller. Pendant la longue période orale, en Occident, s'établit lentement un certain "ordre" des sons qui aboutira au moment où pour la première fois un système référentiel fort fait son apparition : Le développement de la tonalité.

Déjà, avant le développement de la tonalité, la notion de "matériau" avec lequel le créateur "construit" son œuvre peut être entrevue avec ce qui est devenu l' "objet" le plus important de l'époque pré-tonale : La partition.

La partition n'est pas seulement le premier pas de l'homme vers la fixation du son dans un support. La partition permet de "voir" la musique, et c'est sans doute la première pierre fondatrice de ce qui va devenir la musique dominante : La musique occidentale.

Renforcé par la structure "linéaire" (telle qu'elle est décrite par Mc Luhan ⁸), qui s'impose à travers l'œuvre écrite, la musique occidentale se place ainsi en position de développer ses matériaux en les analysant, les codifiant, et, et c'est là peut être la grande

⁸ Marshall Mc Luhan, *Pour comprendre les média*, Paris, Seuil, 1968. ou bien aussi, *La galaxie Gutemberg*, Paris, 1967.

différence, en les stockant. Car le fait de "lire la musique" permet de "savoir" de plus en plus ce qui a été fait, de le varier, et de le transformer en soi en un instrument qui est ainsi proche du fait *culturel* ("savant" et "réfléchi"), tout en gardant celui "artisanal" de (re)faire (soit jouer) de la musique.

Le fait que l'écriture soit née même avant qu'on arrive à définir un paramètre important du son (le timbre), donne lieu à douter que, déjà à ce stade, la musique n'était plus seulement *un affaire de sons*. Les partitions de la renaissance (celles signées par des compositeurs incluses), peuvent être jouées par n'importe quel instrument capable de reproduire la tessiture demandée par une partition. Ce qui semble une bizarrerie, plutôt qu'une situation paradoxale si on considère la musique comme un affaire de sons.

Le fait de "voir" la musique, non seulement nous amène vers une musique plus élaborée, plus "architecturale", plus ordonnée si l'on peut dire, d'une façon plus "abstraite" (par rapport à l'oralité), sinon qu'elle génère un autre phénomène qui sera déterminant (et qui deviendra la deuxième pierre de la domination occidentale) : l'apparition du rôle et du statut de "compositeur" . En effet, la séparation des notions d'interprète et de compositeur (bien qu'il continue à s'agir d'un seul individu)⁹, permet (peu à peu, et au fil des générations), d'instaurer un système formel chaque fois plus

⁹ C'est aussi l'occident qui construit le double rôle du roi, qui est celui de l'*être* et l'*Etat*, ce qui nous mène vers la notion de séparation entre *être* et *représentation*, qui est caractéristique de la culture occidentale, et peut-être, le facteur fondateur de sa suprématie (voir Thorstein Veblen, *Théorie de la classe de loisir*, Paris, Gallimard, 1970.).

codifié, et c'est aussi grâce à son apparition (en tant que fils de la partition), que la musique occidentale fût menée vers la tonalité, et tout de suite après, l'apparition des "formes" musicales et formations (quatuors, etc.).

Ces éléments (partition, tonalité, formes et formations), alors, deviennent aussi des "objets" de création musicale, avec un système de règles chaque fois plus précis qui doit être maîtrisé par le compositeur, seul acteur légitime pour garantir leur bon fonctionnement. Bien que l'objet premier (le son) continuait à être prépondérant, auquel les autres peuvent être considérés comme étant en état de soumission, le son n'était plus, en fait, le seul objet de préoccupation pour celui qui se proposait de "construire" de la musique.

C'est ainsi que, dans la période classique, l'acte de composition relève plus du rapport établi entre le compositeur et la "feuille", que celui qu'il a avec le son en soi. Les développements de petites structures musicales chez Beethoven, par exemple, sont clairement le résultat d'une pensée "linéaire" (toujours au sens de Mc Luhan), qui semble plutôt proche d'une origine relevant du "graphisme" musical, que d'une recherche dans le domaine du son pur. Des idées telles que l'utilisation d'octaves et quintes parallèles (interdites selon l'harmonie la plus traditionnelle), apparaissent comme plus proches du phénomène de la lecture d'une partition qu'il ne l'est à son écoute ; donnant lieu, après coup, à une justification en termes de "couleur" (c'est à dire relevant du timbre) de la procédure.

Un autre élément d'une très grande importance avait envahi la musique à cette époque déjà, il s'agit de l'imprimerie. Car il ne faut pas perdre de vue que l'édition musicale avait créé un élargissement du "marché" musical, et franchissait un autre petit pas vers la séparation physique entre interprète et compositeur. Il y aurait, à partir dès lors, des compositeurs "indépendants", dont quelque uns seront capables d'oser et risquer l'inouï, l'impensable. A ce stade déjà, la notion d'œuvre qu'on peut se faire est plutôt celle d'une "construction" (entre les divers éléments qui forment la musique), qu'une pure *affaire de son*. Ces changements auxquels se rajoutent de plus en plus de nouveaux "objets" musicaux (tempérament, nouveaux instruments, évolution des formes, etc.), nous montre que, le compositeur d'abord, et l'auditeur après, vont aller peu à peu vers une forme de compréhension de la musique plus "abstraite" ; qui en plus, n'est pas formée seulement par ce qu'on entend.

Dans l'éloignement progressif de la tonalité est présente une caractéristique très particulière : la multiplication de modulations semble être le fruit exclusif d'une recherche d'élargissement du champ du son. Mais, cette multiplication de "dissonances" qui résulte de la navigation entre diverses tonalités, on peut aussi l'"entendre" d'une autre oreille : il pourrait bien s'agir aussi (et pour quoi pas principalement), d'une démarche visant à briser les règles oppressantes de l'harmonie académique. Vue ainsi, cette période serait celle de l'introduction définitive de la duplicité "continuité - rupture" comme élément constituant de la musique, et donnant lieu

plus tard à ce que Pierre-Michel Menger nomme l'*idéologie du progrès musical*¹⁰.

Sans se faire tarder (presque immédiatement si on le considère de le point de vue historique), l'apparition de la deuxième école de Vienne viendra remettre en place le poids des autres "objets" musicaux (l' "architecture musicale" etc.), en nous montrant comment on peut générer rationnellement de la musique, c'est à dire, en prenant peu compte du son. Cette école reste néanmoins très attachée a la "linéarité" (toujours dans la description de McLuhan) de la composition musicale, en faisant preuve par là d'une véritable "continuité" de la tradition classique, revendiquée d'ailleurs tant par Schönberg que par Webern et Berg.

En résumant, il y a, jusqu'à la deuxième école de Vienne, une évolution évidente à travers le temps de la "chose musicale". Cette évolution d'ailleurs (qui évidemment continue jusqu'à nos jours) peut être décrite comme suivant une courbe exponentielle. Comme les changements évolutifs vont en s'accélégrant, il semble convenable de s'arrêter d'une façon plus détaillée à partir de ce moment. Ainsi on pourra, à travers une série de regards croisés, mieux saisir le postulat exposé plus haut.

Souvent Schönberg nous est présenté comme quelqu'un agissant au nom de "L'Art" et "La Musique" comme n'ayant aucun intérêt personnel autre que les "servir" ; soit, comme étant un peu au-delà

¹⁰ Pierre-Michel Menger, *Le paradoxe du musicien*, éd. Flammarion, Paris, 1983. Dans ce livre on peut trouver de nombreuses pistes (du point de vue de la sociologie), des rapports entre la création et la perception de la musique contemporaine.

de l'humain si je peux me permettre... Ainsi, il serait donc - ce qui est toujours implicite dans une telle version, qui, d'ailleurs, est à mes yeux assez répandue -, une sorte d'outil (et ceci avoué en toute "modestie" par Schönberg lui-même), par lequel s'exprimerait au moins "la raison" (ou la voix intarissable de l'humanité, ou de Dieu).

Je ne crois pas qu'on puisse faire une telle idéalisation allant dans ce sens de quelqu'un ; tout créateur ou théoricien qui soit. Personnellement, j'ai une tendance à voir dans la démarche de Schönberg une quantité de facteurs qui vont au delà de la théorie musicale. A mes yeux, il y a d'abord le fait que Schönberg n'a pas trouvé dans la "société tonale" ¹¹ un moyen d'expression en accord avec ses propres espoirs. Ces espoirs, je ne peux pas les réduire seulement à l'aspect créatif de son œuvre ; car étant donné qu'il s'agit d'un être humain, comme nous tous, il faut les considérer, et aussi les élargir (en pensant aussi en termes de prestige etc.) ; ainsi, l'idée que Schönberg se "rend compte" consciemment du problème du tonalisme (et par la même du problème qu'il a envers-lui), et cherche à trouver une solution, une sorte d'excuse formelle, non seulement en ce qui concerne l'impasse tonale et les autres aspects de la problématique musicale en ce moment, mais aussi en créant une "théorie" fortement rationnelle, répondant à un besoin latent dans la société d'avant garde. Le dodécaphonisme, et après aussi le sérialisme, peut dès lors, aussi être lu (et

¹¹ Par "société tonale" j'entends le milieu socio-musical de la fin du XIXème siècle, avec tous les systèmes de fonctionnement qui existaient et qui comprennent les mécanismes de légitimation, mais aussi les enjeux de position (soient-ils sociaux et économiques, esthétiques et philosophiques, etc.) de leurs créateurs et théoriciens, interprètes, ainsi que de leurs mécènes et auditeurs (issus pour la plupart de la haute bourgeoisie et de l'*intelligentsia*).

entendu) comme l'une, entre plusieurs, des propositions aux problèmes qui se présentaient alors dans la musique dans un période qui était critique, voire même en rupture en soi. (Comme la plupart d'ailleurs.)¹²

On doit se souvenir que dans ce même temps, ou presque, d'autres langages ouvraient les portes vers la multiplicité de la musique, vers de nombreuses esthétiques : Bartók, Stravinsky, Ives, Hindemith et Varèse par exemple...

"L'idéologie du progrès musical trouve son expression la plus systématique dans la philosophie de l'histoire de la musique qui installe la technique sérielle au sommet d'une évolution nécessaire, irrépressible et incontournable. René Leibowitz, le principal artisan de la diffusion du système dodécaphonique en France dans les années 1940, à donné l'exposé le plus vigoureux tout au long de ses ouvrages consacrés à l'Ecole de Vienne. La désagrégation du système tonal, processus lent et polymorphe, ne paraît conduire irrémédiablement au dodécaphonisme que si les innovations wagnériennes sont présentées comme les plus décisives pour la fin du XIXème siècle ; alors que Debussy, Bartók, Stravinsky, Messiaen, Milhaud ont chacun exploré des voies

¹² Un fait considérable est qu'on peut aussi considérer que le système fonctionne "mieux" avec Berg et Webern (c'est assez subjectif je concède, mais il ne faut pas oublier que tant Berg et Webern sont programmés au moins avec autant de régularité que Schönberg, et, en général, ils sont souvent mis en pied d'égalité, quand ils ne sont pas perçus comme les véritables génies de la deuxième école de Vienne), qu'avec son inventeur, pour qui, il est possible que sans l'aspect théorique de son oeuvre, on mesurerait sa "valeur" en tant que compositeur peut-être dans une moindre mesure (ce qui, d'ailleurs, pourrait bien aussi être le cas de Rameau et quelques autres).

différentes pour surmonter la crise du système tonal, Leibowitz conçoit la révolution schoenbergienne comme la seule historiquement nécessaire (au sens philosophique de ce dernier terme), parce qu'elle accomplit et dépasse l'héritage wagnérien, la modulation perpétuelle et le chromatisme organique, et qu'elle exprime totalement la dynamique fondamentale de la polyphonie occidentale" ¹³.

C'est après la 2ème guerre que la théorie sérialiste se répand et est avantagée par une tendance à l'unification. Ceci paraît se faire plutôt pour des raisons extra musicales : le besoin d'*inouï* (tant de produire que d'entendre) coïncide avec le besoin de rupture avec le passé et le renouveau d'après guerre. L'état d'esprit de l'époque, évidemment, ne pouvait agir autrement après l'horreur. Les jeunes créateurs

"encouragés par une période historique de recommencement, de reconstruction hors du néant (...) en imposant la vision arbitraire et manichéenne [mais très lucide et justifiable] d'un XXème siècle musical divisé en un passé dépassé, dont seuls des compositeurs sclérosés perpétueraient la tradition(...)", ce qui les mène à "faire table rase à l'aide d'une solution radicale et implacablement logique" ¹⁴.

¹³ Pierre-Michel MENGER, *op. cit.* pp. 210 - 211.

¹⁴ Pierre-Michel Menger, *op. cit.* p.221.

Schönberg semble représenter le mieux l'aspect rationnel des nouvelles musiques qui se côtoient jusqu'alors. L'échec d'autres esthétiques, comme, par exemple, celle du groupe Zodiaque, nous donne la preuve *a contrario*, en proposant de

"réagir contre l'intellectualisme sériel tout autant que contre l'académisme néoclassique, cela en remontant aux traditions médiévales et en s'inspirant des antiques traditions méditerranéennes et africaines" ¹⁵.

D'ailleurs, quand Schönberg fait l'éloge de la recherche - que j'imagine rationnelle bien qu'il n'a pas jugé nécessaire de le déterminer - dans le prologue de son Harmonie ; Stravinsky, sûrement pas seulement par simple esprit de polémique ou de moquerie, décide de faire allusion à la chose en écrivant dans sa "*Poétique musicale*" qu'il ne cherche pas mais qu'il trouve (phrase reprise plus tard par Picasso avec le succès qu'on lui connaît aujourd'hui). La force la plus importante de l'idéologie schoenbergienne sur la recherche, c'est qu'elle amorce déjà le germe d'une musique où la procédure est plus importante que le résultat.

Les sérialistes font leur cette idéologie et commencent à être perçus (à l'époque), en se légitimant à travers un discours qui se veut scientifique (ou proche de la science). Ces nouveaux

¹⁵ C. Rostand, *Dictionnaire de musique contemporaine*, Paris, 1970. p.165. Il est intéressant de constater que plus tard La Monte Young, Gordon Mumma et autres font siens ces principes qui sont à l'origine de la musique minimaliste, ainsi que Penderecki et derrière lui la jeune école polonaise des années 1960. Bien entendu, il s'agit déjà d'une nouvelle période dans laquelle il commence à y avoir une place pour les nouveaux "neoismes".

compositeurs apparaissent alors comme ceux qui "composent" plus avec le cerveau qu'avec l'oreille (ou l'instinct, choses devenues un peu kitsch), incarnant alors l'image d'être les plus aptes pour créer une esthétique nouvelle capable de répondre au processus d'unification qui s'annonçait déjà. Il est remarquable que, à ce moment, l'idée d'une continuité historique (sous forme, par exemple d'un type quelconque de "néoïsme"), était impossible. Ceux-ci n'apparaissent qu'à la fin des années 1960, une fois que se fait sentir à nouveau un besoin de se démarquer... paradoxalement, ceci arrive au même moment où le public avait besoin d'inouï : l'inouï faisant partie de la rupture de 68. Maurice Fleuret en témoigne ainsi:

"Cette musique d'avant garde est apparue progressivement comme un moyen d'expression des nouvelles générations et comme une arme dans la lutte des générations. Tout le monde, en 1968, m'avait déconseillé d'organiser les premières journées de musique contemporaine dans les conditions que je voulais les organiser, c'est à dire en consacrant une ou deux journées à un seul compositeur et de plus radiodiffusés ; tout le monde m'avait dit que je courais à ma perte. Si nous avons eu tant de succès, si nous avons refusé du monde à presque tous les concerts, c'est parce que cela répondait non pas forcément à un besoin de musique, mais à un besoin psychologique : ça venait 3 mois après Mai 68 ce n'est pas un hasard, on venait tuer le père en écoutant du Xenakis" ¹⁶.

¹⁶ Reportage extrait de Pierre-Michel Menger, *op. cit.* p. 241.

Actuellement la fureur dogmatique sérialiste, ou ses dérivés spectraux, n'existe qu'en France ; et ceci plutôt pour des raisons plus sociologiques que musicales. Tandis qu'ici persiste le culte d'une musique profondément rationnelle dans laquelle la "recherche" est sa composante fondamentale, dans la plupart des pays apparaît une diversification démystificatrice dans les matériaux sonores et compositionnels qui génère une variété de "visions" donnant naissance à une pluralité esthétique et conceptuelle dans la musique "savante". Cet éclaircissement se doit au fait de ne pas limiter la vision de la création musicale contemporaine aux seuls limites de la France, car l'idée de présenter la deuxième école de Vienne comme le seul berceau d'où sortent toutes les musiques actuelles n'est qu'un effet d'un regard assez étroit qu'on peut porter autrement, si on considère que l'Ircam n'est pas forcément le centre de gravitation universelle (ou de la vérité) de la musique, qui d'ailleurs

"(La musique ircamienne, qui) prétend être toute la musique contemporaine, c'est l'ordinateur, plus la subvention. Je crée. L'intendance suivra. En effet, celle-ci ne fit pas défaut." ¹⁷

Dans cette situation à laquelle on viens de faire allusion, il me semble que les mécanismes de légitimation qui ont été à la base de l'officialisation du sérialisme et ses "postismes" et "paraismes" comme le spectralisme, en France (et presque nulle part ailleurs), on fait plus pour les "positions" et "convictions" qui ont de nos jours la plupart des compositeurs (via commandes et honneurs divers), qu'il n'en serait de par leur "goût" si la diversité de "courants" aurait

¹⁷ Michel Schneider, *La Comédie de la culture*, ed. du Seuil, Paris 1993, p.93.

eu la même légitimation. Il ne faut pas oublier qu'en Hongrie pendant plusieurs années on ne jurait que par Kodaly...

C'est l'avènement de l'ordinateur qui sera à l'origine d'un nouveau changement : Le compositeur, attaché d'abord au son et après à son rapport avec le papier et le crayon, va se déterminer dans le rapport (ou le non - rapport) qu'il établit avec l'ordinateur. Une machine qui d'ailleurs n'a pas besoin de lui, car elle peut composer par elle même.

Ceci se doit fondamentalement au fait qu'une grande partie de la pensée est computationnelle (au sens décrit par Turing), et que la musique en fait partie. Alors, comme il est dit au début de cet travail, si on est en condition de "prolonger" notre cerveau, la valeur attachée à la création, donc à la musique (tel qu'on l'entend encore de nos jours), va à en souffrir les conséquences.

Faire du naturalisme en peinture ne peut représenter plus d'intérêt après l'avènement de la photo. La peinture doit se transformer et trouver ses justifications ailleurs pour pouvoir continuer à exister. L'ordinateur place actuellement la musique dans une problématique du même ordre ; si une machine peut composer (et interpréter), la musique ou les musiciens plutôt, devront trouver alors des nouveaux moyens et matériaux pour continuer à faire de la musique.

Parallèlement, à l'avènement de l'ordinateur, il s'est développé un autre facteur qu'il est intéressant de constater : celui du geste musical.

L'extension de la zone "géographique" des œuvres s'est élargie à travers le temps. L'extension de la "zone" utilisée dans le clavier par Bach, est plus réduite que celle utilisée par Liszt, élargie par Scriabine plus tard. Ainsi on est arrivés à la sortie "hors instrument" ("géographiquement parlant"), pour la première fois avec l'œuvre de Kagel "*Transición II*" faite en 1958. Dans cette œuvre, un percussionniste "frappe" le piano pendant qu'un pianiste joue.

Il s'agit là d'un autre "élargissement" du matériau. Celui-ci a servi à créer un passage de la musique vers le "geste musical", et à travers le geste, le passage vers le visuel (qui est une forme d'abstraction en ce qui concerne la musique), devenus autres "objets" de la création musicale, et proposant que le fait musical ne peut être seulement entendu, que la musique (certaines musiques tout au moins) doit être vue. Une musique qui n'est pas du tout *un affaire de sons...*

Ce qui s'est donné en appeler le "théâtre musical", est apparu presque tout suite après que l'ordinateur ait montré ses capacités musicales (pour quoi pas son "*talent musical*" ?). S'agit-il d'une coïncidence ? Peu probable.

L'action de ces deux facteurs (l'ordinateur et le geste musical) est à l'origine du grand développement d'une musique fondamentalement axée dans l'idée.

On arrive donc à un moment où il est possible de définir la création musicale comme étant fondamentalement le processus mental "logique" qui conduit à une "construction" abstraite dans la quelle sont traités divers éléments qui n'ont aucunement une base sonore. C'est à dire que l'idée musicale n'est pas une idée qui naît du son et c'est cette idée qui est plus "légitime" ou "importante" que la musique qui en résultera, que l'œuvre en soi. Il y a là une tendance "conceptuelle" : aujourd'hui la musique s'éloigne du son pour se préoccuper plutôt de procédures.

Il est intéressant de voir que la musique étant déjà comprise comme un processus mental computationnel, peut donc avoir des formalisations permettant que n'importe quelle machine soit en conditions de créer de la musique (comme l'ont démontré dans les années 1950 Max Mathews le tout premier avec sa "*Suite Illiac*" (du nom du calculateur qui l'a composée ¹⁸), et tout suite après Xenakis, *l'objet musique* se soit alors déplacé : la musique contemporaine à dû donc instaurer un système dans lequel les

¹⁸ Notons que la machine Illiac (ILLinois Automatic Computer) fut un prototype des premiers ordinateurs construit par la Rand Corporation à Santa Monica (California), d'après le projet IAS (Institute of Advanced Study) construit par von Neumann à Princeton. Ces premiers ordinateurs ont été conçus pour supplanter les grands calculateurs militaires ultra puissants développés pendant la deuxième guerre (ENIAC, EDVAC). Ces prototypes assez rudimentaires par rapport aux ordinateurs actuels (avec des mémoires en tubes cathodiques voire électrostatiques, c'est à dire bien avant l'avènement du transistor, une machine du type d'Illiac travaillait a un rythme de 200.000 pulsations par seconde et avait donc, une puissance bien plus inférieure a un "Mac" de la première génération. Pour signaler l'énorme quantité de changements qu'on a vécu dans quelques décennies il suffit de se souvenir qu'il y a cinquante ans un ordinateur était grand comme une maison, et PC voulait dire parti communiste... Pour avoir un aperçu de l'évolution de l'informatique voir le livre de Pierre Breton, *Une histoire de l'informatique*, ed. La Découverte, Paris, 1987.

processus mentaux à l'origine de l'œuvre sont bien plus importants et légitimes pour les compositeurs que la matérialisation d'eux : les œuvres...

Alors c'est logiquement qu'il apparaît comme "artiste" celui qui est capable de créer d'abord, et d'imposer par la suite, un processus original (souvent complexe), qui puisse justifier une "œuvre".

Suivant cette théorie il semble possible de décrire l'œuvre comme étant une sorte de poisson "quantique", selon l'admirable description faite par Ortolí et Pharabod dans *"Le cantique des quantiques"* :

"Un poisson évolue dans une mare si boueuse qu'on ne peut absolument pas le voir. Un pêcheur tente sa chance, et au bout d'un certain temps le poisson mord. Le pêcheur relève la canne et voit le poisson suspendu au bout du fil. Il en conclut logiquement qu'auparavant le poisson se déplaçait dans la mare, à la recherche de nourriture. Jamais il n'ira penser qu'avant de mordre le poisson n'était qu'une sorte de potentialité de poisson occupant la mare.

Supposons maintenant que la mare représente une boîte absolument vide, à l'exception d'un électron solitaire figuré par le poisson (on aurait aussi bien pu considérer un proton ou même un atome). Le dispositif de pêche (...) symbolise une sonde (...) pouvant (...) interagir avec l'électron (...). Quand le signal apparaîtra, l'observateur normalement constitué en conclura que l'électron a rencontré la sonde et qu'auparavant il se déplaçait dans la boîte. Il aura tort. Avant d'interagir, l'électron occupait toute la boîte, avec une probabilité plus ou

moins grande d'être détecté en tel ou tel endroit. C'est comme si avant de mordre le poisson occupait toute la mare, avec des endroits où il était plus dilué et d'autres où il était plus concentré. Un tel poisson "quantique", qui ne se concrétise que lorsqu'il est pris, ne correspond à rien de ce que nous avons l'habitude d'observer" ¹⁹.

C'est à dire que le "résultat création" (l'œuvre), on peut le voir comme étant un des résultats possibles, et, au fond, l'œuvre, dans l'actualité, ne serait qu'une excuse matérielle de ce qui est l'important en soi : le processus de création. La pêche de son poisson soluble ou "quantique".

Le rôle social du compositeur reste beaucoup plus déterminant que sa musique ; et son public (toujours encore issu de la bourgeoisie), cautionne sa valeur pour des raisons strictement extra - musicales, dans lesquelles les valeurs esthétiques sont alors totalement désuets, et où le problème de la clarté de la perception n'a aucune place ²⁰. Ce problème de la perception donc peut être déplacé dans un contexte social et symbolique où

"La beauté [aussi bien que la cohérence et la compréhension], acquiert ainsi un caractère ornemental, une

¹⁹ Ortolí et Pharoas dans *Le cantique des quantiques*, premier chapitre : Les poissons solubles. Ed. La découverte, Paris, 1984. Aussi dans la col. *Le livre de poche*.

²⁰ Dans des recherches consacrées à la perception musicale, Robert Francès a montré, en s'appuyant sur les résultats de test, que l'identification des structures sérielles à la simple audition d'une oeuvre étaient hautement improbables, même pour des musiciens expérimentés. Cf. Robert Francès, *La perception de la musique*, Paris, 1958. Pour approfondir sur l'étendue du problème de la perception, il est intéressant de voir Théodor Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, spécialement pp. 70-142.

préciosité aisément consommable par la bourgeoisie, laquelle y voit un moyen de neutraliser l'art. En s'affirmant comme l'antithèse de la réalité empirique, du monde des marchandises, l'œuvre retrouve sa forme latente de marchandise, la même qui condamne aujourd'hui les œuvres d'art pour l'art au kitsch. Ce processus traduit assez fidèlement la situation dans laquelle se débat l'œuvre contemporaine. Si elle renonce quelque peu à son autonomie en reconnaissant, par exemple, son caractère idéologique manifeste, elle s'engage ouvertement dans le mécanisme de la société existante. Si elle se replie sur soi, elle n'échappe pas non plus à l'intégration à l'intérieur de l'idéologie dominante. Le dilemme n'est autre que l'expression de cette société totalitaire qui englutit présentement tout ce qu'elle produit et tout ce qui se produit". ²¹

La création musicale en occident à été basée sur l'adjonction de différents "objets" musicaux tout au long des siècles.

Les évolutions techn(olog)iques mènent à des modifications importantes du comportement. Sous cette perspective Mc Luhan avait fait une lecture très intéressante du Quixote : lui n'était autre chose qu'une victime de la peur de l'auteur (Cervantès), vis à vis du pouvoir d'aliénation qui comportait le développement d'un nouveau média tout puissant : l'imprimerie. Cela semble coïncider

²¹ Marc Jimenez, *Adorno : art idéologie et théorie de l'art*, p. 226 - 227. Pour approfondir sur le sujet de l'éloignement du concept de "beauté" dans l'art il est intéressant de voir ADORNO *Théorie esthétique*, dernière chapitre.

aujourd'hui avec l'attitude générale de remise en question du bienfait de la multiplicité de systèmes de communication, d'abord celle à distance (la télécommunication qui à même provoqué la création de ministères pour la gérer), et après celles provoqués par l'avènement de l'ordinateur.

Beethoven, ne fût pas contraint d' "expliquer" les comment et les pour quoi de ses œuvres. Cela vau à peu près pour la presque totalité de la création musicale jusqu'à l'émiettement du système tonal. Tant compositeurs, interprètes, que public, avaient connaissance des "objets" (idées, matériaux, formes) qui construisaient l'œuvre. L' "explication" ou plutôt le sens de l'œuvre était dedans l'œuvre.

De nos jours, Boulez se doit d'expliquer pendant quarante-cinq minutes l'œuvre qu'il va nous faire entendre d'une durée de dix. Car, n'existant plus de pôles de référence perceptibles, le compositeur est contraint de dévoiler le sens, duquel il reste le seul détenteur ; et qui, suite à l'évolution historique du processus de création, a des référentiels de plus en plus abstraits et complexes. Ces références (maintenant extérieures à l'œuvre), pour leur part, sont toujours nécessaires car continuent à être les éléments constituants de la légitimation du résultat sonore en tant qu'œuvre.

Aujourd'hui, en sortant d'un concert de musique contemporaine, il est fréquent d'entendre dire à quelqu'un "*je ne comprends pas*". Il est rare, par contre, trouver quelqu'un manifestant quelque chose qui relève de la sensation. Ce qui signifie grossièrement que pour le public, dans la musique contemporaine il s'agit plutôt de

"comprendre" que d'être ému ou d'un problème de goût. On arrive donc à un moment donné dans lequel, tant pour les créateurs que pour le public la musique ne passe pas pour être *une affaire de sons* : l'important dans la musique d'aujourd'hui c'est le processus qui conduit à celle-ci, et sa capacité a nous renvoyer à notre propre capacité de nous forger un cadre de référence personnel (qui deviens forcément de plus en plus vaste et abstrait) ²².

La création musicale en occident donc, nous apparaît comme étant basée sur différents "objets" musicaux tout au long des siècles. Aujourd'hui avec une tendance nettement "conceptuelle" la musique s'éloigne du son pour se préoccuper plutôt de procédures de plus en plus abstraites et intangibles. On peut deviner que demain la musique suivra, fera avec cette complexité, même si ce n'est plus du tout une *affaire de sons*.

²² Cette notion de "référence" je la conçoit dans le sens plus large du mot, et peut comprendre formes extrêmement diverses.

Arts plastiques : Vers l'immatérialité.

Abstraction de la pensée, immatérialité, support...

Dans la page 31 du présent travail on peut lire une phrase trop usée à force d'évidence : *"Faire du naturalisme en peinture ne peut plus représenter d'intérêt après l'avènement de la photo. La peinture doit se transformer et trouver ses justifications ailleurs pour pouvoir continuer à exister"*. On peut continuer ce paragraphe presque de la même façon en inter - changeant "musique" par "art plastique" (dans un sens "classique") : *"L'ordinateur remplace actuellement l'art plastique dans une problématique du même ordre ; si une machine peut peindre (et sculpter), les plasticiens devront trouver alors des nouveaux moyens et matériaux pour continuer à faire de l'art plastique"* ²³. La problématique reste la même. **Eclaircis-moi ça !!!**

²³ Bien sur la phrase doit être prise dans le sens de la "exécution" d'une oeuvre dans le cas de l'art plastique (avec certaines exceptions, dont déjà on peut inclure la "conception"). Mais ceci est pour l'instant, car il n'est pas à négliger dans très peu de temps la possibilité de modélisations permettant à n'importe quelle machine de être créatrice... **Eclaircis-moi ça aussi !!!**

Avec l'apparition de ces nouveaux instruments, on peut additionner aux idées exposées dans l'avant-propos, une notion qui semble être de plus en plus marquante dans la création plastique d'aujourd'hui : celle d'*immatérialité*. Pour rendre compréhensible cette notion d'une façon claire, empruntons l'image d'immatérialité donnée en économie.

Aujourd'hui, dans ce secteur d'activité, on est arrivés à gérer et "comprendre" l'abstraction étant possible de la chiffrer : il s'est ainsi développé une économie de l'immatériel.

"L'économie de l'immatériel est en effet une économie d'abondance. La production n'y est pas limitée par les contraintes physiques. Les flux d'images et de données peuvent être multipliés à l'infini. Le système financier produit trop de transactions, le système médiatique, trop d'images et trop d'informations. Plus rien ne se perd. La surcapacité et la redondance ne sont plus des phénomènes parasites mais constituent l'essence de l'économie de l'immatériel.

Contrairement à la consommation des produits matériels, celle des immatériels n'est pas soustractive : la consommation par une personne ne diminue pas la consommation potentielle

des autres. Le nombre de téléspectateurs regardant une série télévisée est potentiellement infini. En même temps, la consommation effective des immatériels n'est qu'une fraction de la consommation virtuelle. Même le téléspectateur le plus dévoué ne peut passer plus de huit heures d'affilée devant son poste de télévision. La question pertinente n'est plus celle de la capacité de production des entreprises, centrale pour la rentabilité de l'industrie, mais celle de la capacité d'absorption de la demande, dont on connaît encore mal les caractéristiques et les limites.

La séparation traditionnelle entre la production et la consommation fait place à un concept nouveau, celui de la *transaction*, qui peut être définie, au sens plus large, comme une série d'interactions et d'échanges des biens matériels et des flux immatériels entre les agents économiques, dans lesquels il est souvent difficile de distinguer entre les producteurs/fournisseurs et les consommateurs utilisateurs" ²⁴.

²⁴ Charles Goldfinger, *L'utile et le futile*, Paris, Odile Jacob, 1994, pp. 14-15.

On comprend, à travers le texte de Charles Goldfinger, que la valeur d'un produit industriel ne cesse de se détériorer dès qu'on le consomme ; tandis que consommer l'immatériel ne diminue en rien sa valeur. Ces évidences sont contingentes du niveau technique (de technologie) qu'on a acquis ; c'est à dire, qu'elles sont *actuellement* des évidences, mais qui n'avaient aucun sens il y a seulement quelques années.

L'émergence du concept d'immatérialité dans l'économie (au delà de l'effrayant sentiment qu'on peut ressentir face à une telle clairvoyance de la part d'une élite qui, sans aucune considération morale, semble s'attacher à la recherche du profit maximale, par l'application de ce modèle d'*objet immatériel* comme outil et instrument de domination), fait penser à ces joueurs d'échecs surdoués, pour lesquels non seulement l'échiquier et les pièces sont perçues comme *étant de trop*, sinon que la notion de jouer à X coups "à l'avance" est dépassée par un système de pensée structurale, qui permet une compréhension globale d'une position donnée ²⁵... ce qui nous amène à la capacité d'abstraction ²⁶

²⁵ Cette pensée typiquement "échiquéenne" attire l'attention des chercheurs en sciences cognitives. Pour approfondir voir A.D. De Groot, *Thought and choice in Chess*, Londres, Basic Books 1965 .

²⁶ Depuis Aristote, les philosophes ont organisé notre univers intellectuel, en particulier selon la dichotomie du concret et de l'abstrait. Les recherches des années 1970-1980 ont confirmé l'existence de cette dichotomie. Sur l'aspect scientifique de la distinction entre concret et abstrait voir l'article de Dominique Cardebat, Jean-François Démony et Michèle Puel : "Les troubles du sens des mots" in *La Recherche* N° 267 Juillet Août 1994, pp. 798 et ss.

Il est aussi intéressant de remarquer qu'une idée telle que, "la valeur d'un livre (ou d'un compact disc), ne tient qu'à son contenu", qui paraît à première vue comme évidente (et ceci bien avant notre époque), ne le soit pas totalement. Et ceci n'est pas dû seulement au fait de la duplicité, voire même multiplicité de sens qui peut prendre le mot *valeur* dans une telle phrase. Il y a, dans le mot *livre*, ce même problème de duplicité (multiplicité), entre l'idée de *support - livre* et celle de *contenu - livre* qui, encore de nos jours, n'est pas très nette. Ainsi, par exemple, en Europe on a une tendance générale à "voir" du cinéma et le considérer plutôt en tant qu'*œuvre d'art*, ou, au moins "œuvre" relevant d'un "auteur" ; mais aux Etats Unis le cinéma est perçu plutôt en tant que loisir, et comme le résultat d'un travail d'une équipe. Et le cinéma en soi n'est en fait qu'un support qui peut véhiculer bien de choses ; ainsi comme un papier et un crayon sont potentiellement porteurs tant d'un poème, ou une équation, que d'un dessin, une lettre ou une liste de linge sale...

Dérive du classique et immémorial amalgame dans les arts entre "forme" et "contenu", cette notion de "*support*" véhicule par une création artistique venant se rajouter à celles d'*immatérialité*, et *abstraction* (dans le sens de "pensée abstraite"). L'idée d'*extension géographique* (cf. supra, pp. 31 - 32), est, pour sa part, aussi applicable à l'évolution des arts plastiques. D'abord, par la sortie "hors toile" dans la peinture, et "hors socle" (pour ainsi dire), dans la sculpture ; l'*extension géographique* ²⁷ de l'art plastique se

²⁷ Bien que jusqu'à ce jour il m'est impossible de déterminer une chronologie exacte sur le moment précis où l'*extension géographique* apparaît dans le domaine des arts plastiques, il faut

développe dans les dernières années par le biais des installations et des performances.

A cela il est possible rajouter, dans la mesure où l'histoire de l'art n'a jamais été isolée de l'histoire des techniques, ces artistes qui "*regardent du côté des technologies avancées et des nouvelles images, c'est à dire des savoirs et des techniques de demain*"²⁸, autre "hors"... cette fois "hors champ" on est tenté de dire.

Abstraction de la pensée, immatérialité, support, et extension géographique, sont les nouveaux "matériaux" dans lesquels se forge le consensus de légitimation pour pouvoir faire de la création plastique contemporaine. Car aujourd'hui, noyée dans la vastitude de l'art plastique, la question "Qui est artiste ?" semble plus que délicate²⁹.

la situer dans les années 1950 -1960. Le parallèle, avec non seulement la musique (la danse commença à "être parlée" plus ou moins dans ces années là, etc.), est une référence de plus sur le fait que c'est toute la création artistique qui produit le même phénomène de rupture avec le passé... cette unité de réaction n'est pas sans rappeler le postulat de cet travail sur, l'idée de voir dans la création artistique (toutes disciplines confondues), un seul origine avec des multiples déclinaisons.

²⁸ C'est emprunté à Raymonde Moulin (voir *infra*), pour la beauté de la phrase et aussi (un petit peu), parce qu'elle inclue le mot "technologie", me faisant ainsi sentir moins seul... De plus, avant l'apparition de cette catégorie, mais allant dans le même sens, on peut se souvenir des artistes de la transversalité ceux qui ont "ce goût de s'installer entre deux arts, entre peinture et sculpture, entre sculpture et architecture, pour atteindre à une unité des arts comme "performance" et prendre le spectateur dans cette performance même". Selon la formule de Gilles Deleuze *Le Pli*, Paris, Minuit, 1988, p. 168.

²⁹ Pour une vision *in extenso* de cette question voir la troisième partie (chapitre VI, pp. 249 et ss.), du livre de Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion,

Qui est artiste ?

C'est dans l'Italie de la Renaissance que peintres, sculpteurs et architectes

"sont progressivement reconnus comme des hommes de savoir autant que savoir-faire. Leurs activités sont considérées comme radicalement distinctes des métiers manuels, des arts "mécaniques", et accèdent à la dignité théorique des arts "libéraux". L'artiste n'est plus un artisan, mais un créateur (...) Nous sommes là au point de départ des idées modernes sur le créateur et l'objet de création, et à l'origine d'une conception, sinon nouvelle du moins réaffirmée, de l'identité d'artiste comme être inspiré, souverainement libre"³⁰.

Corporation, protection (royale, ecclésiastique ou universitaire) donnent lieu à l'*académie*, capable d'assimiler les nouvelles tendances. Avec l'apparition du *marché d'art*, dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, il y a une bifurcation et deux types de

1992. L'évolution du rôle social (qui est aussi traité dans le livre cité), peut être approfondie dans l'oeuvre d'Arnold Hauser, *Histoire sociale de la littérature et de l'art*.

³⁰ Raymonde Moulin, *op. cit.* p. 251.

"artistes" coexistent : les *académiques* (dont le critère majeur est la formation reçue) et les *indépendants* (avec une volonté de rupture).

De ce deuxième type apparaît progressivement le rejet de tout critère extérieur de définition, dont l'unique exemption est celle de la reconnaissance des pairs, et l'artiste contemporain n'est plus issu du métier, au sens du Moyen Age. Sa condition ne résulte pas d'un apprentissage spécialisé, et n'est pas non plus définie par son savoir-faire.

Mais, dans une période d'anomie esthétique, et en absence de tout critère (soit-il normatif d'*évaluation*, esthétique ou technique d'*appréciation*), la communauté des pairs et experts se dissout en une pluralité de "mondes de l'art" ³¹. Il en va de même lorsqu'on essaie de tracer une frontière entre une définition restreinte et une autre extensive de la notion d'art : Beaux-arts, artisanat, métiers d'art ou de l'image ; les frontières sont incertaines arbitraires et changeantes ³². De plus, la formule de Marcel Duchamp "Je crois en l'artiste, l'art est un mirage", exprime très clairement la fonction charismatique de l'artiste indépendant de son "résultat" ³³.

³¹ Selon l'étude de Howard Becker, à qui d'ailleurs, l'expression sert de titre de son ouvrage *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

³² Voir Howard Becker, *op. cit.*

³³ Aussi selon Raymonde Moulin, "au cours du XXème siècle la priorité est passée de l'oeuvre à l'artiste. L'emphase a été mise sur l'originalité de l'acte ou de l'idée et sur le charisme de la personne". Raymonde Moulin, *op. cit.* p. 364.

Sans pouvoir définir *qui* est artiste, et compte tenue qu'une "œuvre" n'est œuvre qu'à condition d'avoir été conçue par un artiste, convenons en considérer *artiste* celui qui est capable de se légitimer par au moins une reconnaissance qui peut être d'ordre varié. Il est à retenir aussi la définition selon laquelle "l'artiste est le producteur de la définition sociale du bien qu'il produit", qui paraît coller parfaitement à Boeufs et tous ceux qui viennent après lui.

Claude Levi-Strauss dans les années 1960 déjà ³⁴, avait défini la peinture (abstraite selon fût interrogé C.L-S, mais, *in extenso*, on peut comprendre toute la création d'au moins ce qu'on appelle l'époque contemporaine), comme étant le geste de peindre. Son point de vue laissait entendre que le *résultat* de l'action de peindre n'est pas déterminant en soi. Dans cette description, je crois qu'il rejoint l'idée que la création abstraite est une résultante "quantique" ³⁵, dans le sens que "*l'œuvre*" n'est qu'un des résultats possibles, et au fond n'est qu'une excuse matérielle de ce qui est l'important (légitimant) en soi : le processus de création. Cette théorie semble applicable à toute la création artistique actuelle. Les œuvres sont des simples supports de *l'idée* et représentent une des millions de concrétisations possibles. L'œuvre étant plutôt une *probabilité* d'œuvre, ce sont l'idée, le projet, le processus qui légitiment la création. Ainsi, pour le public, il est question notamment de comprendre (ou recréer, ou même souvent d'inventer), les structures de perception sans quoi l'accès à la logique de la construction n'est pas abordable. Ceci semble

³⁴ Dans une interview accordée pour une série d'émissions de télévision.

³⁵ Voir *supra* p. 34-35.

valable partout où il y a acte de création aujourd'hui. L'*art conceptuel* reste le symbole le plus paradigmatique de ce postulat dans lequel l'idée que l'**"Abstraction de la pensée, l'immatérialité, le support, et l'extension géographique, sont les nouveaux "matériaux" dans lesquels se forge le consensus de légitimation pour pouvoir faire de la création plastique contemporaine"** prend tout son sens.

Les travaux de Christo (qu'il s'agisse de "Valley Curtain", "Running Fence", ou de l' "empaquetement" du Pont Neuf à Paris), sont du même ordre qu'un programme T.V., dans le sens où il y a une inconsommabilité totale. L'"*œuvre*" n'est qu'une chose intransférable, avec une durée déterminée, sans possibilité d'achat, sans rentrer dans le circuit du marchandage d'art, générant alors une économie périphérique (livres, photos, cartes postales, vidéos, jusqu'à T-shirts, souvenirs, etc.), proche de la fonction de la publicité.

Certaines œuvres acquièrent un caractère *temporel*, ayant une "durée" (dans le sens d'une notion du temps courte), parfois même en s'auto - détruisant (le cas de quelques œuvres de Jean Tinguely au début des années 1960) ; à travers cette temporalité, l'œuvre trouve son identité, voire même son sens.

On peut croire qu'il s'agit dans ces exemples de la matière qui "cherche" à disparaître. Dans le "Land art", l'*artefact* (s'il y a de la matière, car il peut s'agir aussi tout simplement d'une intervention sur un lieu donné), se "fond" dans la nature. On peut imputer ces démarches au fait que l'art contemporain relève de la rupture et de

la différenciation innovante, pas d'une notion de tradition. Ainsi, dans l'idéologie esthétique du contemporain, le *nouveau* a remplacé le *beau* ; d'ailleurs, il ne faut pas perdre de vue le fait que tous les créateurs d'aujourd'hui ne correspondent pas à l'étiquette d'artistes contemporains. Malgré un certain consensus général, il reste une dose d'ambiguïté, grâce à la diverse complexité des avant-gardes :

(...) je ne les considère pas comme mes contemporains au sens plein du terme. Dubuffet est un contemporain. Tout m'éloigne de Kiefer, de son romantisme, de sa culture allemande(...) mais c'est un contemporain auquel je veux m'opposer parce qu'il en vaut la peine. Buren, lui, n'est pas un contemporain" ³⁶.

Néanmoins, c'est cet art contemporain insaisissable qui trouve des correspondances avec les autres domaines de la création, par le biais de l'évolution.

On peut revenir ainsi à l'hypothèse du départ, selon laquelle l'évolution constante des processus de création peut être facilement perceptible comme une forme de construction : alors, ils apparaissent, dans cette perspective d'évolution, comme des artistes allant de plus en plus vers une perte de matière dans leurs créations : Beuys, en auto - mettant en scène sa propre

³⁶ Philippe Dagen, "Chez les peintres. François Rouan dans le labyrinthe", *Le Monde*, 18 - 19 août 1991.

mythologie, fascinera à travers ses *actions*, un art "élargi" qui se joue sur la *transcendance*, où l'artiste auto - proclamé nomme (le mot est à lire d'abord dans le sens d'*instituer en qualité*, mais sans exclure celui de *nomination*) l' "œuvre" qui est indéfinissable par définition... un peu à la manière du deuxième théorème de Gödel³⁷. La notion d'œuvre est ainsi complètement séparé de la notion de matière, car l'œuvre est ce qui est ainsi nommé (soit "objet" ou "action" ou...).

Fluxus cherche à faire passer l'idée (Duchampienne) de *transcendance* du banal ; l'artiste argentin Federico Manuel Peralta Ramos, pour sa part, *vit* (c'est ça son art)³⁸ ; et d'autres *font* un art indéterminé, comme c'est le cas de Jochen Gerz.

Vers l'abandon de la matière ?

Cet art immatériel produit par Gerz nous apparaît possible aujourd'hui parce que (comme ce fût démontré plus haut), dans

³⁷ Kurt Gödel, logicien et mathématicien austro-américain, arrive dans ses deux théorèmes de 1931 à démontrer l'indécidabilité d'un système donné *dans* le système même, par la méthode d'une arithmétique non contradictoire (qui ne peut pas former un système), démontre qu'elle même est indémontrable.

³⁸ Lorsque F.M.P.R. se voit attribuer la bourse Guggenheim, il organise, avec la somme allouée, un dîner pour quatre cents personnes dans l'hôtel le plus luxueux de Buenos Aires (métaphore de la fresque de Da Vinci, non sans rappeler Meret Oppenheim). A la biennale de Venise (1968), il est le premier à présenter une oeuvre vivante : des chevaux. Dans la grande exposition qui rassemble des travaux de tous les artistes qui ont fait partie de l'Instituto Di Tella, lors de sa fermeture à Buenos Aires (1970), F.M.P.R. arrive avec un petit écriteau qui dit "El objeto es el sujeto" (l'objet est le sujet).

nombre d'autres domaines on est amenés à penser et à percevoir l'immatériel ; il est clair qu'aujourd'hui on peut retrouver des repères plus facilement qu'auparavant dans l'abstraction. Et si la société de l'immatériel n'existait pas avant nous, et c'est aujourd'hui qu'elle est née. Et il est logique qu'elle "génère" son propre "art".

"Transsib-Prospekt" est une création commandée par Documenta 6 (1977) à M. Gerz. "*Il avait été convenu*"³⁹ une série de conditions pour la réalisation d'un voyage (*de seize jours et seize minutes*) dans le célèbre Trans - Siberien ; la dernière de ces conditions stipule :

" Il avait été également convenu que rien ne resterait du voyage. Toutes les preuves devraient en être brûlées. De sorte que celui qui en entendrait parler ne puisse être assuré qu'il ait eu lieu ou non "⁴⁰

Plus tard, Jochen Gerz reçoit une commande pour la réalisation d'un monument. Ce monument, *ainsi fut convenu* (et c'était cela sa propre proposition), finalement, n'existe que dans l'imagination de ceux qui veulent le voir. Cette commande fut payé comme "service", (dont la difficulté de la classer budgétairement est

³⁹ C'est par cette phrase qui commencent tous les paragraphes de la description de l'oeuvre. Voir son livre *De l'Art*, Paris, ENSB-A, 1994. p. 91.

⁴⁰ Ibid.

évidente) ; M. Gerz, faisant référence à cette situation ⁴¹, non sans ironie, a manifesté sa stupeur ainsi qu'un certain mécontentement. Il suggérait qu'un tel classement montrait (plus que la bonne volonté face à la complexité qu'une telle "œuvre" peut provoquer dans un cadre comptable) l'ignorance du fonctionnaire en charge... on peut penser tout autrement qu'il y a quelques années, *primo*, probablement, sa proposition n'aurait trouvé aucun écho, car les commanditaires auront sûrement trouvé qu'il n'y avait "rien" en contrepartie de leur argent, *secondo*, si elle avait été (quand même) acceptée en tant qu'*idée artistique*, la possibilité d'arrêter la "*réalisation*", faute de savoir comment justifier une telle "chose" dans le plan comptable, n'est pas invraisemblable.

Il est possible que dans très peu de temps le vœux de M. Gerz soit tenu en compte, et qu'il aura des prévisions (et pourquoi pas, bien au delà de la comptabilité), pour de tels cas ⁴², certainement, alors plus courants.

Le rôle social de l'art passe à travers le temps tant pour des fonctions magiques (religieuses), et de divertissement, que

⁴¹ Dans l'amphithéâtre Bachelard à la Sorbonne, le 7 Décembre 1994, lors de son passage par l'interface dirigée par MM. Jean Lancri et Marc Jimenez.

⁴² Les économistes travaillant sur la saisie et le contrôle des produits "invisibles" : "car ils représentent pus du tiers du commerce international et augmentent plus rapidement que l'échange de biens matériels(...) [et] au sein des entreprises l'art de manier l'immatériel est une qualité fort appréciée. La gestion de la communication est une arme de combat.(...) Des noms comme Coca-Cola ou Danone représentent la vraie richesse des entreprises qui les portent. L'information, ressource auparavant insaisissable, est désormais apprivoisée (...) Omniprésente, elle est à la fois un facteur de production, un produit consommable et une variable économique". Charles Goldfinger, *op. cit.*, p 10. La "saisie" des produits invisibles ou immatériels est longuement traitée dans les chapitres 18 à 21 du même livre.

d'autres de mémoire, (témoignage et conservation). Les variations subies dans le statut social des "artistes" tout au long de l'histoire et dans la diversité des cultures de la planète en témoignent ⁴³. En occident, l'idée d'évolution, qui implique celle de construction à travers le temps et les générations, a suivi le chemin d'une recherche de formalisations données pour établir des codages (comme dans la musique l'arrivée de la tonalité), nécessaires d'une part à la compréhension de la création, et, d'autre part instaurant un mécanisme de *différentiation innovante* qui mènera (dès la fin du XIXème siècle), à la prédominance du "nouveau" comme idéologie de la création. Il ne s'agit pas de faire ici un jugement de valeur en prenant position sur cette idéologie, sinon de le souligner comme un simple constat.

C'est cette *idéologie du nouveau* qui est la plus grande *nouveauté* dans la création depuis l'ère globalisante de l'électricité ⁴⁴, semble dicter les chemins à suivre et les comportements des nouvelles générations de créateurs.

D'ailleurs, depuis quelques décennies (voire depuis Hegel), on annonce constamment la mort de l'art, à la manière du *Dieu*

⁴³ On peut lire longuement sur ce sujet Arnold Hauser. *op. cit.*

⁴⁴ J'emprunte cette expression Mc Luhanienne, car à mes yeux elle synthétise l'idée de (r)évolution produite par l'apparition de l'électricité. Selon Mc Luhan, c'est avec l'avènement de l'électricité qu'on passe d'une logique linéaire (Gutenbergienne, due au fait de "lire"), à une autre "globalisante" car visuelle. Cette logique "globalisante" qui semble partir dans toutes les directions, peut nous aider (n'étant qu'une autre pièce d'un gigantesque puzzle) à comprendre que, en ce qui concerne la création, nous soyons dans une période d'anomie esthétique.

Gilles Deleuze se sert de cette idée pour parler de l'art minimal : "L'art dit minimal, où la forme ne limite plus un volume, mais embrasse un espace illimité dans toutes ses directions" G. Deleuze, *op. cit.*

Nietzschéen ; l'idéologie du nouveau, en réduisant de jour en jour les "marges d'action" d'une éventuelle nouvelle création (phénomène de cette "évolution" *sine qua non*), nous fait croire que l'épuisement des possibilités du *nouveau* désormais indispensable est, à chaque fois, total. Pourtant, il y a toujours un créateur pour "trouver" un angle nouveau, pour trouver tout court. Ainsi, on continue alors, à être capables de faire (toujours dans le champ de la création) du nouveau, même si pour cela on doit arriver à "*nier*" toute forme de matérialité, car à force de faire, il y en a trop.

C'est cette situation qui nous mène à croire qu'*après* une telle *nouveauté* il ne restera rien d'autre à "faire" (ce qui déjà était le cas avant qu'on trouve cette nouvelle *nouveauté*, et qui n'est en rien surprenant ni *nouveau* en soi, et permet un joli jeu de mots) ⁴⁵.

Pour revenir à notre sujet : c'est ainsi qu'aujourd'hui Gerz (qui est un exemple de notre attachement à la tradition, car on reconnaît en lui un créateur), n'est pas le seul à faire, loin s'en faut, une création qui est basée de plus en plus dans la notion d'immatériel tout en nous parlant de la mort de l'art (phrase qui dévoile non seulement une certaine mégalomanie, mais qui lui fait croire - à lui même seulement - qu'*après lui ce sera le déluge...*). Peut-être s'agit-il pour lui d'une ressource pour continuer à croire, et à créer.

⁴⁵ D'ailleurs si "jeu de mains jeu de vilains", alors, "jeux de mots jeux de villots", selon le poète Jacques Rebotier.

Comme il a été déjà dit dans l'avant propos du présent travail, ce qui paraît évident, de toute façon est que la création est inhérente à l'homme, et ceci sous la forme et avec quelque support que ce soit (et dans toutes les contingences imposées par l'avènement de n'importe quelles nouvelles technologies à venir).

Quand un enfant apprend à additionner, il le fait avec des objets d'abord ; plus tard, dans l'école il apprendra avec l'appui des nombres (bien écrits et bien vus), à faire des opérations que plus tard il sera en conditions de le faire "par cœur", sans aucune aide matérielle ⁴⁶. La création artistique (dans son devenir historique), peut-être a une trajectoire semblable pour les hommes, et on est en chemin de faire de l'art une connaissance qui va de soi, et qu'un jour on fera "par cœur", sans "rien", comme une sorte de *calcul inutile* ⁴⁷... peut-être n'appellerons plus ça "art" (le mot, qui sait, restera pour "toujours" attaché à la création matérielle), mais avec n'importe quelle dénomination ces *calculs inutiles*, ces processus de création immatériels et (à nos yeux d'aujourd'hui) absurdes,

⁴⁶ Sur l'apprentissage de l'addition, il en était ainsi de mon temps...

⁴⁷ D'ailleurs, dans la culture japonaise, des disciplines assez curieuses comme la cérémonie du thé et le tir à l'arc (souvent aveugle), sont placées au "rang" d'art ; ce qui, au moins dans le champ sensible, nous échappe en tant qu'occidentaux. (Malgré tous nos efforts pour mieux cerner l'organisation sociale et la pensée des différentes civilisations, qui sont souvent - et ceci apparaît comme une des caractéristiques les plus marquantes de ce qu'on nomme pensée occidentale - pour mieux les soumettre, bien que dans un bon nombre de cas il y a une bonne intention derrière ce fait. Même s'agissant de cultures disparues on arrive aussi - en bons occidentaux assumés - à les "traduire" - chose qui est évidemment faite selon notre capacité de compréhension - c'est à dire qui souvent ne correspond à rien. Mais on insiste, car, on le sait bien : l'homme occidental est enclin à disséquer tout ce qui se croise dans son chemin.

seront là, inutiles, donnant lieu à des réflexions, nous renvoyant à nous mêmes... Tout comme l'art du temps de jadis.

Demain, peut-être faudra-t-il voir la création bien ailleurs : la création peut prendre d'autres chemins, pourrait être faite de "jeux" intangibles, abstraits, et d'une complexité inimaginable - comme songeait Hermann Hesse dans "*Le jeu des perles de verre*" -, ou bien de "procès", ou d'autres "choses" qui aujourd'hui ne sont même pas concevables, bien qu'au fond, peu importe...

Littérature : La perte du récit

Le récit.

Le récit est rattaché à la littérature depuis que celle-ci existe.

La première forme de littérature (en tant qu'art), est d'abord, une fixation de l'oralité, un moyen de conservation de ce que les poètes chantaient.

L'essor de la littérature (qui, de "chose décrite" devienne un outil de création à part entière, une "chose écrite" en soi), est presque immédiat. Déjà dans la Grèce classique on distingue entre les genres *lyrique*, *épique* et *dramatique*⁴⁸.

Pendant plus de deux mille ans (c'est à dire jusqu'à l'avènement de nouveaux "supports" comme la radio, le cinéma et la télévision), c'est à la littérature qui revient la tâche de "raconter des histoires".

Le poids du récit est énorme. Déjà avant la naissance de ces nouveaux médias, il se produit peu à peu une dérive dans la notion

⁴⁸ Le genre lyrique, est celui où c'est la *persona* même du poète qui parle ; dans le genre épique, le poète parle en son nom en tant que narrateur, mais fait également parler ses personnages au style direct (récit mixte) ; et dans le genre dramatique, le poète disparaît dans la distribution de la pièce. (Selon R. Welleck et A. Warren, *La théorie littéraire*, Paris, Seuil, 1947. pp. 320 et ss.. Il s'agit d'une évocation parmi les centaines existantes sur les définitions des genres. Il en existe aussi une assez drôle, dans James Joyce, *Dedalus*, Paris, Gallimard, 1913. p. 213). Ce partage en genres, est souvent attribué à Aristote, voire à Platon. Dans une analyse approfondie sur ce sujet, Gérard Genette réfute cette origine. Voir Gérard Genette, *L'Architexte*, Paris, Seuil, 1979.

de récit. Mais c'est bien après l'apparition des nouveaux médias de communication que la littérature s'interrogera sur sa fonction.

Si la peinture avait réagi très vite à l'avènement de la photographie, la littérature (par rapport à la radio et le cinéma), prendra son temps. Voyant dans la radio un instrument très éloigné, sans aucune vocation artistique, la littérature ne se voit nullement pas "menacé".

Plus tard, quand la radio découvrira le feuilleton, et nombre d'écrivains se chargeront d'animer ces programmes. Mais ceux-ci relevaient plutôt de la variété ou du journalisme, c'étaient des écrivains "mineurs".

Les rapports avec le cinéma seront semblables : le cinéma est aux yeux des écrivains un art de saltimbanques, ou tout au plus une "chose" faite d'images, bien qu'il arriva (rarement) qu'il donne des "œuvres", quelque unes (même) "d'art".

Quand à l'Art, le vrai, avec majuscule, restait plutôt un gisement dans lequel ces nouveaux venus allaient puiser...

C'est après les premières et tièdes réflexions (survenues surtout à cause des adaptations avec succès faites par des cinéastes, et non pas par la prise de conscience des écrivains, qu'il s'agissait là des vrais supports capables de véhiculer de l'art), que la littérature se questionnera sur sa propre fonction. Ce questionnement tardif, s'est posé dans un double sens : d'une part celui du transfert qu'il peut y avoir de la littérature vers ces autres outils à raconter ; et, d'autre part, la possibilité de créer une littérature intraduisible, intransférable.

qu'on constate que la littérature, en général, peut, dès lors, être "traduite" dans ces autres supports (cinéma, radio, télévision, et depuis ces derniers temps plusieurs autres). Le cas d'une telle transcription d'un récit littéraire est intéressant parce qu'il comporte des nécessités de précision dans nombre d'éléments.

Ainsi, par exemple, la ravissante créature aux yeux profonds sera un (ou une) et seulement un (ou une) dans le cas cinématographique ; et aura un grand nombre de limitations dans le cas radiophonique parce qu'il (ou elle) comportera un timbre de voix, tandis que dans le *fait littéraire*, il (ou elle) pourra garder toute son indétermination (qui peut, d'ailleurs, être très déterminé dans notre propre imagination).

Mais, bien que pour une partie infime des écrivains pour qui le fait littéraire reste lié à son support, le "récit" littéraire, aujourd'hui, semble en général prendre d'autres chemins qui conduisent plutôt vers l'*entertainment*⁴⁹. Les romans et films "à sujet", c'est à dire, par extension, le récit dans sa version la plus commune, tout comme la musique tonale (pop), semblent suivre ce chemin⁵⁰.

⁴⁹ *Divertissement ? loisir ? amusement ?* je ne crois pas que la traduction du mot soit juste.

⁵⁰ Pierre-Michel Menger, (*op. cit.*), parle de l'utilisation de la tonalité dans la musique pop et de la dérive d'une grande partie de la musique vers le loisir. Le parallèle entre cette typologie de musique et la (plus grande partie de la) littérature est de ma responsabilité. D'autre part, si certains types de récit plus complexes (comme le réalisme magique sudaméricain, ou autres), *a priori* ne rentrent si facilement dans cette catégorie, il me semble difficile à croire qu'il auront une continuité (dans le sens de *création artistique*).

Novalis, dans son *encyclopédie* fait un questionnement sur le futur du fait littéraire assez étonnant mais que, d'autre part, il ne essaya pas de mettre en pratique. Il imagine une littérature où

" Des récits décousus, incohérents, avec pourtant des associations, tels les rêves. Des poèmes parfaitement harmonieux tout simplement, et beaux de parfaites paroles, mais aussi sans cohérence ni sens aucun, avec au maximum deux ou trois strophes intelligibles - qui doivent être depuis fragments des choses les plus diverses. La poésie, la vrai, peut tout au plus avoir un gros sens allégorique et produire comme la musique (...), un effet indirect" ⁵¹.

cet écrit prémonitoire nous permet d'imaginer : soit sa prévoyance de l'avènement d'autres moyens pour "raconter" (qui libéreraient l'écrivain d'assumer seul ce rôle), soit il avait l'intuition de croire que la création est un phénomène qui se "traduit" en littérature. Dans les deux cas (ou tout autre), il s'agit d'une réflexion surprenante car n'est pas facile à situer dans le contexte de son époque ⁵².

⁵¹ Novalis, *Oeuvres Complètes*, (trad. Armel Guerne), Paris, Gallimard, 1975. T II. Chapitre VII, fragment 188. La traduction ci-dessus - modifié - est celle de Tzvetan Todorov, dans *Théories du symbolique*, Paris, Seuil, 1977. p. 210.

⁵² Novalis vécut entre 1772 et 1801.

Dans les *Non Sense Poems* d'Edward Bond ⁵³, et, plus tard, l'œuvre de Lewis Carroll (qui a été influencé par le premier), il serait difficile de distinguer entre "sens" et "récit". Précédés par les britanniques, le mouvement dada et les "poisons exquis" surréalistes engagent alors les expériences qui vont ouvrir la voie à une littérature éloignée du récit.

Gilles Deleuze dans son livre *Logique du sens*, fait à travers l'œuvre de Carroll, une importante analyse du "sens", dans ce travail il dit que

"Exprimant dans le langage tous les événements en un, le verbe infinitif exprime l'événement du langage, le langage comme étant lui-même un événement unique qui se confond maintenant avec ce qui le rend possible"

⁵⁴.

Une idée de ce genre semble avoir été à l'origine d'une nouvelle forme littéraire, celle du symbolisme multiple joycéen.

Avec l'avènement des "mots valises" (dont Joyce serait l'inventeur, mais qui sont d'une nette filiation surréaliste) ⁵⁵, on trouve un autre

⁵³ Bond (compatriote et homonyme du auteur de théâtre contemporain), était le plus renommé des poètes *non sense* du début du XIXème siècle londonien.

⁵⁴ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969. p. 216.

⁵⁵ Les "mots valises" ont été récupérés par les nouveaux supports multimédias (CD - ROM, CDI) qui ont trouvé une application (appelé dans leur langage hypertexte), qui semble avoir été inspirée par cette idée. L'hypertexte, consiste à qu'un texte donné puisse donner lieu à d'autres ; en sélectionnant un mot il apparait un deuxième texte (en général il s'agit d'une explication, mais parfois c'est pour

forme d'éloignement du sens par le développement d'une multiplicité de sens possibles dans un seul mot : par exemple le mot valise "*Désespécé*" (utilisé par Beckett dans *Comment c'est*, page 153) combine : désespéré - dépecé - désépaissi - dépaysé - dépeuplé - dépossédé - désespacé, et sûrement d'autres mots qui m'échappent.

Roland Moreno invente pour sa part, en 1975, une *machine de combinaison de mots* (le "radoteur") qui permet l'automatisation de mélanges de mots, ou de "parties de mots" ⁵⁶. Les expériences dada et surréalistes sont ainsi formalisées et peuvent être désormais créées par des machines (bien entendu, on parle de machines de Turing, c'est à dire des ordinateurs). L'analogie du radotage avec l'hypertexte (qui lui est postérieur d'une quinzaine d'années) est aussi à tenir en compte.

L'éloignement du sens.

Les expériences dada et surréalistes ont un caractère de rupture. Joyce empruntera un chemin de tradition. Le récit dans le *Finnegans Wake* se perd dans les méandres d'une complexité de

yuxtaposer d'autres textes ; bien sûr il est possible d'imaginer tout autre type d'utilisation de cette application)

⁵⁶ Le "radoteur" est un algorithme basé dans les concepts d'entropie, hasard, et information. Son fonctionnement se fait à partir d'une source (information), et de façon aléatoire (hasard), le programme prend des morceaux (entropie). Ainsi, par exemple, si l'on combine 30% de prénoms féminins, 8% d'Etats américains et 42% de noms de fleurs, on peut obtenir une liste de milliers de mots (coloralie, louisiane, wyomi, azalériane, ignoming, salaudine, florali, la liste est interminable). Il est évident qu'il est possible faire la même procédure pour des phrases, et retraiter les résultats, etc... Voir Roland Moreno, *op. cit.*, sixième chapitre.

difficile accès pour la perception. Le purgatoire de l'œuvre Joyce contraste avec celui de Dante ; Beckett (qui par ailleurs prophétisa son œuvre à venir), le décrit comme suit :

"Celui de Dante est conique et, donc, implique un sommet. Celui de M. Joyce est sphérique et exclut le sommet. Dans l'un, il y a une ascension de l'état de végétation réelle - l'Antepurgatoire - à celui de végétation idéale - le Paradis Terrestre -. Dans l'autre, il n'y a ni ascension ni végétation idéale. Dans l'un, progression absolue jusqu'à la consommation finale qui est garantie. Dans l'autre, flux perpétuel, progression ou régression et consommation apparente. Dans l'un, le mouvement est continu et un pas en avant représente une nette progression ; dans l'autre, le mouvement n'est pas orienté - sinon dans toutes les directions à la fois - et un pas en avant par définition même équivaut à un pas en arrière." ⁵⁷

⁵⁷ Dans "Dante... Bruno. Vico.. Joyce". *Our Exagmination Round his Factification for Incamination of Work in Progress*. Londres, Faber and Faber, 1972. Les trois points entre Dante et Bruno, ainsi que les deux entre Vico et Joyce désignent les siècles entre chacun d'eux (Deirdre Bair, *Beckett*, Paris Fayard, 1979). La traduction (par facilité, car elle n'est pas évidente), est extraite de l'étude de Walter A. Strauss dans "Le Bellaqua de Dante et les clochards de Beckett" in *Cahier de l'Herne*. 1976.

la parenté avec la description Mc Luhanienne (voir supra p. 54), de la linéarité gutenberghienne et la globalité électrique d'ailleurs, est frappante.

Ainsi, dans *Finnegans Wake* il est question de s'attaquer au récit sans que la question du sens se pose (au moins en termes de "perte", car il est possible que Joyce s'attaque à la destruction du sens par la multiplicité).

Après Joyce, c'est Beckett lui-même qui bouleversera toutes les données. Depuis, on peut dire qu'on rentre dans une sorte de "littérature conceptuelle" dans laquelle souvent il n'est pas facile de trouver la logique interne de l'œuvre. En effet, à partir de Beckett, le texte s'auto - désigne comme seule réalité, seul espace concevable.

Beckett puise en Dante et Joyce (dans une moindre mesure, on peut même y croire qu'il s'agit plutôt dans *sa propre perception* de Joyce) les bases de ce qui va devenir son œuvre (le thème de *l'attente* et ses personnages, ainsi que les deux objets de son œuvre qui, d'ailleurs, vont peu à peu s'émietter, se désintégrer).

Dante est présent dès le début de son œuvre : déjà dans *More pricks than Kricks*, la première nouvelle s'appelle "Bellaqua and the Lobster" et la position physique du Bellaqua de Dante annonce l'essence du personnage Beckettien :

**" sedeva e abbracciava le ginocchia,
tenendo il viso giù tra esse basso "**

Dante *La divina commedia*, Purgatorio IV (106-107).

Et, aussi :

**" Taciti, soli, senza compagnia
n'andavam l'un dinanzi e l'altro dopo,"**

Inferno XXIII (1-2).

annonce *Mercier et Camier* ⁵⁸.

Jusqu'à sa *trilogie* (*Molloy*, *Malone meurt*, et *L'innommable*), sa littérature restait attachée d'une façon ou d'une autre à la permanence du récit, du discours narratif. C'est avec ces œuvres, qu'il franchira les limites déjà énoncés par Joyce. Si *Molloy* (1947 - 1948), l'annonce déjà,

"Ne pas vouloir dire, ne pas savoir ce qu'on veut dire, ne pas pouvoir ce qu'on croit qu'on veut dire, et toujours dire ou presque, voilà ce qu'il importe de ne pas perdre de vue, dans la chaleur de la rédaction."

"Tout langage est un écart de langage."

C'est dans *L'innommable* (1949), qu'il aura le grand tournant de la littérature d'après guerre : le roman n'a pas de personnage, et la littérature est, dès lors, limité à son support : on ne peut "que" lire. Mais lire quoi ?. Des mots retournés sur soi même, avec lesquels le récit ne fait que *passer par* ; l'énoncé étant aussitôt démenti :

" Je. Qui ça ? "

⁵⁸ Aussi bien que Didi et Gogo d'*En attendant Godot*, et pourquoi pas Hamm et Clov, Willie et Winnie... etc.

"Il faut penser encore, penser les vieilles pensées."

"J'ai à parler, n'ayant rien à dire, rien que les paroles des autres."

"Comment, dans ces conditions, fais-je pour écrire, à ne considérer de cette amère folie que l'aspect manuel ?"

"A aucun moment je ne sais de quoi je parle, ni de qui, ni de quand, ni d'où, ni avec quoi, ni pourquoi..."

"Merde, voilà enfin, le voilà enfin, le mot juste..."

"Peu importe le sujet, il n'y en a pas."

"Je ne sais plus où je finis."

"il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer."

En plus de la perte graduel de la notion de récit, on voit dans sa création, un constant souci pour le "support" dans lequel il développera chacune de ses œuvres.

Ainsi *En Attendant Godot* est du théâtre (et le fait que Beckett se nie de façon permanente à des versions télé ou cinématographiques est assez parlant), *Cascando* est une pièce radiophonique, et la créature - larve, narrée et narrante, plongée avec ses semblables dans une boue sans horizon de *Comment c'est* seulement peut être lue, il s'agit d'une œuvre exclusivement littéraire, ainsi que l'insaisissable *Bing*, ou *Cap au pire*. Le *Film* (dans lequel il y a l'indication "*Esse est percipi*"), est très précis dans ce sens.

L'œuvre est seulement conçue pour son support, tout déplacement vers une autre forme restant exclu. Sa littérature, vide de ses personnages, continue à se vider de ses mots :

"Tout ce que je dis s'annule, je n'aurait rien dit".

"Où irais-je, si je pouvais aller, que serais-je, si je pouvais être, que dirais-je, si j'avais une voix ?"

Nouvelles et Textes pour rien (1955).

"on peut le dire comme on peut dire que non c'est selon ce qu'on entend"

"Il y manque l'essentiel on dirait".

Comment c'est (1961).

"Traces fouillis signes sans sens gris
pâle presque blanc sur blanc".

"Traces seules inachevées données
noires gris pâle presque blanc sur
blanc".

"Bing image à peine presque jamais une
seconde temps sidéral bleu et blanc au
vent".

"longs cils suppliant bing silence hop
achevé".

Bing (1966).

"Dire pour soit dit. Mal dit. Dire
désormais pour soit mal dit".

"Dire ce que c'est que tout ce qu'ils
disent tant mal que pis ne se peut".

"Soit dit plus mèche encore".

Cap au pire (1982).

"N'importe comment n'importe où. Temps
et peine et soi-disant. Oh tout finir".

Soubresauts (1989).

L'après Beckett est aussi annoncé

"rien nul
n'aura été
pour rien
tant été
rien
nul".

Mirlitonnades (1976-78).

utilisant pour ce faire l'allusion (multiple, mais qui est tout d'abord l'essence même de la poésie) d'un avenir vague fait de mots vagues, de bribes, de traces... qui font penser au fragment prophétique de Novalis.

La littérature actuelle semble *ludique* par son retournement intérieur ; en jouant avec son passé et prenant plaisir à créer du vide.

Il n'est pas à écarter alors qu'un support comme le multimédia (avec les possibilités qui offre à travers l'*hypertexte* et autres nouveautés du genre), puisse devenir attirant pour les nouvelles générations d'écrivains, la particularité de tourner-retourner-détourner autour des mots de la littérature contemporaine peut trouver dans ces supports le moyen de s'exprimer d'une façon plus achevée.

Une dernière observation. Si traduire une œuvre littéraire à toujours été très difficile ("*traduttore, tradittore*" dit la tradition intraduisible), traduire des écrivains comme Gherasim Luca ou Valère Novarina dans une autre langue, semble presque

impossible, dépourvu de sens. Ce qui d'ailleurs, relève de la paradoxe... Ces textes, auxquels on ne peut accéder que partiellement, font de leur abstraction un fait littéraire qui créé (à la manière décrite par Zweig), ces "univers en raccourci qui se rapprochent de l'infini" devenant ainsi *allusion*, c'est à dire poésie. Une nouvelle littérature qui, comme la nouvelle musique et le nouveau art plastique, semble proche d'être une *méta création*.

L'anomie esthétique actuelle ; produite par une idéologie basée dans la différentiation innovante, aussi bien que par le besoin de rupture (face aux dépassements obtenus par l'homme à travers ses inventions dans les champs les plus divers ⁵⁹), peut être vue comme un moment particulièrement critique de ce qu'on appelle la création artistique. Car aujourd'hui toute rupture est continuité, ainsi comme toute continuité n'est plus rupture.

La littérature actuelle perd ses personnages abandonnant le récit. Et, en s'enfermant dans elle-même, en s'auto regardant dans l'allusion à son propre passé signifiant, elle gagne encore une autre fois ses lettres de noblesse.

⁵⁹ De les inventions dangereuses (la bombe atomique, etc.), qui sont perçues collectivement comme suicidaires ; à les autres, plus "innocentes" (la photographie, l'ordinateur), qui pour sa part sont perçues comme des rivaux venant concurrencer l'homme dans sa spécificité.

En guise de conclusion

J'espère pouvoir approfondir dans la thèse qui va suivre, tous les points qu'ici ont dû (par un problème d'espace et de temps) ou pu (ceci plutôt par mes propres carences que pour un autre motif) restés obscurs ou sous traités. Ainsi, je voudrais non seulement développer l'analyse des autres disciplines artistiques qui ont été délibérément omises dans la présente mémoire, mais trouver la meilleure manière d'enchaîner les maillons qui permettront éclaircir mieux encore les faits sur lesquels se fonde mon postulat.

Je voudrais finir par une citation qui à mes yeux résume la troublante fascination provoqué par l'évolution technique et ses implications dans le remplacement de l'homme dans un nouveau contexte, ce qui est au centre de mon travail :

"Il est certain que la fabrication de cerveaux artificiels n'est qu'à ses débuts et qu'il ne s'agit pas d'une curiosité ou d'un procédé à débouchés restreints et à court avenir. Imaginer qu'il n'y aura pas bientôt des machines

dépassant le cerveau humain dans des opérations remises à la mémoire et au jugement rationnel, c'est reproduire la situation du pithécanthrope qui aurait nié la possibilité du biface, de l'archer qui aurait ri des arquebuses... Il faut donc que l'homme s'accoutume à être moins fort que son cerveau artificiel, comme ses dents sont moins fortes qu'une meule de moulin... Une très vieille tradition rapporte au cerveau les causes du succès de la espèce humaine et l'humanité s'est vue sans surprises dépasser les performances de son bras, de sa jambe ou de son œil... Depuis quelques années, le surpassement a gagné la boîte crânienne et lorsqu'on s'arrête sur les faits, on peut se demander ce qui restera de l'homme après que l'homme aura tout imité en mieux. Ce qui est certain aujourd'hui, c'est que nous savons ou saurons construire bientôt des machines à se souvenir de tout et à juger des situations les plus complexes sans se tromper... L'homme est conduit progressivement à extérioriser des

facultés de plus en plus élevées" ⁶⁰.

⁶⁰ André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole*, t. 2, pag. 75.

INDEX DE NOMS

- ADORNO Theodor, 35, 36.
 ALIGHIERI Dante, 64, 65, - 66.
 ARISTOTE, 42, 58.
 BACH Joh. Seb., 31.
 BARTOK Béla, 16, 26.
 BAIR Deirdre, 63.
 BECKER Howard, 46, 47.
 BECKETT Samuel, 63, 64 - 65, 66 - 67, 67 - 68, 69 - 70.
 BEETHOVEN Ludwig von, 21, 37.
 BERG Alban, 23, 25.
 BOEUYS Joseph, 47, 50.
 BOND Edward, 62.
 BOULEZ Pierre, 37.
 BOURDIEU Pierre, 16.
 BRETON Pierre, 33.
 BRUNO Giordano, 65.
 BUREN Daniel, 50.
 CARDEBAT Dominique, 43.
 CARROLL Lewis, 62.
 CERVANTES Miguel de, 36.
 CHRISTO, 48.
 COCA-COLA, 53.
 DAGEN Philippe, 49 - 50.
 DANONE, 53.
 DA VINCI Léonardo, 51.
 DEBUSSY Claude, 26.
 DE GROOT A.D, 42.
 DELEUZE Gilles, 44, 54, 62.
 DEMONEY Jean-François, 43.
 DUBUFFET Jean, 49.
 DUCHAMP Marcel, 47.
 FLEURET Maurice, 29.
 FLUXUS, 51.
 FRANCES Robert, 35.
 GENETTE Gérard, 58.
 GERZ Jochen, 51 - (52) 53, 55.
 GÖDEL Kurt, 50.
 GOLDFINGER Charles, 40 - 42, 53.
 GUERNE Armel, 61.
 HAUSER Arnold, 45, 53.
 HEGEL Friederich, 54.
 HESSE Herman, 57.
 HINDEMITH Paul, 26.
 HODGES Andrew, 9.
 IVES Charles, 26.
 JIMENEZ Marc, 35 - 36, 52.
 JOYCE James, 58, 62, 63, 64, 65, 66.
 KAGEL Mauricio, 32.
 KIEFER, 49.
 KODALY Zoltan, 30.
 LANCRI Jean, 52.
 LEIBOWITZ René, 26.
 LEVI-STRAUSS Claude, 47.
 LEROY-GOURHAN André, 73 -75.
 LISZT Franz, 31.
 LUCA Ghérasim, 71.
 MALVICINO Horacio, 18.
 MATHEWS Max, 33.
 MESSIAEN Olivier, 26.
 MC LUHAN Marshall, 20, 21, 23, 36, 54.
 MENGER Pierre-Michel, 23, 26, 27, 29, 60.
 MILHAUD Darius, 26.
 MORENO Roland, 5, 63.
 MOULIN Raymonde, 44, 45 - 46, 47.
 MUMMA Gordon, 27.
 NOVALIS, 61, 71.
 NOVARINA Valère, 71.
 OPPENHEIM Meret, 51.
 ORTOLI Sven, 34 - 35.
 PENDEECKI Krzysztof, 28.
 PERALTA RAMOS Federico Manuel, 51.
 PHARABOD Jean-Pierre, 34 - 35.
 PICASSO Pablo, 28.
 PIGNON Dominique, 6, 10.
 PLATON, 58.
 PUEL Michèle, 43.
 RAMEAU Jean-Philippe, 25.
 REBOTIER Jacques, 55.
 ROSTAND C, 27.
 SCHNEIDER Michel, 30.
 SCHÖNBERG Arnold, 24, 25, 27, 28.
 SCRIBINE Alexander, 31.
 STRAUSS Walter, 65.
 STRAVINSKY Igor, 26, 28.
 TINGUELY Jean, 49.
 TODOROV Tzvetan, 61.
 TURING Alan, 7 - 10, 12, 31, 63.
 VARESE Edgar, 26.
 VEBLEN Thornstern, 21.
 VICO Gianbattista, 65.
 VON NEUMANN John, 5 - (6) 8, 12, 33.
 WARREN A, 58.
 WEBERN Anton, 23, 25.
 WELLECK R, 58.
 XENAKIS Iannis, 29, 33.
 YOUNG La Monte, 27.
 ZODIAQUE (groupe), 27.
 ZWEIG Stefan, 5, 11, 71.

BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO Theodor,
Théorie esthétique, Paris, trad. française, 1974.
Philosophie de la nouvelle musique, Paris trad. fr., 1962
- ATTALI Jacques,
Bruits, Paris 1977
- BAIR Deirdre,
Samuel Beckett, Paris, Fayard, 1979.
- BECKETT Samuel,
(Oeuvre complète),
 Paris, Minuit ; et Londres, Faber and Faber, et John Calder Editor.
- BOURDIEU Pierre,
La distinction, Paris, ed de Minuit, 19..
 "Le marché de biens symboliques", **in L'année sociologique, Paris, 1971.**
L'amour de l'art, Paris, 1969
- BRETON Pierre,
Une histoire de l'informatique, Paris, La Découverte, 1987.
- CERVANTES Miguel de,
Don quijote, Barcelona, Editorial Vergara, 1959.
- CARDEBAT Dominique, DEMONEY Jean-François et PUEL Michèle,
 "Les troubles du sens des mots" **in La Recherche N° 267 Juillet Août 1994**
- CHAITIN Gregory,
Algorithmic information theory, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- CHOMSKY Noam,
Le langage et la pensée, Paris, Payot, 1969.
- DANTE ALIGHIERI,
La divina commedia, Torino, Giulio Einaudi editore, 1975.
- DE GROOT A.D,
Thought and choice in Chess, Londres, Basic Books 1965 .
- DELEUZE Gilles,
Logique du sens, Paris, Minuit, 1969.
Le Pli, Paris, Minuit, 1988.
- FRANCES Robert,
La perception de la musique, Paris, 1958.
- GENETTE Gérard,
L'Architexte, Paris, Seuil, 1979.
- GERZ Jochen,
De l'Art, Paris, ENSB - A, 1994.
- GOLDFINGER Charles,
L'utile et le futile, Paris, Odile Jacob, 1994.
- HAUSER Arnold,
Historia social de la literatura y el arte, Barcelona, Labor, 1980.
- HESSE Herman,
Le jeu de perles,
- JIMENEZ Marc,
Adorno : art, idéologie et théorie de l'art, Paris, 1973.
- JOUËT Josiane,
Les machines à calculer et la pensée humaine, Paris, CNRS, 1953.
- JOYCE James,
Finnegans Wake, Paris, Gallimard, 1913.
Dedalus, Paris, Gallimard, 1913.
- KNEALE William et Martha,

- O Desenvolvimento da lógica*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1962.
- LEROY-GOURHAN André,
Le geste et la parole,
MC LUHAN Marshall,
La galaxie Gutemberg, Paris, 1967.
Pour comprendre les média, Paris, 196..
- MENGER Pierre-Michel,
Le paradoxe du musicien, Paris, Flammarion, 1983.
Les laboratoires de la création musicale, Paris, la documentation française, 1989.
- MORENO Roland,
Théorie du bordel ambiante, Paris, Belfond, 1990.
- MOULIN Raymonde,
L'artiste l'institution et le marché Paris, Flammarion, 1992
- ORTOLI Sven et PHARABOD Jean-Pierre,
Le cantique des quantiques, Paris, la Découverte, 1984.
- PIGNON Dominique,
Les machines molles de von Neumann, Paris, la Découverte, 1992.
- ROSTAND C,
Dictionnaire de musique contemporaine, Paris, 1970.
- SAMPSON Anthony,
Midas touch, Londres, Hedder & Stoughton, 1989.
- SCHNEIDER Michel,
La Comédie de la culture, Paris, Seuil, 1993.
- TODOROV Tzvetan,
Théories du symbolique, Paris, Seuil, 1977.
- TURING Alan,
Les ordinateurs et l'intelligence, Paris, Champ Vallon, 1983.
"On Computable Numbers, with an Application to the Entscheidungs problem", **in Proceedings of the London Mathematical Society, Vol XLII (1937), 230-265.**
- VEBLEN Thornstern,
Théorie de la classe de loisir, Paris, Gallimard, 1970.
- VON NEUMANN John,
The computer and the brain, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 1958.
(*L'ordinateur et le cerveau*, Paris, la Découverte, 1992.)
"The general & logical theory of automata", **in Theory of self-Reproducing Automata**, in *Collected works*, Oxford, Pergammon press, 1963.
- WELLECK R, et WARREN A.,
La théorie littéraire, Paris, Seuil, 1947.
- ZWEIG Stefan,
Le joueur d'échecs, Paris, Le livre de poche, 1991.