



Déméter  
# 7 | 2021  
Mandalas

---

## Mimésis, Heuristique musicale : sur les traces d'Aristote

Ricardo Mandolini

---

### Édition électronique

URL : <https://demeter.univ-lille.fr/>

ISSN : 1638-556X

### Référence électronique

Ricardo Mandolini, « Mimésis, Heuristique musicale : sur les traces d'Aristote », *Déméter. Théories & pratiques artistiques contemporaines* [En ligne], # 7 | 2021, mis en ligne le 01 décembre 2021. URL : <https://demeter.univ-lille.fr/>, date de consultation.



Université de Lille  
Centre d'Études des Arts Contemporains, EA 3587

---

Ce document a été généré le 01 décembre 2021.



La revue Déméter est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.



# Mimésis, Heuristique musicale : sur les traces d'Aristote

Ricardo Mandolini

---

## Résumé :

L'exégèse des textes de Platon, Aristote et Hegel a été le sujet d'articles antérieurs<sup>1</sup>. De cette exploration nous sommes revenus avec la certitude que les deux idéalismes analysés, platonique et absolu, présentent des incohérences par rapport à la mimésis. Ceci nous a permis de concentrer notre attention sur la conception du Stagirite. Vingt siècles avant Alexander Baumgarten, fondateur de l'esthétique moderne, la mimésis inscrite dans *La Poétique* d'Aristote légitime une épistémologie de l'art basée sur ses propres règles, différentes de celles de la logique, où ce qui l'emporte n'est pas la vérité mais la démarche de la conviction de l'artiste.

Notre recherche actuelle, « Mimésis, Heuristique musicale : sur les traces d'Aristote », abandonne l'exégèse des textes pour mettre en pratique les conséquences dérivées de la mimésis aristotélicienne. Nous commençons par l'incorporation des fictions à la réalisation artistique. Tout d'abord, il faut débroussailler les fictions philosophiques et scientifiques des artistiques. Ces dernières, que nous appellerons *transitionnelles* en utilisant la terminologie du psychologue Donald Winnicott, nous permettent d'établir des réalités intermédiaires entre le sujet créateur et l'œuvre qu'il crée. Nous repérons les fictions transitionnelles non-immersives, celles où les frontières entre le créateur et sa réalisation se trouvent bien définies, et les transitions immersives, où l'artiste glisse de façon involontaire dans un monde de significations superposées à la réalité.

À partir de ce moment, le travail s'achemine vers la spécialité musicologique. L'Heuristique musicale est présentée par la suite, en expliquant son contexte, ses objectifs, ainsi que sa nécessité d'existence comme complément des analyses dérivées de la sémiologie de la musique.

En fermant la forme, l'une des propositions de l'Heuristique musicale est expliquée. Il s'agit de la *reconstruction d'œuvres musicales contemporaines*, conséquence dérivée de la mimésis d'Aristote.

### Quelques mots à propos de :

Ricardo Mandolini est compositeur. Professeur émérite de l'Université de Lille, France. Fondateur de la discipline musicologique *Heuristique musicale*. Prix Magistère du Concours International de Musique Électroacoustique de Bourges 2002. Grand Prix des Arts de Lille 2013. Co-organisateur avec María Cristina Kasem du concours International et de la semaine Internationale de Musique Electroacoustique (SIME). Fondateur du Studio de musique électroacoustique – Université de Lille.

### Diplômes:

Profesor de Composición, Antiguo Conservatorio Beethoven, Buenos Aires, 1973. Künstlerische Reifeprüfung, Musikhochschule Köln, Allemagne – 1983. Doctorat de l'Université Paris VIII – 1988. Habilitation à diriger des recherches – Université Paris Sorbonne – 1993.

### Livres:

*Langages en expansion – Réflexions critiques sur le style, le compositeur et l'œuvre, livre et annexe – Thèse doctorale (1986 -1987)*. Atelier national de reproduction de thèses. [\[Lien externe\]](#)

*Les divers miroirs : Tentatives d'approche de la création musicale – Mémoire d'habilitation à diriger des recherches (1992-1993)*. Atelier national de reproduction de thèses. [\[Lien externe\]](#)

*Heuristique musicale, contributions pour une nouvelle discipline musicologique*, Sampzon, Éditions Delatour France, 2012.

*Réflexions Critiques, l'Heuristique musicale et les compositeurs*, Sarrebruck, Allemagne, Éditions Universitaires Européennes, Omnisciptum mbH & Co. KG, 2013.

### Articles :

« La mimesis como arte – Segunda parte: Heurística », en *Panambí, Revista de investigaciones artísticas*, n° 12, Centro de investigaciones artísticas, Facultad de Arquitectura, Universidad de Valparaíso, Chile, 2021. [\[Lien externe\]](#)

« Boulez – Xenakis : “two converging musical heuristics” », *International Journal of Social Science And Human Research*, vol. 4, n° 5, May 2021, [\[Lien externe\]](#)

« John Cage – The compositional heuristics of the Non-intentional », *American Journal of Humanities and Social Sciences research*, vol. 4, n° 2, April 2021, [\[Lien externe\]](#)

« Adorno and avant-garde music », *International Journal of Multidisciplinary Research and Analysis*, vol. 4, n° 3, march 2021, [\[Lien externe\]](#)

« The Misadventures of the Imagination », *International Journal of Arts, Humanities and Social Science*, vol. 1 n° 2, July 2020, [\[Lien externe\]](#), [\[Lien externe\]](#)

« Musical Heuristics: The Role of Fictions in the Process of Musical Creation and its Pedagogy », *Journal of fine Arts*, vol. 3, n° 2, 2020, [\[Lien externe\]](#)

« Music, Musical Semiology, Musicology: Contribution of the Philosophy of Complexity and Musical Heuristics », *Journal of fine Arts*, vol. 3, n° 1, 2020, [\[Lien externe\]](#)

« Musical Heuristics, contributions for the understanding of creative musical processes », *Oxford Handbook of Philosophy in Music Education*, editors Wayne Bowman et Ana Lucía Frega, Oxford University Press, 2012. [\[Lien externe\]](#)

Vidéos :

Interview avec Alexandre Dupretz : [\[Lien externe\]](#)

Album virtuel :

Ricardo Mandolini, *Intangible*, Colección Viajero Inmóvil Experimental, [\[Lien externe\]](#)

Pièces musicales :

[\[Lien externe\]](#)

Site internet :

[\[Lien externe\]](#)

## Texte intégral :

### Introduction

1. L'exégèse effectuée sur des textes de Platon, Aristote et Hegel nous a conduit à écarter les notions de mimésis des idéalismes platonicien et absolu, pour la raison qu'aucun d'eux ne considérait le processus de création impliqué dans l'imitation du modèle naturel. Par ailleurs, la pensée lumineuse du Stagirite nous a permis d'entrevoir des aspects de la mimésis qui pointent vers la réalisation, vers la pratique, et qui nous détournent du chemin purement spéculatif pour nous permettre d'aborder les aspects heuristiques que cette notion implique. Résumons brièvement ces aspects :

- ◆ Comme l'exprime clairement la *Poétique*, par mimésis nous devons comprendre non seulement l'action d'imiter, mais aussi le résultat de cette action, ce qui signifie que le travail artistique est directement impliqué.

Nous allons traiter de l'art poétique lui-même et de ses espèces [...]. L'épopée, et la poésie tragique comme aussi la comédie, l'art du poète de dithyrambe et, pour la plus grande partie, celui du joueur de flûte et de cithare, se trouvent tous être, d'une manière générale, des imitations. Mais ils diffèrent les uns des autres par trois aspects : ou bien ils imitent par des moyens différents, ou bien ils imitent des objets différents, ou bien ils imitent selon des modes différents, et non de la même manière<sup>2</sup>.

- ◆ La mimésis est alors une forme d'art, une *techné*, c'est-à-dire un savoir acquis comme émergent par le processus de réalisation. Ce processus émergent (qui, paraphrasant Berkeley, on peut dire qu'il ne découle ni du sujet ni du modèle, mais de la relation entre les deux) est ce qui importe vraiment, sans considération du résultat ; c'est pourquoi Aristote affirme que :

Tout art consiste à produire, à exécuter, et à combiner les moyens de donner l'existence à quelque chose qui peuvent être et ne pas être ; et dont le principe est dans celui qui fait, et non dans la chose qui est faite<sup>3</sup>.

2. L'émergence du processus est révélée dans cette citation par le fait de sa contingence naturelle : il génère « des choses qui peuvent et ne peuvent pas être » c'est-à-dire qui sont telles mais pourraient être autrement.

3. Les choses générées par le processus artistique diffèrent de celles dont le créateur ne participe pas à la gestation : « Car il n'y a point d'art des choses qui ont une existence nécessaire, ni de celles dont l'existence est le résultat

des forces de la nature, puisqu'elles ont en elles-mêmes le principe de leur être<sup>4</sup> ».

4. Seules les choses « qui ont une existence nécessaire » – c'est-à-dire, celles où sujet et objet sont parfaitement différenciés et où l'objet préexiste au sujet – sont celles dont la connaissance dépend du principe de raison, de la concaténation causale et de la valeur de vérité des affirmations qui en découlent. Mais chaque fois que le processus de réalisation s'immisce dans le résultat produisant ainsi des zones de perméabilité entre le sujet et l'objet, nous sommes obligés d'écarter la pertinence de la valeur de vérité ou de fausseté de ce qui est affirmé, pour la remplacer par la force de conviction que ce qui est affirmé a pour le réalisateur. Aristote a été très clair sur cette différence. Ses traités sur des sujets « d'existence nécessaire », ou des sujets exotériques, tels que la dialectique, l'histoire naturelle ou les sciences, ont été ceux destinés à un public extérieur au Lycée ; dans ces traités, la recherche et la quête de la vérité sont rigoureusement privilégiées. Les matières dites ésotériques ou acroamatiques, telles que la poétique ou la rhétorique, étaient consacrées à la pédagogie des élèves du Lycée et étaient complétées par les enseignements d'Aristote lui-même. Avec eux, les étudiants apprenaient à composer correctement une tragédie, ou à organiser leurs arguments afin de surpasser leur adversaire dans une discussion. Dans les deux cas, l'important était de convaincre. Dans le cas du théâtre, il s'agissait de produire une catharsis par empathie entre le public et les personnages de la pièce. Quant à la rhétorique, le but était d'induire à une identification du public avec les arguments du rhéteur.
5. La *Poétique* et la *Rhétorique* sont des traités éminemment heuristiques. Avec eux, nous quittons le terrain de la Vérité, pour faire place à des arguments plausibles, à des fictions.

Nous avons maintenant non seulement voyagé à travers le pays de l'entendement et considéré scrupuleusement chacune de ses parties, mais nous avons aussi mesuré et nous avons déterminé pour chaque chose la place qu'elle occupe. Ce pays, toutefois, est une île et il est enfermé par la nature elle-même dans de limites immuables. C'est le pays de la vérité, (nom fascinant), entouré par un océan vaste et agité de tempêtes, siège propre de l'illusion, où maints bancs de brouillard et maints blocs de glace bientôt fondus font croire de façon trompeuse à des terres nouvelles et, abusant sans cesse par de vaines espérances le navigateur exalté à la perspective de nouvelles découvertes, l'empêtrant dans des aventures auxquelles il ne peut jamais renoncer, mais qu'il ne peut pourtant jamais non plus conduire à leur terme<sup>5</sup>.

## Le terme « heuristique »

6. Du point de vue de son étymologie, le mot « heuristique » est une dérivation irrégulière du *εὕρισκω* grec, « je trouve ». De cette racine dérive aussi le mot « euréka ». L'heuristique est la méthode de l'imagination qui prépare à l'invention et à la découverte, par le fait d'accepter que tous les arguments sont bons s'ils peuvent réussir à réaliser les buts proposés. Un principe est heuristique donc, quand il est considéré non pas sur la base de la vérité qu'il soutient mais par le fait qu'il contribue totalement ou partiellement à la réalisation d'un projet quelconque.

L'heuristique est une vieille discipline. Plus ancienne que l'esthétique, plus ancienne que la philosophie de l'art dans le sens restreint du terme, plus ancienne que la plupart des méthodologies élaborées par les arts dans les temps modernes. Elle apparaît sur les noms de *Ars inveniendi*, « Heurétique », « Ereunetik », « Zététique » et aussi « Analyse » [...]. On peut suivre ses traces en partant du projet de Leibniz d'un « art combinatoire » (1666) à la définition de Kant de « concepts heuristiques » jusqu'à la description de Hans Vaihinger des « fictions heuristiques » ou la formulation de Imre Lakatos des principes heuristiques d'un programme de recherche<sup>6</sup>.

7. On peut dire, donc, que si les diverses composantes qui servent de point de départ à un projet se légitiment en tout ou en partie, non par la vérification expérimentale des composantes indépendamment de son accomplissement, mais, pragmatiquement, par le simple fait de son accomplissement, la méthode utilisée est heuristique. D'un point de vue général, est heuristique la méthode proposée pour encadrer une démarche créative en voie de réalisation, qu'elle se situe dans le domaine de la philosophie, des sciences ou des arts. Dans ce sens plus large, toute méthode, toute systématique, toute organisation de principes est heuristique étant donné qu'elle constitue l'horizon d'un projet qui ne peut pas être vérifié objectivement parce qu'il est par nature inachevé (par exemple la méthode, systématisation et axiomatique d'une science).
8. Les composants qui participent à la réalisation heuristique d'un projet peuvent être des principes avérés, des hypothèses ou des fictions. Les hypothèses gardent toujours une prétention de vérification expérimentale, tandis que les fictions ne peuvent pas être vérifiées : elles sont un pur produit de l'imagination, qui les élabore comme des éléments qui s'insèrent convenablement pour expliquer la plausibilité d'une théorie. Cependant les fictions continuent à pouvoir être affirmées en tant que telles, sans pour autant ébranler la validité globale de la théorie à laquelle elles participent.

## Fictions téléologiques de la philosophie et de la science

9. La fiction encadre la connaissance en lui conférant une finalité, une systématique, une totalité où les cas particuliers subsument. Cette « main-forte » que prête la fiction à la connaissance est due au fait que les éléments de valeur de cette dernière (connaissance bonne ou mauvaise), ainsi comme toutes les autres considérations globales qui la concernent, tombent par-delà ses propres déterminations :

[...] l'entendement simplement préoccupé de son usage empirique et ne réfléchissant pas aux sources de sa propre connaissance peut certes connaître de très belles réussites, mais il y a une chose dont il n'est pas du tout capable, et qui est de se déterminer à lui-même les limites de son usage et de savoir ce qui peut bien résider à l'intérieur ou l'extérieur de sa sphère entière. [...] Il est incapable de distinguer si certaines questions sont ou non dans son horizon, il n'est jamais assuré de ses prétentions et de ce qu'il possède et force lui est alors de s'attendre à être bien souvent et honteusement rappelé à l'ordre dès lors qu'il outrepassé les limites de son domaine (comme c'est inévitable) et s'égaré parmi les chimères et les illusions<sup>7</sup>.

10. Les fictions déterminent un point de repère, une direction à suivre, un horizon d'attente sur lequel la connaissance n'agit pas directement, mais sans lequel elle ne peut pas justifier son existence. La coopération entre fiction et connaissance fonde une démarche objective où s'encadrent, parmi d'autres, les développements de toutes les démarches scientifiques. Dans le domaine de la philosophie, les fictions-cadre trouvent, avec Kant, leur domaine spécifique : elles constituent les Idées de la raison.

Les concepts de la raison sont, comme il a été dit, des simples Idées et n'ont en vérité aucun objet dans une quelconque expérience, mais ne désignent pas pour autant, néanmoins, des objets imaginés qui seraient en même temps admis comme possibles. Ils sont pensés seulement de façon problématique, pour fonder, par rapport à eux (comme fictions heuristiques), des principes régulateurs de l'usage systématique de l'entendement dans le champ de l'expérience. Si l'on va au-delà, ce ne sont plus que des êtres de raison dont la possibilité n'est pas démontrable, et qui par conséquent ne peuvent pas non plus, à la faveur d'une hypothèse, être placés au fondement de phénomènes effectivement réels<sup>8</sup>.

11. Kant qualifie de *fictions heuristiques* les Idées de la Raison. *Fictions*, parce que ces idées n'ont pas une confirmation expérimentale, elles ne renvoient à aucune intuition sensible. *Heuristiques*, parce que vraies ou fausses elles servent en pratique à la réalisation des connaissances sur lesquelles elles opèrent. Affranchies de toute prétention de vérification expérimentale, les



Idées de la Raison s'articulent pragmatiquement et déterminent des directions précises à suivre pour la réalisation pratique des connaissances.

12. En résumé, la coopération entre la fiction et la connaissance est la base d'une approche objective dans laquelle s'inscrit, entre autres, le développement de tous les projets philosophiques et scientifiques et leur méthodologie.

### Fictions exclusives de la science (fictions *ad hoc*)

13. Les fictions s'articulent dans un projet d'ensemble dont le résultat est démontrable dans les faits. Elles s'utilisent comme un « mal nécessaire », comme une « vérité provisoire » pour l'explication ou pour la démonstration : en règle générale, tout le monde s'accorde sur le caractère fictionnel de cette vérité. Le travail de Hans Vaihinger, *La Philosophie du comme si*<sup>9</sup>, est voué à dévoiler ce deuxième type de fictions (Vaihinger est le père du *Fictionnalisme*, discipline philosophique qui postule la pensée comme un produit organique nécessaire à la connaissance). Selon lui, tout comme la salive ou le jus gastrique préparent la nourriture pour faciliter sa digestion, la pensée adapte la substance de la connaissance, avec sa fonction logique, afin de permettre son assimilation, en se servant d'explications inventées *ad hoc*, là où les phénomènes se montrent confus ou imprécis.

8

Lorsqu'un grain de sable s'introduit sous son manteau brillant, la *Meleagrina margaritifera* le recouvre d'une coulée de nacre qu'elle produit elle-même, transformant ainsi le grain anodin en une perle éblouissante. La psyché à son tour, lorsqu'elle est stimulée, emploie sa fonction logique pour transformer le matériau sensoriel absorbé en perles de pensée étincelantes – selon un processus beaucoup plus subtil<sup>10</sup>.

14. Les fictions *ad hoc* ne valent pas en elles-mêmes, par leur contenu véridatif isolé, mais par la modalité de leur relation avec le réel. Ceci fait dire à Jean-Marie Schaeffer : « [...] la question de savoir si une représentation a ou n'a pas de portée cognitive ne saurait trouver de réponse satisfaisante au niveau du statut sémantique de cette représentation considérée isolément<sup>11</sup>».
15. Les fictions *ad hoc* se créent précisément dans le but de donner une explication à une modalité particulière du réel. Elles donnent lieu à des artefacts intellectuels fictifs quoique plausibles, qui sont abandonnés au moment où on trouve une meilleure explication. En principe, il y a un accord général concernant leur nature fictionnelle, qui aide à différencier les fictions des hypothèses. En principe aussi, l'hypothèse se découvre, tandis que la fiction s'invente ; l'hypothèse resterait toujours à vérifier, tandis que la fiction serait par définition invérifiable. Mais dans la pratique la différence entre les

deux reste très mince. Citons ici deux fictions *ad hoc* qui ont été prises pour hypothèses et qui ont marqué chacune leur moment historique : le *phlogiston*<sup>12</sup> et l'*éther luminifère*<sup>13</sup>. Elles ont fonctionné comme des hypothèses qui contribuaient à expliquer certains comportements de la nature.

### Fictions transitionnelles<sup>14</sup>

16. Tandis qu'une *fiction-cadre* répond à une nécessité globale de circonscription de l'objet d'une science ou d'un projet, et qu'une *fiction ad hoc* est un simple élément d'un contexte vérifiable, la *fiction transitionnelle* est un sentir, un état d'âme, une transformation de la personnalité donnant lieu à un environnement qui a ses propres règles, ses propres principes autonomes.
17. Ceux qui vivent ces fictions perdent la conscience de leur caractère fictif, se laissent emporter par l'illusion, ressentent leur fiction comme une vérité. Il n'y a pas de démonstration ici, car ces fictions sont différentes de la réalité, et existent directement en se superposant à elle. L'immersion mimétique dont Schaeffer nous parle dans l'article cité auparavant, fait partie de ce type de fictions, intermédiaire entre la réalité et la virtualité. Les fictions transitoires présupposent une interaction entre le sujet et l'objet, introduisant une nécessaire perméabilité entre les limites des deux.
18. Le psychologue Donald Winnicott a étudié l'évolution de la créativité chez les enfants, en appelant les objets de remplacement de l'affectivité entre le bébé et la mère, des objets transitionnels. Selon sa théorie, l'enfant a besoin de créer spontanément une zone qui n'est ni externe ni interne, et qui lui permet de développer pas à pas sa vie affective jusqu'à l'âge adulte.

Cette aire intermédiaire de l'expérience, qui n'est pas mise en question quant à son appartenance à la réalité extérieure ou intérieure (partagée), constitue la plus grande partie du vécu du petit enfant. Elle subsistera tout au long de la vie, dans le mode d'expérimentation interne qui caractérise les arts, la religion, la vie imaginaire et le travail scientifique créatif<sup>15</sup>.

19. La théorie de Winnicott nous permet de faire la distinction entre a) les fictions non-immersives, celles où la référence joue un rôle métaphorique ou allusif, mais où il est toujours possible de distinguer entre la réalité et la fiction, et b) les fictions immersives où l'enfant glisse vers un monde virtuel de significations qui sera superposé à la réalité.
20. Ces deux modalités ne sont pas stables ; il peut y avoir des passages de l'une vers l'autre, des situations ou objets qui facilitent l'immersion – que nous

appelons avec Jean-Marie Schaeffer « vecteurs d'immersion » – et d'autres qui font revenir le sujet à la réalité de la représentation allusive et métaphorique, qu'il faudrait conséquemment nommer « vecteurs d'émersion ». Les fictions immersives sont la conséquence de l'identification<sup>16</sup>, de la projection<sup>17</sup> et du transfert<sup>18</sup> que le sujet va mettre en fonctionnement de manière spontanée et involontaire vis-à-vis de la situation, de la personne ou de l'objet considéré. Dans les fictions non-immersives, le sentiment d'autocritique ou l'analyse de la situation empêchent les sentiments de fusion. Les frontières entre le sujet et l'objet sont maintenues. La fiction est médiatisée comme représentation d'un représenté, comme son abstraction ou symbolisation, et conserve à cet objet une signification allusive ou métaphorique.

21. Le processus d'individuation que les enfants expérimentent pendant leurs premières années constitue la base épistémologique de tous les processus créatifs. Si on convient que le moi représente l'identité fusionnelle entre l'artiste et son œuvre avant que le processus de création ne commence, et que le non-moi représente la séparation de l'artiste avec son œuvre au moment où l'œuvre est finie, il existe bien entre ces deux états d'esprit un champ intermédiaire qui n'est ni pure réalité extérieure ni pure subjectivité, mais les deux niveaux fusionnés qui travaillent ensemble.
22. Comme dans le cas des enfants, l'individuation de l'artiste est un parcours entre l'identité absolue et la distanciation. Pour permettre cette transformation, une séparation entre l'être et ses attributs, c'est-à-dire entre l'artiste et sa production, doit nécessairement avoir lieu, de manière à établir une médiation entre le moi et la création parachevée. Ceci est exprimé dans la simple affirmation : « je suis le créateur de cette œuvre ». Pour aboutir à cette séparation entre le créateur, d'une part, et ce qui germe en lui, de l'autre, les créateurs font ce que font les enfants avec leurs jeux : ils mettent en œuvre l'illusion inconsciente et involontaire d'un dédoublement dans leur personnalité. Quelques fois, ils ressentent une présence extérieure commandant les opérations qui feront aboutir l'œuvre. Quelques fois aussi ils s'approprient des techniques, des théories scientifiques ou philosophiques et cherchent à objectiver leurs propres fonctions créatives. Mais ces théories ne peuvent pas trouver leur valeur isolément, sans prendre en compte le réservoir indéfinissable d'images, impressions, rêves, intuitions, mémoires, gestes, etc. qui interviennent également dans le processus de création. L'interaction des théories avec les autres éléments qui participent de la création confère au processus son caractère essentiellement holistique, où le résultat est plus que la simple addition des éléments qui le composent. Il faudrait toujours avoir présent que les théories

ne sont pas invoquées ici pour leur valeur cognitive, mais qu'elles sont mobilisées en raison de la force heuristique qui agit sur l'artiste et le pousse à créer. C'est pour cette raison qu'elles peuvent être utiles, ou non, en relation à la situation particulière dans laquelle elles s'appliquent, et non pas par leur valeur cognitive réelle.

23. L'œuvre parachevée suscite une contradiction qui projette des lumières sur sa véritable nature : d'une part, elle est l'affirmation du compositeur, qui se voit défini par elle et est légitimé en tant que créateur dans la manifestation objective de son métier. Mais, d'autre part, l'œuvre est la négation du compositeur ; elle ne fait plus un avec le compositeur, elle n'appartient plus à sa subjectivité, elle est patrimoine du monde, elle s'envole vers le domaine des faits accomplis où le compositeur, pur acte, pur processus, ne saurait la suivre. De plus, si cette négation n'avait pas lieu, la potentialité des futures œuvres serait compromise, parce que le créateur resterait enchaîné à cette œuvre-là sans pouvoir expérimenter des nouveaux processus de création, des nouvelles identifications possibles. Ce paradoxe nous aide à comprendre que, à l'intérieur du domaine créatif, le principe de contradiction déjà présent chez Parménide, selon lequel une chose ne peut pas être et ne pas être en même temps, postulat de toute prétention de vérité dans le domaine expérimental, doit être écarté car il y est inopérant. Les assertions en matière d'art peuvent être en même temps vraies et fausses ; voilà ce qui explique l'urgence de l'heuristique comme méthode.
24. La fin du processus de création est caractérisée par un autre paradoxe : précisément quand l'identification entre le créateur et son œuvre devrait arriver à son état optimal, la pièce est finie. La scission virtuelle entre créateur et œuvre est devenue réelle. À partir de maintenant, les deux sont deux entités autonomes et différentes.
25. L'appropriation et l'internalisation des matériaux avec lesquels l'œuvre va se faire produit comme conséquence l'apparition d'une réalité virtuelle, qui, analogue à celle des jeux des enfants, se superpose et interagit avec le monde extérieur.

### Heuristique musicale, antécédents

26. L'enseignement que nous avons mis en route en 1984 au Département d'Études Musicales de l'université Lille III sous le nom de *Création Musicale* peut être considéré comme le point de départ de la discipline. Son but est celui de fournir un complément à l'analyse musicale en partant de l'idée que la connaissance de la musique implique, parallèlement à tout approche

herméneutique, une autre approche, pratique, pragmatique, qui ajoute à la première un vécu et une motivation indispensables. C'est seulement de cette façon qu'il nous semble possible de vivre la complexité du phénomène musical, à mi-chemin entre un geste éphémère et une réalisation parachevée. En fait, la musique résulte de l'interaction entre plusieurs processus superposés – audition intérieure, composition, interprétation, écriture de la partition, lutherie, enregistrement, psycho-acoustique, etc. – qui déterminent la qualité du résultat. Dans ce contexte, la musicologie est un métalangage qui essaie d'éclairer une réalité émergente, foncièrement contingente et riche. Son repérage a des caractéristiques qui lui sont propres ; ainsi, c'est uniquement à l'intérieur de son discours qu'il est possible d'isoler des composants, voir des thèmes, motifs, développements, ainsi que déterminer des structures et des formes ; la réalité musicale, pour sa part, reste indifférente à toute interprétation de cette nature et se présente comme un continuum indissociable en parties.

27. Essayant d'éviter ce décalage entre musique et musicologie, Theodor W. Adorno avait imaginé des analyses immanentes pour aborder les musiques de Mahler et de Berg, en proposant des catégories *ad hoc* qui devraient se greffer à la musique comme un gant à la main. Sans le savoir peut-être, Adorno était en train de se heurter à un problème qui dépasse le cadre strictement musicologique. En fait, la faiblesse incontournable de tout discours – déjà dévoilée par Platon dans sa *Septième Lettre*, (*tò pragma autó, La chose même*) qui porte sur la fonction objectivante, préalable et présupposée de la langue en face de la réalité qu'elle élucide – est que celle-ci cache la chose en même temps qu'elle la dévoile<sup>19</sup>. De plus, le mot, et en particulier l'écrit, établit des essentialités qui n'existent pas dans la réalité qu'il décrit : c'est pourquoi, pour les stoïciens – comme le remarquait Gilles Deleuze dans sa *Logique de Sens* – l'expression « le gazon est vert » devait être remplacée par « le gazon est en train de verdoyer. » Ainsi ils évitaient d'introduire une coupe tomographique et discrète dans un processus continu et vivant. Ceci s'applique parfaitement à la musicologie. Car avec la procédure par laquelle l'analyse musicale va découper une pièce en parties pour introduire un critère d'intelligibilité de son parcours, elle va aussi dénaturer cette pièce en la privant de sa fluidité naturelle et vivante. Parce que l'analyse tend à réduire l'œuvre à un échantillonnage discret et statique de moments signifiants, il nous semble qu'il y a urgence à élaborer une connaissance complémentaire sur la musique qui l'aborde comme ce qu'elle est en vérité : un processus dynamique continu. En faveur de cette prise de position, il y a aussi une autre raison de taille : mis à part les interactions que j'ai déjà mentionnées plus haut, la musique n'est pas seulement constituée par les sons, mais aussi par tout ce qui se trouve entre les sons, et qu'aucune

analyse ne peut dévoiler. Cette dernière interaction est infinie, ineffable et impondérable ; seule la fiction peut rendre compte de cette évanescence. Les intersections, les entrelacs, les transitions constituent le véritable être de la musique, qu'aucun abord discontinu ne permet d'approcher. Or le continuum de la musique ne se démontre pas ; il se ressent comme une énergie déployée dans des intersections et passages multiples entre un moment musical et un autre, qui se dégage à travers l'expérience et le vécu personnels.

Pour nous, le problème de l'énergie n'est pas de la définir comme étant une seule force de synthèse qui engloberait toutes les autres, mais plutôt de la ressentir ou de la penser en tant qu'intervalle, ce qu'il y a entre, qui se multiplie dans l'intensité et qui se différencie sans cesse. Selon la définition grecque, l'*energeia* est une "force en action" [...], et dans cette définition c'est le en qui est entre force et action qui nous intéresse, le mouvement, le passage, le à travers, ce qui fait qu'il y a action en force<sup>20</sup>.

28. En se proposant de dévoiler cette énergie par la pratique artistique, la *Création Musicale* a cherché à s'articuler avec les autres enseignements musicologiques. Aux débuts de l'implantation de cette discipline, nous sommes partis de l'hypothèse que tous les processus de création confondus, ceux des compositeurs confirmés comme ceux des créateurs d'autres expressions ou ceux des étudiants, ont quelque chose en commun. Pouvoir mettre les étudiants en situation de créer – eux qui sont pour la plupart des musiciens instrumentistes élèves des conservatoires –, même avec des moyens parfois très simples ou rudimentaires, nous a permis de leur faire comprendre et apprécier toutes sortes de processus créatifs. De cette manière, à travers leur propre motivation, la *Création Musicale* a contribué à leur ouvrir une voie royale d'accès pour l'assimilation des musiques de notre temps, non pas par la réflexion mais par le vécu. Pour concrétiser cet idéal, nous avons mis en œuvre plusieurs procédures d'encadrement des processus créatifs. Les travaux des étudiants ont été joués lors de concerts qu'ils ont eux-mêmes organisés, à la fin de chaque année universitaire.

29. Au bout d'un certain nombre d'années, nous avons pu constater que notre hypothèse de départ produisait des conséquences musicales, musicologiques et esthétiques. Du point de vue musical, les étudiants apprenaient à organiser leur créativité en produisant de petits exercices, écrits sur partition traditionnelle ou graphique, pour tout genre d'instruments et dispositifs électroacoustiques. Du point de vue musicologique, la connaissance de pièces du répertoire contemporain se voyait élargie par cette autre vision, qui provenait de l'expérience vécue. Parmi les propositions créatives, les étudiants ont réalisé des reconstructions d'œuvres à l'oreille, pour leurs propres instruments ou leur voix. À la fin du parcours, ils

connaissaient par cœur la pièce de référence, et ce qui est plus important encore, ils avaient incorporé cette pièce à leur propre vécu, en apprenant à l'aimer ainsi qu'à la connaître.

30. Du point de vue transdisciplinaire, le parallélisme présupposé entre les processus de création, tous confondus, a suscité des effets transdisciplinaires, en établissant des passerelles entre différentes expressions artistiques (théâtre, danse, mime, cinéma, parmi d'autres). En même temps, cette vision a permis d'envisager des élargissements de la musique classique moderne vers d'autres musiques (jazz, rock, rap, musique traditionnelle). Une autre ouverture qui mérite d'être mentionnée est l'assimilation et l'utilisation ultérieure de dispositifs techniques pour la réalisation de pièces mixtes, *live-electronics*, multimédia, installations sonores, composition collective sur l'Internet, etc.
31. La mise en œuvre de notre hypothèse de départ avait donné comme résultat cette discipline pratique : *Création Musicale*. Dans sa conception d'origine, celle-ci consistait en un certain nombre de pédagogies visant à produire, stimuler et accompagner les créations des étudiants. Ces stratégies d'apprentissage du musical créatif ont été mises en œuvre sur une période de trente ans, à des moments différents, pour répondre à une nécessité pragmatique des étudiants à tel ou tel moment particulier. Il n'avait pas été nécessaire jusqu'à présent de systématiser les principes qui encadraient ces stratégies. Mais tout ce corpus de propositions créées ad hoc se caractérisait par un éclectisme de résultats très riche mais sans harmonisation véritable. *Création Musicale* manquait d'un socle épistémologique solide qui pourrait fonctionner comme structure matricielle, permettant de subsumer en elle les propositions créatives, comme des cas particuliers à l'intérieur de son extension.
32. Ce socle épistémologique est l'Heuristique musicale.

### Heuristique musicale – approches

33. Cette discipline agit comme une sorte d'intersection entre la musique, la musicologie, l'esthétique musicale et la pédagogie de la création. Elle stimule, étudie et modélise les différentes formes de processus créatifs en musique, en analysant également les différentes fictions compositionnelles imbriquées dans ces processus<sup>21</sup>.
34. Comme dans toutes les autres activités artistiques, les fictions de la composition musicale opèrent en relation avec le sentiment de changement

dans la personnalité des créateurs au fur et à mesure que leur composition se précise. Par exemple il est très fréquent que les compositeurs ressentent la musique qu'ils sont en train de produire comme une présence propre et distincte d'eux. À un moment de la création, le compositeur peut ressentir que la musique lui impose sa propre logique et lui indique le chemin à suivre pour sa finition optimale : ainsi Stravinsky affirmait, longtemps après la création du *Sacre du Printemps*, qu'il avait été comme un instrument grâce auquel cette œuvre était venue au monde...

Dans le grand art, et c'est du grand art seulement qu'il est ici question, l'artiste reste, par rapport à l'œuvre, quelque chose d'indifférent, à peu près comme s'il était un passage pour la naissance de l'œuvre, qui s'anéantirait lui-même dans la création<sup>22</sup>.

35. Un autre exemple de fiction est donné par l'intuition globale de la forme durant le processus de composition. Très souvent, les créateurs ont l'impression que la pièce est déjà née et, dans la représentation de cette pièce comme une réalité, ils organisent le parcours à suivre et les actions à entamer. En fait pour beaucoup d'entre eux la pièce existe déjà, même quand elle se trouve à sa naissance.
36. Souvenons-nous des paroles de Anton Webern : « Nos séries – celles de Schönberg, de Berg et les miennes – sont la plupart du temps le résultat d'une idée qui est en relation avec une vision de l'œuvre conçue comme un tout<sup>23</sup>».
37. Un grand nombre de compositeurs construisent leur propre langage à partir de la confrontation entre les matériaux musicaux à leur disposition et cette intuition globale de la forme, à travers une identification progressive et un choix sélectif de matériaux et de comportements. Leur processus compositionnel s'organise en suivant la forme d'une pyramide inversée, avec un degré de détermination croissant par rapport à la définition des événements.
38. D'autres compositeurs regardent la composition comme un acte involontaire, ce qui constitue une fiction inverse à la première. Au sens strict, la notion de création elle-même se voit contredite par cette non-intentionnalité. En réalité, *non vouloir* veut dire *vouloir toujours mais d'une autre manière*.<sup>24</sup> Ainsi, même dans la pièce la plus indéterminée qui soit (4'33" de John Cage, ou « December 1952 » de *Folio* d'Earl Brown, par exemple), un minimum de précisions et de préalables doit être posé pour que le projet soit réalisable et reconnu dans ses plusieurs variantes et versions.
39. Pour composer son œuvre, le créateur dispose d'un certain nombre d'idées dominantes, qui fonctionnent comme des pivots ou des points fixes autour



desquels la pièce se développe. Ces idées sont des principes heuristiques de la création. En parfait accord avec ce qu'Aristote affirmait sur l'art en général, leur caractéristique fondamentale est la contingence ; ils sont ainsi, mais ils pourraient être autres. En matière de musique, ils varient selon le compositeur, et, à l'intérieur de la production d'un même compositeur, selon sa maturité et les problématiques posées par ses créations (plusieurs œuvres sont susceptibles de partager les mêmes principes de régulation). À vrai dire, ce que les compositeurs déclarent être leurs principes de composition sont des percepts de nature heuristique. Ils servent de « points d'appui » à la réalisation de leurs œuvres et ils sont profondément fusionnés avec la composition de leur musique. Ceci est valable même quand les théories invoquées ont une valeur objective dans les domaines des sciences ou de la philosophie. L'unique démonstration plausible de leur valeur par rapport au créateur est le fait d'avoir été utilisées concrètement dans la composition d'une musique.

40. Maintenant nous passons à décrire l'une des propositions de l'Heuristique musicale où la mimésis joue un rôle prépondérant : la reconstruction perceptive d'œuvres contemporaines.

### La mimésis créative : la reconstruction d'œuvres

41. Application directe de la mimésis d'Aristote, entendue comme interprétation et création à partir d'un modèle, l'heuristique musicale propose la reconstruction d'œuvres comme complément des analyses musicologiques. L'expérience de reconstruction est une fiction heuristique qui donne lieu à une expérience musicale, instrumentale et/ou vocale ou électroacoustique. Elle se réalise sur des pièces qui ne peuvent être déchiffrées ni harmoniquement ni mélodiquement<sup>25</sup>. Connaissant préalablement les rudiments d'une sémiologie graphique, les auditeurs/musiciens (musicologues, étudiants, enseignants de la musique, musiciens professionnels) réalisent d'abord la transcription de la musique qu'ils entendent, qui ressortira des multiples auditions comparatives. La partition originale n'est pas connue d'emblée. Elle est supplantée provisoirement, comme niveau neutre, par la version que l'on écoute, enregistrée ou jouée par des musiciens en temps réel.
42. À chaque audition, la personne qui conduit l'expérience (professeur, musicologue) donne une explication, complétant l'approche analytique de l'œuvre. Ceci donne une signification renouvelée et approfondie à l'écoute et à la détermination de ses moments saillants.

43. Une fois réalisée la transcription graphique de l'audition, les participants du vécu de reconstruction réalisent un tableau à double entrée. Dans la colonne de droite, ils inscrivent les actions qui ont été repérées, avec leurs symboles, en suivant leur minutage. Dans la colonne de gauche, ils indiquent les actions vocales/instrumentales/électroacoustiques proposées comme imitation des premières. Le professeur aidera à la réalisation de l'expérience en proposant diverses solutions d'instrumentation adaptées aux sources sonores dont le groupe dispose. Toutes les propositions de reconstruction se jouent, et sont adoptées ou écartées par le groupe. De cette manière, la transcription auditive évolue vers une nouvelle partition, qui rend compte des imitations instrumentales proposées.
  
44. Après avoir fini la reconstruction, le meneur fait connaître la partition de l'œuvre de référence. C'est le moment venu pour compléter l'approche de l'œuvre avec les analyses de l'œuvre. La comparaison entre la transcription auditive, la partition de la reconstruction et la partition originale donne un résultat très instructif. Du point de vue musicologique, la fiction heuristique de la reconstruction aura permis de coordonner l'écoute de l'œuvre avec un processus de création nouveau, celui des participants. De cette manière, ils ont la sensation de s'approprier l'œuvre, qui ne risque pas d'être dénaturée par les découpages analytiques puisque la continuité dynamique et perceptive est assurée.
  
45. Du point de vue musical, les participants auront produit une œuvre qui garde certainement des similitudes avec la pièce de référence, mais reste indépendante du modèle<sup>26</sup>.

## CODA

46. La conclusion de l'observation expérimentale que révèle l'Heuristique musicale est que la musique n'est pas un phénomène singulier se produisant dans l'espace et le temps, mais le résultat de multiples interactions simultanées. Celles-ci se traduisent par des émergences impondérables propres de l'acte de réalisation, par exemple :

- ◆ L'interaction qui se produit entre la source acoustique, le milieu de propagation, l'endroit où se réalise la performance et la psycho-acoustique de la perception.
- ◆ L'interaction posée entre compositeurs, interprètes, copistes, chefs d'orchestre, luthiers, techniciens du son, ingénieurs acousticiens, public, enseignants, étudiants et toute autre personne, élément, paramètre technique ou facteur variable intervenant dans le processus musical.
- ◆ L'interaction produite entre les différentes périodes historiques et la période actuelle – par exemple, celle avec laquelle se voit confronté l'interprète de musique de la Renaissance, pour ne citer que celle-ci, qui se réduit à la question de savoir si la reconstruction historique est un principe constitutif, ou simplement externe, de l'interprétation.
- ◆ L'interaction agissant entre diverses sources éloignées géographiquement l'une de l'autre – le cas de l'interprétation d'une musique qui recompose par des moyens électroacoustiques un espace homogène, avec des interprètes qui se trouvent dans différents endroits de la terre.
- ◆ L'interaction entre la réalité et la fiction, entre la vérité démontrable et la plausibilité : comme on l'a déjà dit, la fiction peut fonctionner par rapport à la construction de la musique comme un horizon téléologique, ou renier explicitement de cette organisation, attribuant une autre forme de vouloir, sans déterminations temporelles, à la réalisation compositionnelle. Dans les deux cas, de la fiction originaire se dégagent des conséquences réelles, repérables lors de la réalisation.

47. Cette complexité extrême de la musique ne peut pas être simplifiée ou expliquée en termes de causalité unitaire. Si la musique est traitée comme un phénomène unitaire, elle se transforme en objet métalinguistique et perd sa valeur réelle d'événement.

48. Il devient nécessaire de comprendre que cette complexité, comme on l'a déjà dit, est foncièrement holistique, c'est-à-dire que le tout musical est toujours plus que la somme de ses éléments. Ainsi la hauteur, le rythme, la

dynamique, le timbre, le caractère, le tempo, etc., ne sont pas des paramètres isolables qui s'additionnent, mais leur rapport constitue des interactions qui fusionnent pour produire la musique que nous entendons. Si nous souhaitons préserver la nature fluide et événementielle de la musique, ces paramètres doivent être présentés en tenant compte du fait qu'ils constituent un tout. Pour les mêmes raisons, l'apprentissage du solfège ne devrait pas être séparé des œuvres, et ceci est valable pour toutes les matières théoriques de la musique. Ainsi l'harmonie, le contrepoint, la fugue, devraient s'enseigner, comme c'est le cas de l'instrumentation et de l'orchestration, toujours en relation à un exemple de musique vivante et non pas sur la base exclusive de modèles théoriques.

49. La complexité de la musique considérée comme l'effet de multiples interactions peut être interprétée selon les termes de la philosophie de la complexité d'Edgar Morin<sup>27</sup> à partir de ses trois principes majeurs : la dialogique, la rétraction/récursion et le principe hologrammatique.

#### a) Dialogique

50. Une pluralité d'opposés peut être maintenue. À l'intérieur d'un tout, deux termes, ou plus, peuvent être complémentaires et antagoniques en même temps. Il y a donc dialogique sous-tendue entre différents éléments quand ils sont opposés et que nous avons besoin de tous pour décrire une certaine situation, ou pour résoudre un problème spécifique. Ces principes peuvent rester contradictoires et maintenir leur controverse ; ils n'ont nul besoin de parvenir à une synthèse. Ceci est particulièrement pertinent en musique, où différentes forces en contradiction agissent comme une source dynamique, créatrice d'actions et de comportements qui seront assimilés dans l'œuvre. La notion de dialogique en musique désigne donc le maintien de ces forces qui restent en lutte sans aboutir à une synthèse. Ainsi l'œuvre d'art peut être expliquée en termes de catégories en conflit qui trouvent un moment d'équilibre dans leur perpétuel face à face.
51. En ce qui concerne l'éducation musicale, la dialogique ouvre la voie à la compréhension de musiques provenant de cultures différentes de la nôtre, en permettant de comprendre nos différences non pas comme un problème ou comme une source de ségrégation et de discrimination, mais comme un cadeau que nous offre ce monde divers que nous n'arrivons pas à comprendre dans sa totalité. Une synthèse opérée dans cette diversité culturelle permet de justifier n'importe quelle idéologie en mettant de côté arbitrairement tout ce qui ne nous ressemble pas. Nous devrions arrêter de penser la musique en termes d'une causalité simple ou d'une dialectique qui

nous arrange bien pour maintenir nos préjugés et en plus, nous réassure en créant une illusion d'objectivité. Dans le domaine de l'histoire en général et de l'histoire de la musique en particulier ces simplifications se sont avérées très dangereuses. Par exemple, il est évident que la raison pour laquelle quelques intervalles de la musique du Maghreb continuent à sonner étrangers aux oreilles du public est qu'ils ont été bannis de la musique liturgique occidentale au début du Moyen Âge. Comment expliquer, dans ce contexte idéologiquement chargé, la notion « objective », psycho-acoustique, de dissonance ? Par ailleurs, comment, et au nom de quelle prétendue supériorité est-ce que notre culture a pu s'arroger le droit de justifier pareilles impositions ? Il est grand temps de reconnaître que la plupart de nos prétendues « vérités » en matière d'art et de musique sont en réalité l'expression de nos préjugés.

52. Par rapport toujours à l'éducation musicale, nous devrions accepter une fois pour toutes que la musique ne se mesure pas que par l'existence objective des supports, mais qu'elle se manifeste comme une présence entre les sons et les silences, comme une dynamique entre les sources sonores et les émotions. Cette nature « d'entrelacs » la rend dans une large mesure – et pour le grand désespoir de la musicologie – ineffable, impossible de saisir en sa totalité par le discours. La langue même est responsable de cette difficulté en raison de la manière dont elle fonctionne. En fait, comme les philosophes stoïciens l'avaient déjà compris, la langue signifie avec des coupures instantanées de la temporalité, transformant un processus en un nombre fini et limité de concepts ; mais, en même temps, elle a du mal à cerner et à préciser comment se passent les relations entre ces concepts. Ceci fait dire à Agamben, dans son interprétation de la VII<sup>e</sup> lettre de Platon connue comme « Digression philosophique » (*to pragma auto*, « La chose même ») :

Le langage (notre langage) est nécessairement présupposant et objectivant. Par son avènement, il décompose la chose même qui se révèle en lui et en lui seulement, en un être sur lequel on parle, et un poion, une qualité, une détermination qu'on dit de lui. Il suppose et cache ce qu'il amène à la lumière dans l'acte même par lequel il le porte à la lumière<sup>28</sup>.

53. Pour enseigner la musique nous devrions apprendre à notre tour à opérer avec des relations qui ne peuvent pas être mesurées en terme de causalité simple. La dialogique est un outil adéquat pour ce faire parce qu'elle met en relief le relationnel au détriment du conceptuel. Elle nous empêche de considérer la musique comme un processus dialectique où les contradictions doivent nécessairement se résoudre pour arriver à une synthèse.

## **b) Rétroaction/récursion**

54. La rétroaction, ou bouclage, ou *feedback* en anglais, est l'action en retour d'un effet quelconque sur la cause qui lui a donné naissance. Un bon exemple de rétroaction est donné par l'écoute musicale liée à la mémoire immédiate. L'auditeur non seulement écoute les événements sonores présents, mais il est obligé de réinterpréter continuellement ce présent par rapport à ce qu'il a entendu auparavant, envisageant ainsi une hypothèse de forme musicale et imaginant à partir des éléments dont il dispose quelle peut être la suite de l'œuvre.
55. La rétroaction qui permet que la cause et l'effet changent tour à tour de rôle s'appelle récursion. Il y a récursion par exemple dans la question de savoir qui a été le premier : la poule ou l'œuf.
56. En composition musicale, il y a récursion entre l'audition intérieure et l'improvisation, pouvant être tour à tour considérées comme cause ou effet de la création musicale. Il y a aussi récursion entre l'écoute intérieure et l'écriture musicale.

## **c) Principe hologrammatique**

57. Dans la description holistique d'un phénomène, les parties ne peuvent pas être considérées sans relation à la totalité et réciproquement. Le principe hologrammatique va encore plus loin : tous les deux, la partie et le tout, sont intégrés l'une dans l'autre ; ils se contiennent réciproquement. En matière de musique, ce principe établit une coordination organique entre la micro- et la macro-forme. Ainsi dans le choix du matériau, même celui qui paraît le moins signifiant, la forme globale de la pièce est déjà inscrite, comme une sorte d'anagramme dessinée sur elle. Ceci devrait pouvoir éclaircir – contre l'avis d'une bonne partie de la musique expérimentale – pourquoi le matériau ne compte pas par sa valeur individuelle ou absolue, mais par sa valeur heuristique de potentialité temporelle, de développement potentiel duquel dépend la réalisation de l'œuvre.
58. La forme musicale est donc une évidence, non pas une spéculation intellectuelle : si dans la partie est déjà inscrit le tout, celui-ci polarise les idées, les images, les actions et les comportements à venir en produisant un souffle énergétique générateur de la forme.
59. Les trois principes mentionnés, a) la dialogique, b) la rétroaction/récursion et c) le principe hologrammatique, qui constituent les éléments de la

philosophie de la complexité, proposent une dynamique indispensable pour comprendre le jeu multiple des interactions qui sont mises en mouvement par la musique. Ce jeu est un processus vivant et fluide, qui ne peut pas être ni réduit ni supplanté par une interprétation discursive.

La pierre pèse, et manifeste ainsi sa lourdeur. Mais pendant que cette pesanteur vient à nous, elle refuse en même temps toute intrusion en elle. Si nous essayons pourtant d'y pénétrer, en cassant le roc, ses morceaux brisés ne montrent jamais quelque chose d'interne qui se serait ouvert à nos yeux. La pierre s'est aussitôt retirée en ses morceaux, dans la même pesanteur sourde et massive. Si nous tentons de saisir cette pesanteur par un autre moyen, en plaçant la pierre sur une balance, nous ne faisons entrer la pesanteur que dans le calcul d'un poids. Cette détermination de la pierre peut être très exacte, mais elle reste un chiffre, et la pesanteur nous a échappé<sup>29</sup>.

60. Cette citation est révélatrice de la problématique de la musicologie en général et de l'analyse musicale en particulier. Analyser est synonyme de « mettre en raison », « arraisonner » ; cela revient à expliquer les choses sur la base de représentations obtenues par le fait de décortiquer la pièce en parties, en éléments constitutifs. Ceci est possible sur la base d'un support matériel qui puisse servir de référence à tous les types de manipulations. Mais la musique étant la continuité d'une série de mouvements coordonnés qui interagissent – notamment ceux qui produisent les vibrations sonores qui nous écoutons – rien ne nous permet de considérer comme musique le matériau isolé, figé sur le papier, extrait du mouvement qui lui donne naissance.

C'est pourquoi peu importe ce que nous appellerions dans une langue plus moderne le matériau (le matériau entendu au sens double : le matériau sur lequel travaille l'instrument et le matériau de l'instrument lui-même), peu importe le matériau puisque seul importe le mouvement<sup>30</sup>.

61. Pour toutes ces raisons, l'heuristique musicale propose une collaboration indispensable avec les analyses de la musicologie, ce qui permet deux appréhensions parallèles, irréductiblement différentes mais totalement complémentaires du musical : l'une part du musical en tant qu'expérience vécue, réalisée, parachevée ; pour l'autre, le musical est en train de se réaliser à chaque instant. Pour la vision musicologique traditionnelle, il est possible de dissocier l'analyse du sentiment que produit l'œuvre en nous. Cette médiation est à l'origine des notions voisines de réflexion, observation et analyse. Pour l'heuristique musicale, la dissociation entre la saisie de l'œuvre et le sentir est impossible, parce que saisie et sentiment se recourent.

## CONCLUSION

62. À partir de la mimésis, l'héritage d'Aristote nous a permis de construire un passage entre l'herméneutique et l'heuristique, en utilisant l'exégèse des textes comme fondement épistémologique de la réalisation. L'Heuristique musicale se dégage tout naturellement des principes énoncés dans la *Poétique*. Bien avant nous, Alexander Baumgarten, père de l'Esthétique moderne, avait déjà tiré parti desdits principes pour élaborer son *Æsthetica*, dont le premier chapitre s'appelle « Heuristique ». Il appliquait la notion de *techné* à l'art et à l'esthétique, en comprenant que, dans les deux cas, c'est l'action qui prend le pas sur la réflexion.
63. En suivant cet exemple, nous pensons avoir atteint un idéal d'unité, absolument essentiel dans l'art, par lequel la connaissance théorique n'est rien d'autre qu'une préparation à l'action, à la réalisation des principes énoncés comme hypothèse.
64. Puisse notre contribution servir à comprendre l'artiste et l'art dans son sens le plus profond.

### Bibliographie :

Giorgio Agamben, *La puissance de la Pensée*, essais et conférences, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2006 pour la traduction française, trad. Joël Gayraud et Martin Rueff.

Aristote, *Poétique*, Librairie Générale Française, 1990, trad. Michel Magnien.

Aristote, *La Morale ou Éthique à Nicomaque*, Libro VI, VI (1140 a), Paris, Firmin Didot, 1824, trad. M. Thurot. Ouvrage en ligne URL : <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/morale6.htm> [consulté le 17 mars 2021].

Christophe Casagrande, *Approche de la notion d'énergie musicale à travers les œuvres instrumentales de Maurice Ohana*, thèse doctorale en musicologie, Directeur de Recherches Jesus Aguila, Université Toulouse le Mirail, 2003.

Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » en *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962 pour la traduction française, trad. Wolfgang Brockmeier.

Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, Paris, Éditions Flammarion, 2001, trad. Alain Renaut.

Ricardo Mandolini, « L'autre vouloir : contributions critiques pour une meilleure compréhension de l'esthétique de John Cage », *Revue d'Analyse Musicale*, Paris, n° 49, 2003.

Ricardo Mandolini, « Semiología musical y musicología, aportes de la filosofía de la complejidad » *Revista Panambí*, Valparaiso, Chili, n° 2 juin 2016.



Ricardo Mandolini, « Music, Musical Semiology, Musicology: Contribution of the Philosophy of Complexity and Musical Heuristics », *Journal of fine Arts*, Vol.3, n° 1, 2020, URL : [https://www.sryahwpublications.com/journal-of-fine-arts/volume-3-issue-1/?fbclid=IwAR24uh-go2ptfERJ7zKJa7-ZJf3i9B4no2laKIEZ\\_So35Ewx1BAakzUlzs8](https://www.sryahwpublications.com/journal-of-fine-arts/volume-3-issue-1/?fbclid=IwAR24uh-go2ptfERJ7zKJa7-ZJf3i9B4no2laKIEZ_So35Ewx1BAakzUlzs8)

Jean-Marie Schaeffer, « De l'imagination à la fiction », URL : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html> [consulté le 16 mars 2021].

Hans Vaihinger, *die Philosophie der Als Ob*, Leipzig, Verlag von Felix Meiner, 1920.

Anton Webern, conférence du cycle « Le chemin vers la composition de douze sons » du 26 février 1932, *Chemin vers la nouvelle musique*, Éditions Jean-Claude Lattès, 1980 pour la traduction française, trad. Anne Servant, Didier Alluard et Cyril Huvé.

Donald Winnicott, *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 1975 pour la traduction française, trad. Claude Monod et Jean-Bertrand Pontalis.

## Dictionnaires

DICOPSY, Dictionnaire de psychologie en ligne

URL : [http://www.dicopsy.com/dictionnaire.php/\\_/psychanalyse/transfert-psychanalytique](http://www.dicopsy.com/dictionnaire.php/_/psychanalyse/transfert-psychanalytique) [consulté le 12 mars 2021].

## Notes :

---

<sup>1</sup> Voir à ce propos « Arte y mimesis : la controversia filosófica », dans *Revista del instituto de investigación musicológica Carlos Vega*, vol. 35, n° 1, 2021, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Pontificia Universidad Católica, Buenos Aires.

<https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/12377?fbclid=IwAR2zt6itPoGg1noEvd6lBjmqKcsCd6FJjiBu8fcA3J7t1fa0UW4cGf-fgQ> « La mimesis como arte – Primera parte : Hermenéutica », dans *Panambí, Revista de investigaciones artísticas*, n° 12, Centro de investigaciones artísticas, Facultad de Arquitectura, Universidad de Valparaíso, Chile, 2021.

<https://panambi.uv.cl/index.php/Panambi/article/view/2675/2787> « Mimesis as art » dans *American Journal of Humanities and Social Science*, vol. 9, 2021. <http://journalonline.org/american-journal-of-humanities-and-social-science/pdfs/volume-9/1.pdf>

<sup>2</sup> Aristote, *Poétique*, Librairie Générale Française, 1990, (I, 1447), p. 85, trad. de Michel Magnien.

<sup>3</sup> Aristote, *La Morale ou Éthique à Nicomaque*, Livre VI, VI (1140 a), Paris, Éd. Firmin Didot, 1824, trad. M. Thurot. URL : <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/morale6.htm>

<sup>4</sup> Aristote, *La Morale ou Éthique à Nicomaque*, op.cit.

<sup>5</sup> Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, Paris, Éditions Flammarion, 2001, AK III 202, AK IV 155, p. 294, trad. Alain Renaut.

<sup>6</sup> « Die Heuristik ist eine alte Disziplin. Älter als die Ästhetik, älter als eine Philosophie der Kunst im engeren Sinne, älter auch als die meisten Methodologien, die die Künste seit der Neuzeit herausgebildet haben. Sie erscheint unter Begriffen wie *ars inveniendi*, Heuristik, Ereunetik, Zetetik oder auch Analysis ; von Leibniz' Versuch einer *Arte combinatoria* (1666), über Kants Unterscheidung "heuristischer

Begriffe”, zu Hans Vaihingers Beschreibung “heuristischer Fiktionen” oder Imre Lakatos’ Formulierung der heuristischen Prinzipien eines Forschungsprogramms. » Holger Schulze, „Heuristik“,

URL : [http://194.95.94.66:8080/sites/content/themen/forschung/graduertenkollegbr\\_1998\\_2005/veroeffentlichungen/poesis/autoren/heuristik\\_holger\\_schulze/index\\_ger.html](http://194.95.94.66:8080/sites/content/themen/forschung/graduertenkollegbr_1998_2005/veroeffentlichungen/poesis/autoren/heuristik_holger_schulze/index_ger.html) [consulté le 07 juillet 2012]

<sup>7</sup> Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, op. cit., A 238, p. 295.

<sup>8</sup> Ibid., A 771, B 799, p. 638.

<sup>9</sup> Hans Vaihinger, *La Philosophie du comme si*, Éd. Kimé, 2008 pour l’édition française, trad. Christophe Bouriau.

<sup>10</sup> Ibid., p. 24.

<sup>11</sup> Jean-Marie Schaeffer, « De l’imagination à la fiction », URL : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html> [consulté le 16. mars 2021].

<sup>12</sup> La théorie du phlogistique due à J. J. Becher dans son ouvrage *Éducation physique* de 1667, et développée plus tard par G. B. Stahl, s’applique à expliquer l’effet de perte de matière d’un objet après sa combustion. Tous les matériaux inflammables contiendraient une substance inodore, incolore et impondérable appelée phlogiston, qui se dégagerait pendant la combustion. Cette substance serait aussi responsable de la rouille du fer et de la corrosion des métaux. Avec la découverte de l’oxygène par Lavoisier au XVIII<sup>e</sup> siècle, cette hypothèse perdit son actualité et se révéla n’être qu’une fiction ad hoc.

<sup>13</sup> L’éther lumineux était le supposé milieu de propagation de la lumière, de forme analogue à l’eau et l’air pour la propagation du son. L’expérience de Michelson-Morley (1887) était destinée à prouver son existence, mais, malgré les efforts de Lorenz et d’autres mathématiciens de son temps pour maintenir la théorie, l’échec fut catégorique. La Théorie de la relativité restreinte d’Einstein vint démontrer, un peu plus tard, l’inutilité de cette fiction.

<sup>14</sup> Nom emprunté à la terminologie de Donald Winnicott.

<sup>15</sup> Donald Winnicott, *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 1975 pour la traduction française, p. 25, trad. de Claude Monod et Jean-Bertrand Pontalis.

<sup>16</sup> « Identification : processus psychologique par lequel un sujet assimile un aspect, une propriété, un attribut de l’autre et se transforme, totalement ou partiellement, sur le modèle de celui-ci. La personnalité se constitue et se différencie par une série d’identifications. » Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, p. 187.

<sup>17</sup> « Projection : opération par laquelle un sujet perçoit dans le monde extérieur des éléments non conscientisés de son propre psychisme. » DICOPSY, Dictionnaire de psychologie en ligne, URL : [http://www.dicopsy.com/dictionnaire.php/\\_psychanalyse/projection](http://www.dicopsy.com/dictionnaire.php/_psychanalyse/projection)

<sup>18</sup> « Transfert : terme utilisé par Sigmund Freud (1856-1939), pour désigner le processus par lequel le patient fait inconsciemment du thérapeute l’objet de réactions affectives, dirigeant ainsi vers celui-ci des réactions qu’il aurait pu avoir vis-à-vis des personnes qui ont joué un rôle important au cours de son enfance. [...] L’établissement de ce lien affectif intense est automatique, incontournable et indépendant de tout contexte de réalité. En dehors du cadre de l’analyse, le phénomène de transfert est constant dans toutes les relations. » DICOPSY, Dictionnaire de psychologie en ligne, URL : [http://www.dicopsy.com/dictionnaire.php/\\_psychanalyse/transfert-psychanalytique](http://www.dicopsy.com/dictionnaire.php/_psychanalyse/transfert-psychanalytique)

<sup>19</sup> Voir à ce propos l’article de Giorgio Agamben « La chose même » dans *La puissance de la pensée, essais et conférences*, Paris, Éd. Payot & Rivages, 2006 pour l’édition française, p. 9-23, trad. de l’italien de Joël Gayraud et Martin Rueff.

<sup>20</sup> Christophe Casagrande, *Approche de la notion d’énergie musicale à travers les œuvres instrumentales de Maurice Ohana*, thèse de doctorat de musicologie, Directeur de recherches Jesus Aguila, Université Toulouse le Mirail, 2003, p. 13.

<sup>21</sup> Pour approfondir la notion, voir Ricardo Mandolini – *Heuristique musicale, contributions pour une nouvelle discipline musicologique*, Sampzon, Éditions Delatour France, 2012. La chaire d’Heuristique musicale a fait partie de la formation du Master du Centre d’étude des arts contemporains (CEAC),

---

Faculté des sciences humaines, Université de Lille, France, de 2012 à 2019. Actuellement, cette discipline fait partie du programme du Master en création musicale, nouvelles technologies et arts traditionnels de l'Université 3 de Febrero, en Argentine.

<sup>22</sup> « Dans le grand art, et c'est du grand art seulement qu'il est ici question, l'artiste reste, par rapport à l'œuvre, quelque chose d'indifférent, à peu près comme s'il était un passage pour la naissance de l'œuvre, qui s'anéantirait lui-même dans la création. », Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art », dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962 pour la traduction, p. 42, trad. par Wolfgang Brockmeier.

<sup>23</sup> Anton Webern, conférence du cycle « Le chemin vers la composition de douze sons » du 26 février. 1932 dans *Chemin vers la nouvelle musique*, éditions Jean-Claude Lattès, 1980 pour la traduction française, p. 138-139, trad. de Anne Servant, Didier Alluard et Cyril Huvé.

<sup>24</sup> Voir à ce propos : Ricardo Mandolini, « L'autre vouloir : Contributions critiques pour une meilleure compréhension de l'esthétique de John Cage ». dans *Revue d'Analyse Musicale*, n° 49, Paris, 2003, p. 95-102.

<sup>25</sup> Le répertoire de pièces contemporaines des années 1950 et 1960, qui répond à ces exigences, est particulièrement propice à la reconstruction perceptuelle.

<sup>26</sup> Voir à ce propos les traces du travail de reconstruction de Threnody de K. Penderecki, réalisé à la maison de la culture de Londrina, au Brésil, en 2010 :

[www.youtube.com/watch?v=AaDP3j5H9hc](http://www.youtube.com/watch?v=AaDP3j5H9hc)

[www.youtube.com/watch?v=UMaM\\_MBDIqE](http://www.youtube.com/watch?v=UMaM_MBDIqE)

[www.youtube.com/watch?v=6kesQ4ldmDc](http://www.youtube.com/watch?v=6kesQ4ldmDc)

<sup>27</sup> Voir à ce propos Jean-Louis Lemoigne, « Edgar Morin, le génie de la reliance », URL : <http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Monde4/lemoigne.pdf>

<sup>28</sup> Giorgio Agamben, « La chose même » art. cit., p. 16.

<sup>29</sup> Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art », art. cit., p. 50.

<sup>30</sup> Ghislain His / Jean Lévêque, « La fabrique du visible – La fiction provoque l'action », dans *Fiction théorique, cahiers thématiques de l'École d'Architecture et du Paysage de Lille*, Lille, 2005, p. 72.