

Daniel CHARLES
(Université de Nice/Sophia Antipolis)

MUSIQUE ET SYNCHRONICITE

J'ai pris un titre provocant, parce que "synchronicité" est un mot légèrement archaïsant, qui provient de Jung. Comme nous sommes en Suisse, j'ai pensé qu'une référence à l'une des divinités tutélaires de la Suisse pourrait me servir de caution. Et le mot "synchronicité", qui est donc un mot utilisé dès les années 20, mais précisé par Jung en 1930, ce mot, qui sert d'appoint à la problématique du vieux Jung, me paraît pouvoir être repris pour qualifier certains phénomènes récents, et pas encore tout-à-fait homologués dans les manuels, concernant la musique d'aujourd'hui. On peut dire d'une manière générale que l'art d'aujourd'hui, et en particulier la musique, est un art qui aspire à la présence, au sens existentiel de ce terme. C'est un art qui entend assumer de fait l'épiphanie de son matériau.

Donc c'est un art qui devrait répondre en principe à un idéal de pureté, pureté annoncée par Lessing il y a déjà quelques lustres, et poursuivie au XXe siècle sur le plan formel par des théoriciens comme Greenberg et Michaël Fried, par exemple, aux Etats-Unis.

Mais si l'on ne s'en tient pas au seul plan formel, un tel art conduit tout naturellement à ce que l'on a appelé le "minimalisme", c'est-à-dire à une conception que le sculpteur Carl André a cru pouvoir caractériser en disant que "Tout est présence et rien n'est métaphore". Il s'agit par conséquent d'échapper à l'idéal de la représentation ou du symbolisme, de la symbolisation.

En ce qui concerne la musique, cela va vouloir dire une esthétique "acoustique", entre guillemets. C'est-à-dire une esthétique pour laquelle seul comptera le son lui-même, et de préférence le son présenté dans sa qualité, à savoir le timbre. Et ce ne sera pas n'importe quel timbre : ce sera un timbre "concret", c'est-à-dire "décausalisé" au sens de Pierre Schaeffer. Ce que l'on appelle "musique concrète" est en effet beaucoup plus abstrait que son nom ne le laisse imaginer : si par exemple Pierre Henry compose des Variations sur "une porte et un soupir", il ne faut chercher à y reconnaître aucune porte ni aucun soupir. Vous n'avez droit ni à l'un ni à l'autre malgré le titre. Ce à quoi le compositeur va s'employer, c'est à gommer la porte et à gommer le soupir, de façon que vous n'avez affaire qu'à des bruits parfaitement anonymes, c'est-à-dire neutres, insignifiants du point de vue de la langue bruitique de chaque jour, bien que parfaitement signifiants du point de vue du compositeur, donc sur le plan que celui-ci considère comme "musical".

L'idée de présence est interprétée ici comme s'opposant à l'idée de représentation. On gagne, en d'autres termes, en pureté ce que l'on perd en précision signalétique. Et bien que l'on hésite parfois à reconnaître que c'est à une certaine étape de l'évolution de la technique qu'une telle opposition est apparue, je crois qu'elle ne pouvait se laisser concevoir en dehors de la loi générale qu'a élaborée le philosophe américain Don Ihde, loi selon laquelle le progrès technologique engendre nécessairement des relations d'incertitude. Tout progrès contient en quelque sorte son propre "regrès". En d'autres termes, le progrès est à la fois positif et négatif, il redistribue la perception en l'élargissant dans un certain domaine tout en la réduisant dans un autre. Je suis myope, mes lunettes me servent à voir de loin, mais tout ce que je vois est devenu plus petit. Dans ma voiture, le rétroviseur intérieur me permet d'apercevoir la voiture qui, venant derrière moi, va me doubler ; mais la même voiture n'a pas la même taille si je la regarde dans mon rétroviseur extérieur : j'ai l'impression d'avoir soudain changé de lunettes. Alors que dois-je faire, est-ce que je vais garder un oeil à droite et l'autre à gauche ? C'est ce qu'a fait Sartre : à force de refuser de choisir, il s'est mis à loucher.

En comparaison, Heidegger (qu'il faut toujours, on le sait, comparer à Sartre), Heidegger, donc, a fait son choix. (Qu'on n'y voie aucune allusion à la politique). En 1927, il énonce dans Sein und Zeit que "jamais on n'a affaire à un son pur", ou à un "bruit pur", mais toujours à un signal. Le vrombissement que j'entends, avant d'être un bruit, est un moteur, par exemple celui d'une Mercédès ou celui d'une Adler. Il faut appartenir à l'époque de Heidegger pour discerner une Mercédès d'une Adler, mais le problème est important si on le transpose à la musique de l'après-guerre, c'est-à-dire à la musique de l'âge du magnétophone et de l'électronique. Il s'agit en effet après 1945 de savoir si l'on doit utiliser les nouveaux dispositifs techniques offerts aux compositeurs dans les studios de radiodiffusion dans le sens d'une approche du son qui soit plus "pure" que celle des siècles passés. Plus "pure", c'est-à-dire "épurée", débarrassée des "scories" signalétiques que contiennent les bruits enregistrés, mais aussi des références aux sonorités instrumentales traditionnelles. A cet égard, un clivage assez net, bien que pas toujours avoué, partageait les compositeurs qui venaient, dans les années 50, travailler au Studio de la Radiodiffusion de la rue de l'Université à Paris, sous la houlette de Schaeffer. Peu de temps avant que je devienne son élève au Conservatoire de la rue de Madrid, Olivier Messiaen avait écrit une partition de "musique concrète", Timbres-durées. Il avait soigneusement identifié, un par un, les bruits dont il voulait se servir, ce qui, normalement, devait faciliter le travail du technicien chargé de les enregistrer en vue d'un montage ultérieur. Malheureusement, il s'aperçut que la séquence pour laquelle il avait réclamé les "murmure d'une source" n'avait pas été prélevée à la montagne, mais que le technicien avait cru bien faire en se contentant d'aller dans les toilettes du Studio pour y tirer la chasse. Ce bruit est jugé indiscret au Japon : japonais sur ce point, Messiaen fit un scandale, et décida de retirer purement et simplement son oeuvre.

En sens inverse, un musicien comme Xenakis eût estimé choquant que l'on identifie l'origine des sonorités dont il se servait en 1958 pour composer ses Diamorphoses ; il s'était pourtant rendu au Bourget pour y enregistrer des moteurs d'avions à réaction.

La notion de "signal" est importante, parce qu'elle engage de nos jours toute une éthique de la composition, selon qu'il s'agit ou non de rattacher la musique à la nature. L'idéal de la "pureté", tel qu'il s'est affirmé lors des débuts de la musique sur bande, pouvait s'interpréter de façon contradictoire, puisqu'il inspirait à la fois Messiaen, partisan du retour à la source, et le technicien qui se faisait fort, grâce à ses appareils, de rendre méconnaissable une chasse d'eau. Mais on pourrait se demander si l'évolution de la musique, du moins au cours des deux derniers siècles, n'a pas consisté à imposer de plus en plus ostensiblement le point de vue du technicien, c'est-à-dire le geste par lequel la composition musicale se dédouanait progressivement de son appartenance à la Terre.

N'a-t-on pas aseptisé la musique en la dé-narrativisant ? L'accession de la musique instrumentale à l'autonomie s'est faite pour une large part au détriment de la musique vocale, c'est-à-dire du langage et de l'inféodation à des finalités considérées a posteriori comme extra-musicales ; le processus de concentration et d'unification qui a permis de passer de la conception de la musique comme consolatio mortis, c'est-à-dire comme art de circonstance, évanescence et précaire, à l'idée de l'oeuvre comme opus solidum, donc comme objet stable et auto-suffisant, a contribué dans doute à la formation de l'idéal de la pureté entendue comme émancipatrice à l'égard de tous les mélanges. Après tout, ce que le "puriste" Hanslick reproche à Wagner en plein XIXe siècle est de faire des mélanges : "opéra", c'est le pluriel d'opus ; mais ce pluriel, même baptisé Gesamtkunstwerk alors que la musique y tient la place la plus importante, ne peut que paraître suspect. Comment ne pas soupçonner tout mélange dans lequel intervient la musique de n'être pas, justement par rapport à elle, détonant ?

Et c'est la même idée, transportée au XXe siècle dans un tout autre cadre, que nous retrouvons chez Greenberg et Fried à propos de la peinture et des arts de l'espace comme du reste de tous les arts. C'est l'idée "essentialiste" d'après laquelle chacun des différents arts doit correspondre à son matériau propre et aller le plus loin possible vers sa propre essence, sans se laisser détourner de celle-ci. Quand on mélange les arts, on retombe fatalement sur des mixtes instables, peu solides au sens de l'opus solidum ; ces mixtes, Fried considère qu'ils n'arrivent pas à adhérer à eux-mêmes. Ils relèvent, selon lui, du "théâtre".

C'était évidemment le cas de Wagner. L'opéra vérifie le diagnostic de Don Ihde, selon lequel l'élargissement de la perception entraîne ailleurs un rétrécissement. Le recours à plusieurs media trouve sa contrepartie dans l'affaiblissement de chaque medium particulier. L'idée de synthèse est utopique.

Et la technologie pose par conséquent un problème grave. Elle se déploie en ouvrant l'éventail des media. Mais au même instant, elle en affaiblit la synthèse. Telle est, du moins, la position essentialiste ou formaliste.

Or la tentation est fréquente, en musique, de dépasser le cadre strict qu'assigne le formalisme. L'exemple de Stockhausen est significatif : toujours au début des années 50, le Studio de musique électronique qu'il avait fondé et qu'il dirigeait à Cologne se démarquait résolument de ce que produisait le Studio de musique expérimentale de Paris, précisément en évitant dès le départ toute équivoque au niveau du choix du matériau. Stockhausen était partisan d'utiliser des "sons purs", c'est-à-dire périodiques, issus des seuls générateurs électroniques de fréquences, et entièrement calculables. Et avec ces sons, il élaborait des structures sérialisables, c'est-à-dire contrôlables en tant qu'amoncellements de fréquences obéissant à des répartitions proportionnelles identiques du haut en bas de l'échelle. Mais comme il se souciait d'élargir le champ d'application de cette méthode sérielle à des domaines jusque là étrangers au calcul, il entreprit de sérialiser les phonèmes du langage, en s'efforçant de saisir, par une sorte de calcul infinitésimal, la genèse du sens, le passage du non-sens au sens, à partir d'un jargon markovien présumé musical, mais évoluant le cas échéant vers des configurations signifiantes. Il lui fallait un texte, et une voix ; il choisit le Gesang der Junglinge, le "chant des adolescents dans la fournaise", et la voix qui correspondait le mieux à la "pureté" sinusoïdale des générateurs de sons électroniques, à savoir celle d'un jeune garçon. La bande une fois réalisée comportait une lecture du texte par le jeune garçon, et cette lecture oscillait de l'intelligible à l'inintelligible ; elle était accompagnée par des déluges de sons purs, vite remplacés par des silences, et faisant retour à intervalles tout-à-fait irréguliers, sans doute fonction des exigences sémantiques elles-mêmes (mais ces exigences à leur tour dépendaient d'un planning sériel strict). On ne pouvait reprocher à cette partition son manque de rigueur ; c'est pourtant ce que fit aussitôt Boulez. La réaction de celui-ci devant le disque du Gesang ne concernait certes pas la voix du jeune garçon en elle-même, mais le retour apparent d'un Stockhausen à une pratique digne de Schaeffer, c'est-à-dire "concrète" : réintroduisant le mélange, le mixte, au milieu d'un monde aseptisé et éthéré. Bref, ce que Boulez déplorait, c'était qu'un chant impur abreuve nos microsillons.

De même, Boulez a violemment rejeté l'usage des glissandi chez Xenakis : il était impudique en effet de faire glisser des violons. Le critique allemand Heinz-Klaus Metzger a fait observer à ce sujet que Boulez se permettait pourtant les pizzicati. Ceux-ci ne sont-ils pas aussi impudiques que les glissandi ? Comme on le voit, l'idée de nature permet, à notre époque, de justifier en réalité tous les glissements ou à peu près. C'est qu'il est très difficile de la penser en et pour elle-même, séparément de la technique qui ne cesse de la modifier et de la plier en tous sens au fil des années.

Nous avons examiné jusqu'ici, en nous maintenant dans le domaine des musiques électro-acoustiques telles qu'elles ont pris leur essor dans les années 50, certains des problèmes qui se posaient dans chacune des deux écoles, l'école réputée "concrète" qui gravitait autour de Schaeffer à Paris, et l'école allemande, centrée à Cologne autour de Stockhausen. Nous avons vu qu'il existait, de l'une à l'autre, des glissements, et que leurs esthétiques, profondément opposées au départ, se rejoignaient parfois, quoique dans l'équivoque et de façon fugitive. Il nous reste, pour que notre panorama de cette période charnière soit complet, à évoquer une troisième école, beaucoup plus provocante à vrai dire que les deux premières, et à partir de laquelle notre problématique prendra, je crois sa véritable signification : l'école américaine de la tape music.

Qu'est-ce qui caractérise cette école ? Constituée autour des travaux de Vladimir Ussachevsky, de Louis et Bebe Barron, et de John Cage, à peu près à la même époque, elle n'a pas visé d'abord, sauf à longue échéance, la création comme devant se faire dans des laboratoires, en circuit fermé. Je sais bien que dans un manifeste de 1937, John Cage avait réclamé que de tels laboratoires s'organisent, afin de mettre à la disposition des compositeurs l'ensemble des moyens techniques dont ceux-ci auraient besoin dans le futur. Et des organismes de radiodiffusion ont commencé à produire des essais de "musique concrète" dès 1941-42 (je pense notamment à la musique de John Cage pour la version radiophonique de la pièce de Kenneth Patchen The City Wears a Slough Hat). Mais la grande différence entre l'Amérique et l'Europe, du moins à ce moment-là, est qu'en Europe les musiques électro-acoustiques ont commencé à se développer dans des laboratoires institutionnalisés, tandis que les Américains, fidèles à un certain pragmatisme, s'intéressaient à la live electronic music produite en direct, dans la salle de concert, et donc en temps réel.

Il s'agissait par conséquent de modifier des sonorités émises par des instruments traditionnels, ou par des percussions, à l'aide d'une technologie en principe légère. Cela n'empêchait pas le ramassage de restes de bandes traînant dans des studios d'enregistrement, et avec lesquels on confectionnait des collages. Sur ce point, la pratique des Américains ne différait guère de celle des montages, en honneur à Paris. Mais la désinvolture apparente de Cage, que le critique français Fred Goldbeck avait défini une fois pour toutes comme "un personnage giralducien", autorisait des prélèvements totalement inattendus parce que dépendant du hasard : dans Credo in Us, la partition stipulait que des enregistrements de "grande musique symphonique" auraient à intervenir, mais leur choix était laissé à l'initiative des interprètes ; comme Us pouvait signifier United States, et que l'oeuvre avait été écrite en pleine guerre, on en profitait pour diffuser des extraits de la Symphonie du nouveau monde de Dvořák. La rumeur s'était donc facilement répandue, selon laquelle les compositeurs de tape music se contentaient de déchets ou de débris sonores, et on assimilait cela, surtout en Europe bien sûr, à un art de récupération.

Cependant, l'essentiel était ailleurs. En plaçant des micros de contact sur les instruments, classiques ou non, ou sur le corps des instrumentistes, ou bien encore en faisant jouer simultanément plusieurs postes de radio, on arrivait à amplifier les sonorités à un point tel, que les auditeurs en venaient à se sentir environnés, baignés de sons, au lieu que ce soit le son qui leur entrât dans les oreilles. Naturellement, les oeuvres sur bandes élaborées dans les Studios européens pouvaient très bien atteindre le même résultat : la stéréophonie mise en place pour le Gesang der Junglinge par Stockhausen procurait des effets de tournoiement spectaculaires, qui ne le cédaient en rien à ce qu'obtenaient les Américains. Mais l'important était qu'avec la live electronic music, tout se passait en temps réel. Ce n'est que progressivement que Stockhausen, pour garder le même exemple, introduisit la transformation in vivo des sonorités orchestrales (dans Mixtur), ou bien la manipulation d'une radio (dans Kurzwellen); tandis que chez Cage, la pétition de présence avait joué dès le départ. Une des questions

les plus brûlantes que l'on se posait à Paris, et à laquelle on ne parvenait guère à trouver de réponse satisfaisante, était celle de l'ennui ressenti par le public face à une scène vide, ou peuplée seulement de quelques haut-parleurs : les oeuvres électro-acoustiques étaient ressenties comme d'autant plus dormitives qu'elles paraissaient avoir aboli une fois pour toutes la présence des interprètes en chair et en os ; on ne trouvait de parade qu'en demandant au compositeur, ou à un metteur en ondes, de venir actionner (ou faire semblant d'actionner) une table de mixage au beau milieu de l'auditoire, mais ce n'était qu'un pis-aller. Au contraire, le spectacle d'un David Tudor chatouillant minutieusement une tête de pick-up dans la Cartridge Music de Cage, ou l'affairement des exécutants réparant sur scène les bandes magnétiques sans cesse en train de se briser dans le Rozart Mix du même auteur, ou encore la sonorisation d'une partie d'échecs à quatre joueurs, quand ces joueurs se nommaient Marcel Duchamp, Teeny Duchamp, Lowell Cross et John Cage, tout cela était littéralement fascinant.

Avec de telles performances, l'idée de présence que nous avons évoquée en commençant devient centrale. En citant Carl André, nous l'avons attribuée au minimalisme. Mais il faudrait faire aussi sa part à ce que nous appellerions volontiers le "maximalisme". L'impression de changement d'espace que suscite le recours à une technologie vivante, live, et que l'élaboration patiente, en laboratoire, ne peut procurer au même degré, cette impression vaut dans les deux sens. La technologie peut en effet contribuer à donner le sentiment que cet espace peut se rétrécir ou au contraire se dilater à l'infini ou presque. Mais, plus subtilement, elle nous donne à percevoir, du moins quand c'est le temps réel qui est en jeu, la simultanéité de l'agrandissement et de la diminution. Il y a sans doute là une sorte de paradoxe : plus je sens le son m'entourer et m'assiéger, et plus je prends conscience de sa précarité et de sa labilité, donc de sa "petitesse", c'est-à-dire du fait qu'il s'infiltré en moi d'un coup, sur l'instant, en court-circuitant la posture d'attente ou simplement d'accueil que je prends d'habitude en écoutant le suivi d'une mélodie, sa "signifiante". Et inversement, plus il est bref et ponctuel, donc séparé de ceux qui le précèdent et le suivent au point que sitôt que je l'ai entendu, je me demande si j'ai entendu quoi que ce soit, et plus cette interrogation instantanée se vrille en moi et s'amplifie jusqu'à envahir de tous les côtés mon horizon.

Cette expérience de la présence, qui est donc une expérience paradoxale, puisqu'elle conjugue des opposés et donne à percevoir (et non pas seulement à penser) leur identité, ne semble pas avoir été souvent décrite. J'ai néanmoins découvert récemment, dans un ouvrage un peu oublié aujourd'hui d'Etienne Souriau, L'Abstraction sentimentale, qui a été publié en 1925, un passage qui s'oriente tout à fait dans ce sens (pages 129 et 130) :

"Enfin, tous étant au complet (il s'agit d'un orchestre), on recommença à prendre ensemble l'accord, opération ridiculement lente et maladroite... Donc je frappais de temps en temps ma touche, et j'étais tombé dans une sorte d'engourdissement confus, tel qu'il me fallait faire un effort pour parler, et signaler à tel ou tel sa tonalité trop haute ou trop basse ; et je m'énervais de sentir peiner, pour réaliser ce ton exact qui me paraissait emplir en quelque sorte de lui-même tout l'espace. Cela durait certainement depuis trois bonnes minutes ; et j'avais cessé de faire attention à ce qui se passait en dehors de moi, tout occupé à séparer le ton en question de la multitude des bruits inharmonieux qui le heurtaient, des déterminations étrangères qui y attonaient et l'emprisonnaient en quelque sorte dans une gangue de significations futiles. Ainsi, lorsque j'avais commencé à le faire sonner, il était venu prendre sa place par rapport à la phrase mélodique que je venais de lire, en jetant rapidement un coup d'oeil sur la partition du morceau à répéter, posée sur mon piano... Mais tandis que je frappais machinalement la touche, tantôt vite et doucement, tantôt lentement et fort, et tantôt enfin saisissant dans le chaos instrumental les fugitifs instants d'unisson qui présentaient la même note avec d'autres timbres, je me la donnais sous tant de

formes qu'enfin je crus la sentir entièrement dépouillée de toute sa gangue de significances. A ce moment une sorte d'amaurose bizarre me cachait à ce point tout ce qui m'entourait, que je n'étais guère conscient que du fourmillement des phosphènes dans le champ rétinien, fourmillement que je croyais ressentir dans mon corps tout entier. A l'instant où tout ce chaud brouillard devenait presque opaque, j'eus tout à coup une impression étrange, celle de voir luire en quelque sorte à travers le chaos le son lui-même, mon âme se trouvant tout imprégnée de sa vérité pure ; et comme se baignant par grosse mer on se sent rouler tout étourdi par une vague trop forte, je sentis comme en un choc le son sonner, entièrement abstrait, avec l'acuité presque insoutenable de sa perfection."

Evidemment, le style employé ici est "sentimental", et ce texte se laisse entraîner vers une certaine préciosité. Mais l'auteur nous fait d'une certaine façon toucher du doigt à la fois l'étirement de l'espace et l'élongation du temps, et l'émergence du son comme singulare tantum.

On pourrait d'autre part nous faire remarquer que l'expérience qui se trouve rapportée par Etienne Souriau concerne un instrumentarium traditionnel, puisqu'elle a trait à ce qui se passe quand un orchestre classique s'accorde, tandis que celle à laquelle nous faisons précédemment allusion mettait en jeu directement la technologie de notre époque. Ce que nous avons présenté comme une retombée de cette technologie doit différer de quelque manière de ce que les instruments classiques permettaient d'obtenir, faute de quoi on ne verrait pas très bien pourquoi les compositeurs du XXe siècle se sont rués sur la technologie en question.

Cette objection est à retenir, car elle va nous permettre de faire un pas de plus vers l'idée de synchronicité, qui n'a été effectivement abordée jusqu'à présent que de façon indirecte.

Nous avons insisté sur les problèmes d'accommodation qui se posaient lorsque deux prothèses techniques distinctes, par exemple deux rétroviseurs, se disputent un même champ d'exercice ou un même objet de perception (ici une même voiture). Du moment que leur efficacité est différente, la combinaison des deux perceptions obtenues est floue, instable, incertaine : c'est un mixte ou un mélange évanescent. La solution, dans le cas des rétroviseurs, est de fixer le regard sur l'un des deux en faisant abstraction de l'autre.

Ce qui se produit de toute façon, c'est une habitude ou une accoutumance à celle des deux visions qui a été retenue. Au bout d'un bref apprentissage, le rapetissement imposé à l'image de la voiture qui s'approche par celui des rétroviseurs dont nous nous servons cesse d'être ressenti comme un rapetissement. Nous allons être doublé par une Citroën ou par une Renault, tout comme Heidegger entendait une Mercédès ou une Adler, et la taille réelle du véhicule qui va nous doubler est en quelque sorte mise entre parenthèses, neutralisée, donc automatiquement résorbée dans l'image que fait apparaître le rétroviseur. Le rétroviseur transforme, évidemment, l'espace-temps qu'il nous retransmet ; mais cet espace-temps est le seul qui compte lorsque nous conduisons, et c'est la réalité transformée, et non pas la réalité avant transformation, qui est pour nous, au moins provisoirement, la "vraie" réalité.

L'idée de présence exige dans ces conditions d'être redéfinie. Nous pourrions nous reporter à ce propos à ce qu'a observé Thierry de Duve lorsqu'il a analysé, à l'occasion d'une communication prononcée en 1980 dans un colloque qui s'est tenu à Montréal sur les Performances, ce qu'il a appelé "La Performance hic et nunc": le renouveau du thème de la présence, grâce à l'abandon des transcendants kantien.

Que signifie en effet la "neutralisation" du réel par laquelle un medium est mis en mesure d'imposer "sa" version du réel, sinon que tout accès à la réalité du réel est suspendu à l'actualisation que prononcent les media, et qu'il dépend par conséquent d'une médiation ? Par "présence", nous dit Thierry de Duve, il faut entendre, depuis Kant, "la temporalité imaginaire d'une civilisation qui fait confiance dans le temps et l'espace comme formes a priori de la sensibilité. Tant que le temps et l'espace sont des transcendants qui rendent possible l'expérience, le présent est le mode naturel de l'espace-temps, celui que l'expérience reconnaît parce que c'est lui qui vient confirmer en elle la préexistence de ces transcendants. Or - c'est un truisme - la modernité n'a plus confiance dans les transcendants kantien. Dès lors la présence est devenue le lieu - ou le non-lieu - de son contraire. Qu'on finisse par la nommer vide ou absence carrément, transcendant horizontale ou encore différence, toutes ces expressions dénotent que la modernité ne conçoit plus la présence que comme un théâtre de l'impossible, voire, ce qui nous rapproche de notre sujet, comme l'impossibilité du théâtre." (page 21)

Ainsi, la médiation agit par une déconstruction de l'immédiat ; et il semble que l'effondrement de l'immédiat doive entraîner dans sa mouvance l'annihilation de la notion de présence. C'est une vision effectivement nihiliste, puisqu'elle se borne à constater que la présence n'existe plus, tout en présupposant qu'elle n'a peut-être jamais existé.

Mais devons-nous en rester là ? Si notre rétroviseur nous a appris quelque chose, c'est bien qu'un medium a précisément pour fonction de nous faire voir, ou plus généralement, percevoir, "son" espace-temps. Celui-ci vient se substituer à l'espace-temps précédent. Mais l'espace-temps précédent n'avait-il pas été lui-même substitué à un autre ? En d'autres termes, la philosophie de la non-présence ou de la différence oublie qu'un medium peut fort bien en chasser un autre. Si la doctrine kantienne des transcendants a cessé de régenter notre conception de l'espace et du temps, c'est qu'en posant l'existence de formes a priori de la sensibilité elle interdisait de concevoir la possibilité d'un frayage ou d'une invention de nouveaux espaces-temps, notamment par les oeuvres d'art ou par les media. Mais une pensée de l'absence ou de la différence, si elle s'en tient à une déconstruction ou à un déni de toute présence, ne nous avance guère. Plutôt que de "démystifier" l'idée de présence à l'aide du mythe d'une présence "barrée", ouvrons les yeux et les oreilles. Et rendons-nous à l'évidence. Nous sommes toujours dans la présence, non pas parce que la présence est fixe ou éternelle, mais parce qu'elle est relative et fluide : parce qu'elle se renouvelle sans cesse. Ce renouvellement à son tour n'est pas à mettre au compte de quelque mystérieuse fontaine de Jouvence : il est fonction du renouveau technologique, lequel dicte sans relâche ses conditions pour le frayage d'espaces-temps sinon complètement, du moins partiellement inédits.

Par conséquent, c'est vers une philosophie des formes a posteriori de la sensibilité que nous nous acheminons. Thierry de Duve l'a exprimé clairement : "l'idée de présence, ou, ce qui revient au même, celle d'espace-temps réel, suppose la médiation d'un système reproducteur" (page 25). Et c'est à la musique qu'il songe. "Imagineriez-vous un seul des 200.000 teenagers qui étaient rassemblés l'autre jour dans Central Park pour écouter Elton John - via micro, ampli et baffles - venir vous dire qu'il suspectait le chanteur de n'être présent sur scène que biffé, impossible, différent ? J'imagine plutôt que s'il n'y avait eu ni micro, ni ampli, ni baffles, il n'y aurait pas eu un chat dans Central Park !" Et il explicite un peu plus loin cette idée : "Dans une société médiatisée et informatisée à l'extrême, une société dans laquelle la presque totalité du symbolique est traitée non comme des signes, mais comme des signaux en perpétuel transcodage, la présence, l'être-au-monde effectif de l'homme quotidien passe sans arrêt par ces médiateurs indifférents aux messages que sont les machines transductrices. Et le concept de présence doit les inclure." (page 26)

La question de la congruence entre l'expérience technologique d'un concert d'Elton John à Central Park et la découverte de l'"être du son" par le pianiste qui, selon la description lyrique qu'en donne Souriau, paraît ressentir une extase quasi-mystique en donnant le la à l'orchestre, cette question s'éclaire quelque peu, à la lumière des derniers mots du texte de Thierry de Duve. Les "machines transductrices" qui ont permis la diffusion en plein air de la prestation d'Elton John, sans appartenir par elles-mêmes à la famille des instruments de musique, ont ouvert, d'après Thierry de Duve, Central Park à la musique. Elles ont conditionné la possibilité d'une musicalisation du lieu, comme elles l'auraient fait ailleurs, dans n'importe quel lieu. C'est en somme le privilège qu'il faut leur reconnaître : elles permettent la dé-territorialisation du musical. Mais la rançon de ce privilège, Thierry de Duve l'indique, est qu'elles sont "indifférentes" aux messages (musicaux ou autres) qu'on leur fait transmettre.

En va-t-il de même pour le piano dont parle Souriau ? Sûrement pas : en principe, un tel instrument ne se déplace que difficilement, et sa vocation, comme celle d'un orchestre, est plutôt de se tenir dans une salle de concert. D'autre part, la littérature pour le piano, si large qu'elle soit, a ses limites ; et plus encore la littérature pour piano et orchestre. On ne peut certainement pas considérer qu'un piano est "indifférent" à ce qu'on lui fait jouer.

A moins, naturellement, qu'on le prenne pour ce qu'il est, au détriment de ce qu'il est devenu. Dans l'ouvrage qu'il a intitulé Percussion et musique contemporaine, Jean-Charles François a fait observer que le piano est en fait un instrument à percussion. D'un genre un peu particulier il est vrai, comme tous les instruments à clavier. Au lieu de laisser l'instrumentiste attaquer directement les cordes, on a interposé toute une mécanique, elle-même actionnée par un clavier à huit octaves. Il serait sans doute naïf d'imaginer que la voix, instrument réputé plus "naturel", s'est trouvée par là neutralisée au profit des mains, lesquelles se trouvaient domestiquées à leur tour par l'interposition de la mécanique et du clavier. N'empêche que le clavecin, avec ses registres de timbres, déterminait rigoureusement la rhétorique des émotions, et que les pianos étaient construits encore au début du XIXe siècle avec des registres et des pédales témoignant de la hantise de l'encodage des affects. Et que si les registrations ont été abandonnées, c'était moins pour donner leur ampleur aux accents et aux intensités que pour museler les variations de timbre. L'homogénéisation du timbre, liée à la nécessité "démocratique" de la standardisation, a orienté la musique tout entière vers le primat des hauteurs, c'est-à-dire de la syntaxe ; l'infinie variabilité des nuances micrologiques autorisait à la fois l'illusion d'une imitation détaillée de l'orchestre, et la prolifération des ornements. Malgré ses limites, le "langage" pianistique a joué un rôle majeur dans l'aventure harmonique de la musique occidentale. C'est le fruit d'une évolution dont on peut considérer qu'elle s'effectuait au détriment de la qualité propre de chaque son ; mais qu'importe la qualité, quand on a la relation ?

Pourtant, le récit que fait Souriau est évocateur d'une tout autre fonction du piano, ainsi que du pianiste. Il s'agit de donner le la : cette note est certes le pivot de toutes les harmonies que le concert fera s'épanouir, et le rôle du diapason est capital. Mais l'expérience proprement dite ne porte nullement sur le fait qu'il s'agisse d'un la, ni sur l'importance que revêt l'accord initial de tout l'orchestre sur une base acoustique commune à partir de laquelle il va être possible de jouer le programme prévu. Le piano communique sans doute le la aux musiciens, mais il ne "dit" rien au pianiste ; celui-ci s'efforce au contraire de se boucher les oreilles, car ce qui lui coupe soudain le souffle est d'un tout autre ordre que celui des relations entre un la de piano et le la des cordes. Ces relations relèvent bel et bien de l'intempêtif : du "bruit".

Qu'elles tissent un "langage" après coup (c'est-à-dire après le coup d'envoi du la), tant mieux ; mais le "coup", justement, shunte cette érection d'une langue musicale, il la court-circuite. C'est encore au langage que l'on doit l'appellation "la": pourquoi ne pas dire "A"? Ou encore "435" ? Se situant "avant" le langage (musical ou non), Souriau se place "hors" langage. Ce que son expérience révèle, c'est l'être du la, c'est l'être-la. Et c'est donc l'être, sans la et sans trait d'union. Le resté, tout ce que n'est pas l'être, c'est du bruit. Si raffinées qu'elles se veuillent et qu'elles soient, nos musiques-langages, à l'aune de la présence de l'être, ne sont que du bruit.

Cette formule peut se retourner. On dira alors, avec le Michel Serres du dernier chapitre, "Timbales et buccinateurs", des Esthétiques sur Carpaccio, que la musique est le "bruit de fond" qui est "conditionnel au passage de tout message", mais filtré au point de se laisser réduire à un seul train d'ondes ou signal; le son pur qui se détache sur cet "espace gris" (pour ne pas dire : sur ce "bruit blanc"), ce peut être le troisième la, c'est-à-dire 435 vibrations par seconde selon le diapason. A partir de ce premier chiffrage, opéré du côté de la gamme, on peut en faire un second, du côté de l'émetteur. On distinguera alors le la troisième "émis par un piano, tel ou tel, attaque franche ou toucher velouté", ou bien "par un violon, incandescent, tzigane, académique ou froid", ou encore "par un contralto pathétique", ou enfin par "tel passant joyeux qui chante à peu près faux"(page 135) En passant du bruit de fond à tel son pur et de là à tel timbre, on a chiffré deux fois. On peut chiffrer autant de fois qu'on veut, mais dans l'expérience que propose Souriau, il n'y a eu que les deux premiers chiffrages. Cela a déclenché une espèce de fulguration : l'entrevison de ce que peut être l'être; donc, comme une ontologie première, en acte ; car il a suffi au pianiste de faire l'économie de l'un des deux premiers chiffrages, ou même peut-être des deux, en le ou les mettant entre parenthèses, pour atteindre l'être. La définition de l'ontologie selon Souriau correspond à la définition de l'esthétique selon Michel Serres : "aperception première, capture, interception de l'espace fondamental, et du signal élémentaire qui le traverse, comme une vague"(p. 139 et 140).

De là, il devient possible de passer à une définition de la musique qui justifie la référence que nous proposons au début : car c'est bien ici de "minimalisme", c'est-à-dire de "présence" sans "métaphore", qu'il s'agit. Et c'est à un minimalisme musical, plus minimal encore que le minimalisme des sculpteurs américains, que songe Michel Serres renouant, en somme, avec Schopenhauer : "La musique est, en général et d'abord, l'ensemble des messages à chiffrements minimaux pour une culture donnée, l'ensemble des signaux les plus simples et les mieux rabotés. D'où son extension universelle, transculturelle : chaque aire produit et communique, au moyen d'artefacts ou par la voix humaine, ce train d'ondes optimal. D'où sa fonction originare : première pour les arts, première des beaux-arts, inaugurale de la science, comme physique et théorie des nombres embryonnés."(page 136)

Nous avons donc la réponse à l'interrogation concernant la différence entre Etienne Souriau et Elton John. Le piano pris à son origine ne diffère pas d'une machine "transductrice" au sens de Thierry de Duve. Il est parfaitement susceptible, lui aussi, d'être utilisé, à des fins de "dé-chiffrage", c'est-à-dire de véhiculer le plus "minimal" des messages minimaux. Avec, évidemment, des propriétés éminemment singulières : le mécanisme qu'il contient n'est pas un ampli, et un piano électronique ne rivalise guère avec un piano mécanique. Mais pris à leur racine, ou si l'on préfère à leur plus petit commun dénominateur, l'instrument de musique et l'outil électronique appartiennent à une même lignée. Ils font circuler, chacun à sa façon, des messages musicaux, c'est-à-dire réductibles plus que tous les autres à l'essentiel.

Nous n'entendons cautionner pour autant aucun "essentialisme". Un message aussi minimal, c'est-à-dire minime, que celui d'une touche de piano que l'on se borne à enfoncer hors de tout contexte structuré, ne fait aucun signe ni n'apporte aucun sens. Comme le dit encore Serres, c'est un "appel vide" ou un "signal pur qui fait trembler la peau, qui bouleverse et fait danser l'ensemble des analyseurs ouverts qu'est le corps"(page 136). La dénomination de "musical" ne saurait l'insérer dans un discours de légitimation téléologique qui se voudrait rigoureux, donc tautologique, au sens où il représenterait la musique comme désireuse de se vouloir elle-même au travers de son histoire, celle-ci devant culminer, ou plus exactement s'achever, par sa propre annulation en tant qu'art constitué. Le minimalisme dont il s'agit ici ne peut passer pour l'étape ultime d'un processus dialectique de type hegelien ou adornien, au terme duquel la "mort de l'art" trouverait à se réaliser, ce qui équivaldrait à prétendre dicter aux artistes le devoir de se faire hara-kiri, de s'ouvrir les veines, d'avalier la ciguë etc.; ou bien, s'agissant de musique, de ne plus composer que des silences.

Si par "non-sens" on entend l'envers du sens, il est clair qu'une pratique artistique "silencieuse" devra passer pour subversive. C'est de cette façon qu'Adorno interprète la quête du silence chez Webern : comme un telos historique. Mais comment expliquer alors la reprise de cette même poétique chez un Morton Feldman ? Et sa radicalisation dans les pièces de silence, 4'33" ou 0'00", de John Cage ? La "répétition" de Webern par l'école américaine ne s'inscrit dans aucune visée téléologique, ni dans quelque vision historique que ce soit. Elle n'a, à cet égard, aucun "sens". Autrement dit, le "non-sens" dans lequel elle se situe n'a besoin d'aucune justification spéculative. C'est qu'il ne cherche à contredire aucune théorie. Ce qui le rend "musical", c'est précisément, selon l'expression de Serres, qu'étant donné qu'il n'assume aucune inversion de sens, on est parfaitement libre de lui assigner "un sens arbitraire, exactement tous ceux qu'on veut" (page 136).

Un tel laxisme ne peut manquer de choquer la bonne conscience historiciste. Rappelons-nous cependant les dernières lignes de L'Oeil et l'esprit : "si, écrivait Merleau-Ponty, ni en peinture, ni même ailleurs, nous ne pouvons établir une hiérarchie des civilisations ni parler de progrès, ce n'est pas que quelque destin nous retienne en arrière, c'est plutôt qu'en un sens la première des peintures allait jusqu'au fond de l'avenir."(page 92) Pour le peintre selon Merleau-Ponty comme pour le compositeur selon nous, "c'est toute l'histoire humaine qui en un certain sens est stationnaire"(page 91). Cela n'implique pas qu'elle n'existe pas, mais qu'elle ne s'accommode pas de ce que Lyotard appelle "les Grands Récits", parce qu'elle est non-linéaire. Le "non-sens" de la musique n'est donc pas un anti-sens, mais un avant-sens, dans lequel l'"avant" n'introduit aucun fléchage temporel. "Cette historicité sourde, dit Merleau-Ponty, qui avance dans le labyrinthe par détours, transgression, empiétement et poussées soudaines, ne signifie pas que le peintre ne sait pas ce qu'il veut, mais que ce qu'il veut est en deçà des buts et des moyens, et commande de haut toute notre activité utile." (page 90)

Pour la musique, cette affirmation équivaut à tenir que le la d'Etienne Souriau est antérieur à toutes les oeuvres qui vont être jouées, non parce que l'accord de l'orchestre précède nécessairement le concert, mais parce que l'être du son ne cesse de "bourdonner" au coeur de chaque son, parce qu'il habite tous les sons. Il en est le "bourdon" au sens d'un drone secret, virtuel.

Par conséquent, toute musique, qu'elle ait ou non besoin d'un accord préalable, est accordée par l'être. Elle est cet accord. Ou, plus brièvement : elle est.

Nous accédons par là à l'idée de synchronicité. Jung désignait par ce vocable la rencontre d'un état psychique avec un fait ou événement normalement

attesté hors du champ perceptif propre au sujet. Et il comprenait notamment sous cette appellation "la coïncidence d'un état psychique avec un état futur qui n'existe pas encore, qui est éloigné dans le temps, et qui ne peut être vérifié qu'après coup"(nous citons d'après Michel Cazenave, in La Synchronicité, l'âme et la science, Paris, Poiesis/Payot, 1984, p.8).

Sans entrer dans le détail de la thèse jungienne, nous pouvons observer qu'elle présuppose une psychè détachée de l'espace et du temps. L'idée d'une causalité défective, ou même d'un "ordre acausal", peut devenir dès lors plausible. Des liens inattendus, à la condition d'être dûment reconnus, peuvent fort bien être interprétés comme révélant une correspondance entre différents niveaux de réalité qui se situe en deçà ou au delà de ce que la théorie physique de la causalité a permis d'appréhender jusqu'ici.

Pour revenir à la critique de l'historicisme telle que nous l'avons esquissée, l'idée d'un accord, si elle est complétée par l'idée de don, c'est-à-dire comprise comme un devenir ou un jaillissement, loin d'exclure toute référence à la temporalité, requiert au contraire la co-présence ou la co-présentation, ou si l'on préfère la confrontation de couches ou strates distinctes de temps. Et c'est cette polyphonie temporelle, dont le mot heideggerien de Gleichzeitigkeit ou celui, dû à Ernst Bloch, d'Ungleichzeitigkeit, permettent de suggérer la complexité, qu'il s'agit de penser. "Parce que profondeur, couleur, forme, ligne, mouvement, contour, physionomie sont des rameaux de l'Être", énonçait Merleau-Ponty au début du chapitre que nous citons, "et que chacun d'eux peut ramener toute la touffe, il n'y a pas en peinture de "problèmes" séparés, ni de chemins vraiment opposés, ni de "solutions" partielles, ni de progrès par accumulation, ni d'options sans retour."(page 88) Et d'ajouter un peu plus loin : "On n'est jamais à l'abri de ces retours. Ni des convergences les moins attendues : il y a des fragments de Rodin qui sont des statues de Germaine Richier, parce qu'ils étaient sculpteurs, c'est-à-dire reliés à un seul et même réseau de l'Être."(page 89)

Si l'on garde présentes à l'esprit (par un effort de synchronicité !) les diverses indications que nous venons d'énoncer, touchant à la fois la surprenante capacité de la musique à chiffrer le signal élémentaire que nous appelons l'être en recourant au maximum de simplicité, et l'extraordinaire richesse de la topologie spatio-temporelle qui vient se disséminer en aval, on conçoit que l'idéal de la "pureté", sur lequel nous n'avons cessé d'épiloguer, ne peut jamais représenter qu'une "impureté", et vice-versa. C'est que les extrêmes ne sont, au mieux, que des idées régulatrices. Parler de synchronicité, c'est évoquer l'ensemble des recouvrements entre les diverses diachronies, mais sans prétendre les totaliser ; c'est finalement, sans rien exclure, maintenir le système ouvert.

Et en ce qui concerne l'alternative entre présence et représentation dont nous avons mentionné, à propos des musiques électro-acoustiques des années 50, le caractère tranché, nous la voyons sinon s'estomper, du moins se relativiser. La Mercédès et l'Adler de Heidegger, tout comme la porte et le soupir de Pierre Henry, ne peuvent-ils pas être considérés comme des ready-mades ?

Sans doute nous objectera-t-on que nous baptisons le problème. A force de relativiser la signifiante, ne court-on pas le risque de glorifier systématiquement l'insignifiante ? Il est certain que rien ne devrait valoir, hors de l'absolu. Mais ne continuons-nous pas, malgré cet interdit, à choisir, donc à préférer en imposant des jugements de valeur ? C'est pourquoi ceux des artistes qui vont jusqu'au bout de la critique des valeurs, en suivant s'il le faut le sillage d'un Marcel Duchamp, méritent de retenir toute notre attention. En retardant au maximum l'instant du choix, voire en le suspendant sine die, ne sont-ils pas les seuls véritablement fidèles à l'omniprésence de l'être ?

Le cas du compositeur américain John Cage, dont les initiatives, qui ne se sont certes pas limitées à l'exploration de la tape music mais ont débordé sur bien d'autres domaines, ont défrayé la chronique, ce cas vaut d'être scruté d'un peu plus près. Qu'est-ce qui peut en effet défrayer la chronique, sinon la syn-chronicité ?

En reprenant l'expression de l'un des meilleurs commentateurs de la pensée et de l'oeuvre de John Cage, William Brooks, nous dirions volontiers que l'essentiel de sa démarche a consisté, dès le départ, dans une logique de l'acceptation ou de l'inclusion. Cette logique consiste à refuser d'interdire. Cela ressemble à un slogan de 1968 ; et c'est vrai qu'en France du moins, certaines des idées de John Cage ont commencé à être connues (ce qui ne veut pas dire appréciées) à partir de cette date. Mais ce serait, je crois, une erreur, que de prétendre réduire une démarche comme la sienne à une idéologie politique quelconque. Son anarchisme, en particulier, est plus proche de l'attitude de "désobéissance civile" de Thoreau que de l'esprit soixante-huitard.

D'abord, à l'époque où il a étudié avec Schönberg, c'est-à-dire dans les années 30, Cage a refusé la tonalité. Pourquoi ? Parce que la tonalité ne retient que sept sons sur les douze qu'offre le clavier ; et parce qu'elle hiérarchise de façon rigide la distribution de ces sept sons. Converti par conséquent au dodéca-phonisme, Cage n'admettait pas pour autant que Schönberg fit l'impasse sur la différenciation des registres : ce n'est pas parce que, d'une octave à l'autre, le nombre de vibrations double, que n'importe quelle octave doit imposer sa loi à n'importe quelle autre. Ayant donc forgé un système sériel à 88 sons, Cage ne se sentait guère plus avancé : le chromatisme légué par le clavier du piano oubliait la luxuriance des sonorités microtonales. D'où le recours aux percussions, et l'invention du piano préparé, qui autorisait l'utilisation non seulement de tout le matériau contenu dans l'intervalle entre deux demi-tons, mais de l'infinité des bruits à spectre acoustique indéterminé. Cependant, se cantonner dans des manipulations portant sur la hauteur des sons, c'était encore obéir à des préceptes sélectifs, ceux touchant l'ordre harmonique.

En réfléchissant à la nature de la musique, Cage se dit que celle-ci était faite de sons et de silence, et que le compositeur devait faire porter son effort sur l'élément commun à la fois au son et au silence, en l'occurrence la durée. Il entreprit par conséquent d'oeuvrer à l'aide de structures rythmiques "neutres", c'est-à-dire susceptibles de s'appliquer indifféremment aux deux, le son et le silence. Mais cela ne permettait pas de supprimer les exclusions que son propre goût continuait de faire subir aux timbres, qu'il avait jusqu'alors toujours choisis au gré de son humeur, c'est-à-dire subjectivement. De quel droit imposer cet arbitraire aux sonorités, alors que le silence, qui n'est après tout que l'ensemble des sonorités non voulues par le compositeur, en serait affranchi ?

Cage, qui s'était à partir de 1945 initié à la pensée de l'Inde, commençait donc à songer sérieusement à la nécessité, pour le musicien, de se libérer de ses goûts et couleurs, c'est-à-dire de son ego, lorsqu'il eut l'idée de s'inscrire aux cours que le Daisetz Teitaro Suzuki, âgé de 81 ans et porte-parole infatigable de l'Ecole de Kyôto, allait professer, de février à juin 1951, à l'Université Columbia sur le bouddhisme Kegon. De quoi s'agissait-il ? "Kegon" est le nom japonais attribué à la secte chinoise Hua-yen, laquelle, sous l'impulsion principale de son quatrième patriarche, le moine Fa-tsang, se fit connaître au VIIIe siècle (soit à l'époque de Charlemagne) en développant de façon spectaculaire la doctrine salvatrice contenue dans l'une des oeuvres-clefs de la spiritualité du Grand Véhicule, l'Avatamsaka-Sûtra. En des termes et avec des arguments qui rappellent étrangement le système de Leibniz, mais que l'on a rapprochés également de la philosophie de Whitehead, l'Avatamsaka-Sûtra décrit les 52 étapes de l'illumination, laquelle intervient lorsque l'initié, accédant à la structure ultime de l'univers, découvre que l'infinité des êtres correspond à une infinité de miroirs

se reflétant mutuellement, et dont chacun peut être dit se situer au centre, si bien que tous s'entrepénètrent sans se faire obstruction. Comme cette transparence affecte le temps aussi bien que l'espace, les époques infiniment lointaines fusionnent entre elles et avec celle de l'initié; si bien que celui-ci aurait pu ne jamais arpenter l'itinéraire de sa libération, vu que celle-ci était intervenue depuis une éternité. Une autre conséquence intéressante consiste dans la réversibilité non seulement de l'espace, mais du temps : le futur et le passé, de même que l'ici et l'ailleurs, ne font qu'un ; le geste le plus ténu, l'événement le plus infinitésimal, se répercutent instantanément dans tout l'univers.

On devine tout le parti que les commentateurs - innombrables - ont pu tirer, à travers les pays et les siècles, d'un tel corpus. Au XIIe siècle, le moine coréen Chinul y décela l'essentiel de sa doctrine de l'équivalence du moi et du néant ; au XIIIe siècle, Dōgen y déchiffra les prolégomènes de sa théorie de l'identité de l'être et du temps. Au XXe siècle, le philosophe japonais Kitarō Nishida, fondateur de l'École de Kyōtō, y puisa le point d'ancrage de sa thèse sur le Vide (Bashō). Quant à John Cage, il s'en inspira pour faire de l'idéal de l'"interpénétration sans obstruction" le pivot de sa technique de composition ; celle-ci, vouée désormais à l'"indétermination" (Indeterminacy), requérait l'usage de procédures de tirage au sort (chance operations) que le musicien, suivant toujours l'enseignement de Suzuki (de 1952 à 1957), décida d'emprunter au I Ching (le livre des oracles de la Chine ancienne, dont Jung s'inspira de son côté pour conforter son intuition touchant la synchronicité).

Il serait tout aussi vain de taxer John Cage de pop mysticism, ou de ne voir en lui qu'un adepte du Beat Zen (comme l'a fait, un temps, Alan Watts), que de le prendre pour un soixante-huitard. En effet, la fièvre suscitée par la période de l'indétermination une fois retombée, le troupeau des critiques constata qu'à dater de la composition de Cheap Imitation (pour piano, 1969 ; pour orchestre, puis pour orchestre sans chef, 1972 ; pour violon solo, 1977), une musica povera résultant d'une transcription aidée par un ordinateur du Socrate d'Erik Satie, Cage semblait avoir changé son fusil d'épaule. N'était-il pas revenu à une certaine tempérance, en se remettant à écrire - sans fantaisies graphiques - de "vraies" mélodies ? Sa "troisième époque" (tout compositeur digne de ce nom, depuis Beethoven, se doit de diviser sa carrière en trois périodes aussi égales que possible) n'allait-elle pas être celle d'un assagissement bien mérité ? La réalité est beaucoup plus simple : s'interrogeant sans cesse sur la connivence de l'être (à commencer, évidemment, par l'être musical) et du temps, et fort de l'enseignement de l'"interpénétration sans obstruction" entre les diverses dimensions ou époques de l'être, Cage s'était avisé d'un "nouveau" manque, d'une "nouvelle" déficience, au sein de l'ensemble de son oeuvre. Grâce à l'indétermination et à l'usage systématique des procédures divinatoires d'un I Ching désormais "ordinateurisé", tout était, certes, devenu possible ; mais il restait encore une catégorie de sons oubliée, et même condamnée de plus en plus définitivement à l'exil au fil des années, c'est-à-dire au fur et à mesure du déchaînement des innovations en tous genres. Cette catégorie, c'était celle de l'une des dimensions fondamentales (et pour cause) du temps : le passé. Toutes les sonorités possibles et imaginables avaient reçu droit de cité dans la musique de Cage, mais le principe de synchronicité n'était pas satisfait pour autant, dès lors que la présence d'un Satie, entre autres, faisait défaut !

Maintenant, que signifie la "réhabilitation" du passé, sinon le retour au goût, au sentiment, bref à la subjectivité que l'on croyait pourtant avoir été irrémédiablement bannie ? - La différence avec la situation initiale existe cependant : subjectivité et anonymat vont être tenus dorénavant de coexister en synchronicité, c'est-à-dire d'interpénétrer sans se faire obstruction. La subjectivité a donc perdu son pouvoir discrétionnaire. Il lui faut se mesurer à ce qui n'est pas elle. Et cela ouvre sur une problématique analogue à celle à laquelle Jung a eu à faire face lorsqu'il a tenté d'élaborer une théorie générale de la synchronicité :

celle-ci, comme le disait Jung dans son introduction à la traduction du I Ching par Richard Wilhelm, doit tenir compte d'une situation qui se trouve être l'homologue de celle à laquelle doit faire face le physicien d'aujourd'hui, qui n'ignore plus que l'observateur interfère nécessairement avec l'observé. En effet, prenons l'exemple d'une séquence causale classique : elle retrace l'engendrement d'un événement D à partir d'un autre événement C, lequel a été engendré par B, lequel vient de A. Mais supposons à présent qu'un Chinois de l'ancienne Chine consulte les hexagrammes du I Ching. Ce qu'il recherche n'est nullement une succession causale qui le conduirait à remonter le temps. Bien au contraire, il attend que l'oracle lui livre une coïncidence entre les quatre événements. Mais deux d'entre eux, D et C, sont des événements psychiques, et les deux autres, B et A, sont des événements physiques. Pour qu'il y ait synchronicité, il faudra deux conditions : d'abord, que les événements psychiques D et C présentent "la même qualité" que les événements physiques B et A. Ensuite, que les quatre événements soient tous "des exposants de la même situation momentanée" (pages XXIV-XXV).

Nous pouvons comprendre, en détournant ce passage de Jung, comment s'effectue le traitement cagien du passé. L'interpénétration sans obstruction est un autre nom pour l'interférence entre l'observateur et l'observé : la nouveauté provient ici de ce que l'"anonymat", c'est-à-dire la stricte neutralité qu'affichait précédemment le compositeur, ce qui se traduisait par le caractère exclusivement "physique" des rencontres entre événements sonores, est à présent aux prises avec le retour offensif du "goût", donc d'une sollicitation d'ordre "psychique". Si ce "goût" venait à triompher, c'est-à-dire si l'hommage à Satie contenu dans la Cheap Imitation bousculait et annihilait la part "neutre", impersonnelle et irresponsable, de l'"anonymat", l'oeuvre consisterait en une simple répétition ou réédition du texte musical satien, et l'abandon à l'affectivité signerait la fin de l'entreprise cagienne comme telle, qui est toute de renoncement à l'ego et de libération du réel sonore "sauvage", donc de glorification et de célébration dionysiaque du "physique" comme tel. Autrement dit, la mémoire obligerait le compositeur à procéder à une citation exacte, note pour note, de la musique satienne prise comme objet et donc figée, momifiée, éternisée. Mais la Cheap Imitation ne se résume justement pas en un tel embaumement : c'est un Erik Satie vivant qu'elle espère faire revenir. Elle va donc disqualifier la mémoire, en tant que celle-ci, dans son impérialisme, "remonte le temps" en rééditant indéfiniment des séquences causales stéréotypées et paralysantes, comme chez ces compositeurs qui ne savent aujourd'hui que s'abîmer en extase devant des bribes ou des guenilles de passé défunt, et s'enivrent de citations. Tout autre est la mémoire cagienne : loin de se subordonner l'oubli comme un accident ou un raté, elle se laisse, selon l'expression de Pierre Bertrand, non pas "saisir comme Logos" à la manière hegelienne, ^{mais} investir par l'oubli jusqu'au point où "se ressouvenir c'est obligatoirement créer" (L'Oubli, pages 43 et 78).

Mais en quoi consiste, dans Cheap Imitation, cet "investissement" de la mémoire par l'oubli ? En une confrontation à la chinoise - ou à la Jung - du "psychique" et du "physique" qui substitue à leur lutte une synchronicité, c'est-à-dire une interpénétration sans obstruction. L'articulation du Socrate de Satie est à la fois suivie à la lettre, jusque dans ses moindres inflexions, et complètement distordue et déformée dans son contour mélodique. Or ces distorsions furent tirées au sort par le I Ching, et menées à bien par l'ordinateur. Nous retrouvons ici le rôle de ces "machines transductrices" dont parlait Thierry de Duve. Et nous sommes à présent en mesure de le préciser : elles ne réalisent une authentique synchronicité que lorsqu'elles se comportent non pas comme de simples "systèmes reproducteurs", mis au service d'une mémoire toute-puissante et qui défie l'oubli, mais comme des transducteurs au sens de Gilbert Simondon, c'est-à-dire comme des vecteurs d'imprévisibilité susceptibles de

redonner vie et mouvement au texte à mémoriser. Ce qui suppose un jeu avec le texte (du type des déformations introduites dans le Socrate), mais aussi un jeu avec ou au sein de la machine elle-même.

Sur ce dernier point, John Cage s'est expliqué dans un entretien de 1987 avec Henning Lohner. L'ordinateur, dit-il, est trop souvent utilisé comme un substitut : on lui demande de remplacer l'homme. Or l'art consiste, selon la formule célèbre de la scolastique reprise par Ananda K. Coomaraswamy, à imiter non pas ce qu'un homme est capable de faire, mais "la nature dans sa façon d'opérer". Mettez un être humain devant une feuille d'arbre : tout ce qu'il sera capable d'imaginer sera de l'ordre de la simplification. Il vous dira par exemple qu'il s'agit de la feuille de tel arbre ; il usera à cette fin de sa mémoire. En revanche, quand la nature fabrique une feuille d'arbre, elle la fait différente de toutes les autres. L'homme veut toujours tout comprendre. Pour vous servir d'un ordinateur à des fins artistiques, mettez-le là où il n'y a rien à comprendre. Faites-lui faire quelque chose d'unique.

Il faudrait se demander si ce "quelque chose d'unique" recoupe le concept de "virtualité" tel que l'entend Derrick de Kerckhove lorsqu'il parle, à propos de la musique contemporaine faite à l'ordinateur, de ce qu'il appelle un "néo-baroque électronique". Le propos de Derrick de Kerckhove est à vrai dire moins esthétique qu'éthique. Il pense que la machine menace l'autonomie humaine : pour lui, introduire du "jeu" dans la machine permettrait de mieux garantir cette autonomie.

La question vaut certes d'être posée ; mais ce qui concerne plus directement Cage est précisément la notion de "virtualité". Kerckhove oppose "potentiel" et "virtuel" : alors que le potentiel vise une action dont les conditions d'exercice ne sont pas encore pleinement réalisées, le virtuel suppose cette réalisation. Mais l'actualisation de l'acte est encore "en puissance" ; or l'intervalle qui sépare cette puissance de l'agir proprement dit peut fort bien, dans le cas d'un ordinateur qui joue aux échecs et qui ne peut prévoir tous les mouvements de pièces à venir, comporter des "parcours en partie dépendants de l'aléatoire" (La civilisation vidéo-chrétienne, page 152).

Parler de virtualité, c'est faire intervenir la dimension du futur. Or on se rappelle que Jung insistait sur l'importance du futur "éloigné dans le temps", dont la synchronicité autoriserait la prémonition ; la vérification de celle-ci, même venant "après coup", équivaldrait à reconnaître la réversibilité du temps. Une perspective comme celle qu'ouvre le bouddhisme Kegon ne comporte-t-elle pas une telle reconnaissance ? Il est évident que si la réponse est positive, l'aléatoire risque de disparaître. Le passé ne s'oppose-t-il pas - classiquement - au futur comme le connaissable à l'imprévisible ? Poser une symétrie entre les deux, ce serait, semble-t-il, rendre le futur connaissable : il faudrait poser une "mémoire du futur", tout aussi solide que celle du passé.

La réponse de Cage ne consiste pas à confirmer cette annexion du futur par le passé, mais, exactement à l'inverse, à faire du passé une annexe du futur. Il y a bien en effet un futur, dit-il à Henning Lohner. Et ce futur n'est autre qu'"une période d'activité qui n'est aucunement répertoriée" (which has no documentation); l'aléatoire propre au "virtuel" selon Derrick de Kerckhove y trouve donc sa place sans problème. Seulement, ajoute Cage, "pour cette raison, vous y êtes toujours" : le futur mange le présent. Notion un peu inquiétante ; mais que l'on peut, à la réflexion, accepter. Heidegger n'a-t-il pas insisté sur le primat du futur ? Et Bloch n'a-t-il pas surenchéri ? Il est question, dans Le Principe Espérance, du présent comme "tache aveugle" ; Cage dit-il autre chose ?

Donc, nous sommes, à tout instant et quoi que nous en pensions, "dans" le futur. Mais cette formule n'est qu'apparemment innocente. Elle n'ouvre pas seulement le présent à la présence du virtuel, c'est-à-dire, comme l'atteste Derrick

de Kerckhove, à des parcours ou plages d'aléatoire ; elle livre également au virtuel le passé tout entier. "Le passé, énonce Cage, c'est l'ensemble des moments au cours desquels vous avez à inventer pour de vrai quelque chose qui soit arrivé, car il vous est impossible de vous le rappeler". ("22708 Types", page 251)

Nous avons déjà signalé cette fonction "positive" de l'oubli, qui ne se subordonne la mémoire qu'afin de la libérer comme puissance créatrice et inventive. Il faut faire ici un pas de plus. Que signifie le "virtuel", sinon - Kerckhove y a insisté - l'inactuel ? La résonance nietzschéenne de ce vocable peut, s'agissant de musique, servir de guide. Elle éclaire la synchronicité en tant que puissance d'intensification. Il faut distinguer en effet l'extensif - qui ne fait pas sortir de la diachronie, mais qui se contente de l'étaler, soit vers un futur "prévisible" (et donc châtré de son imprévisibilité native, de sa virtualité aléatoire), soit vers un passé "datable", donc objet de savoir, fixé, stabilisé, éternisé (au terme du travail de la mémoire impérialiste ou "historique") - et l'intensif - l'instant non pas "présent" (ce qui l'inscrirait dans la diachronie) mais "à venir", "en train de venir", celui de l'extase du la qui bouleverse l'ordre établi des significances, et met en branle la synchronicité.

Ici encore, nous pouvons nous inspirer des remarques de Pierre Bertrand. "A l'encontre des réalités établies, dit-il, l'extase ouvre la porte à une réalité future, radicalement nouvelle, mais qui existe déjà au tréfonds du passé et du présent, refoulée par eux. En ce qui concerne le temps profond, le futur est déjà là comme le passé est encore à venir... Mais la réalité introduite dans et par l'extase n'est "future" qu'en un sens particulier. Elle ne peut évidemment pas correspondre à un futur construit sur le modèle du passé. Elle est d'un "futur postérieur" au sens où, même au futur, elle sera "encore à venir", non fixée, non établie, sans personnes, sans objets..." (page 106). Et, plus loin, la synchronicité est posée comme un mixte de temps et de hors-temps ; mais le hors-temps n'est pas celui, modelé sur un passé éternisé, d'une "mémoire-histoire impérialiste qui, prétendant exhausser le temps, de fait le nie". C'est plutôt une mémoire "subordonnée à l'oubli, pour qui le temps est fragments communiquant à partir d'époques apparemment inconciliables parce qu'ils sont essentiellement "à venir", qui affirme le temps. C'est cette charge d'"à venir", irréductible à toute localisation ou datation, qui fait du temps profond, du temps fait d'oubli, à la fois un temps et un hors-temps." (page 107)

Nous pourrions rapprocher cette polarisation vers l'"à venir" de ce que Bergson disait de la conception de la vérité chez William James: "Nous définissons d'ordinaire le vrai par sa conformité à ce qui existe déjà ; James le définit par sa relation à ce qui n'existe pas encore. Le vrai, selon William James, ne copie pas quelque chose qui a été ou qui est : il annonce ce qui sera, ou plutôt il prépare notre action sur ce qui va être. La philosophie a une tendance naturelle à vouloir que la vérité regarde en arrière : pour James elle regarde en avant." (Edition du Centenaire, page 1446) Il est significatif que John Cage paraisse sur ce point l'héritier direct de William James, et que l'un de ses principaux exégètes, Leonard Meyer, relève chez lui les traits essentiels de l'"empirisme radical" (radical empiricism), avant même de le rattacher au mouvement transcendantaliste, c'est-à-dire à Emerson et surtout à Thoreau. Car l'expérience sonore telle qu'il la conçoit et la pratique consiste dans le fait d'accepter non pas ce qui est, à savoir une réalité déjà présente en tant qu'objet, mais ce qui vient et qui exige de nous une participation et une invention, à commencer par le passé. Ce qui relie les dimensions temporelles entre elles, la synchronicité, était donc présumé (à titre au moins idéal : virtuel) au sein du passé. Un tel hors-temps, à la fois intensif et inactuel, est toujours venu assister ou accompagner nos expériences. N'était-ce pas ce que voulait signifier Dewey, quand il disait que "l'expérience esthétique est toujours plus qu'esthétique" ?

D'où l'étrangeté de certaines impressions ressenties à propos de phénomènes en eux-mêmes sans mystère, mais qui semblent vérifier, à notre époque de rationalisation systématique, l'aura d'énigme qui les entourait en des temps immémoriaux. Bill Viola a relevé par exemple les associations apparemment irréfragables qui n'ont cessé, au cours des âges, de hanter les esprits à propos de faits acoustiques aussi simples (pour nous) que la réfraction ou la diffraction, la réflexion ou l'interférence, la résonance ou la vibration sympathique. Et inversement, nombre de découvertes récentes paraissent avoir fait l'objet de prémonitions ancestrales, voire archaïques. Le shaman australien perdu dans le désert, mais qui, se parlant à lui-même, communique par télépathie avec un compagnon déambulant lui-même à des kilomètres, se paye-t-il ou nous paye-t-il de mots, ou a-t-il inventé une forme inédite de télégraphie sans fil ? La question que nous posons au sujet de l'homologie de fonction entre le piano, instrument susceptible de se muer en machine de transduction si on le rabat sur son origine percussive, et les dispositifs d'amplification et de diffusion électro-acoustiques omnipotents (et omnivores) de Central Park, cette question n'est pas tellement différente de celle concernant le shaman. Certes, la nouvelle lutherie électronique actualise une ubiquité jadis impossible à réaliser, forge des timbres autrefois hors d'atteinte, et démantèle les relations immémoriales entre le geste musical et ses effets sonores ; mais il n'est pas certain que l'irréel ne soit pas à toute époque investi par l'imagination, ni que ce qui est objectivement hors d'atteinte soit pour autant hors d'attente ; et l'acoustique des cathédrales, ou celle des jardins sonores japonais, nous réservent probablement encore quelques surprises. On connaît d'autre part la réplique de ce musicien indien à qui l'on demandait son avis sur la possibilité de substituer, au drone nécessairement intermittent du tambura, l'émission continue d'un bourdon électronique, et qui répondit que la technologie des générateurs de fréquences ne faisait que parfaire l'artisanat des constructeurs de tamburas, et avait, en somme, été entrevue par eux lorsque la coutume du drone avait été adoptée aux Indes, soit au XIIIe siècle.

Si nous nous tournons maintenant vers les compositeurs d'aujourd'hui aux prises avec l'ordinateur, nous constatons que bon nombre d'entre eux, de leur propre aveu, tombent dans le piège que dénonce Cage : ils demandent à la machine de leur ressembler. En d'autres termes, plutôt que d'accepter les idées musicales qui ne leur sont pas venues à l'esprit, et que l'ordinateur leur prodigue en vrac, ils croient devoir rectifier les suggestions qui leur sont présentées et mettre bon ordre, par exemple en augmentant le pourcentage de précautions "négatives" introduites dans la programmation, à ce qu'ils estiment relever d'une indifférence congénitale de la technologie en général à l'égard des jugements de valeur. C'est, à l'évidence, leur droit le plus strict. C'est même leur devoir, si l'on songe à la quantité d'oeuvres "ordinateurisées" qui suintent l'ennui. Mais est-il certain que le meilleur usage de l'informatique réside dans la réédition des séquences créatrices traditionnelles, modelées sur une conception linéaire du lien causal ? En proposant que l'on assigne à l'ordinateur des tâches "uniques", Cage n'ouvre-t-il la voie à une synchronicité acausale, et "intensive" ?

La conversion du I Ching en programme d'ordinateur, qui trouve, après tout, sa légitimation chez Leibniz, a permis entre autres à John Cage d'élaborer Cheap Imitation. On peut se demander s'il n'y a pas, dans la voie de la délinéarisation, une issue vers la "singularisation" que réclame le compositeur d'HPSCHD. Car si consulter le I Ching revient traditionnellement à effectuer un parcours linéaire au sein d'une banque de données, y entrer de manière informatisée peut s'effectuer à la façon dont on pénètre un "hypertexte" dont les différentes composantes sont susceptibles de se disjoindre ou de se rassembler à nouveau selon une réticulation sans cesse remaniée ; la machine hypertextuelle permet à l'utilisateur d'"étoiler", comme disait Barthes, chacun des textes qu'il construit, en gardant la trace (indégradable en principe, puisque numérique) des variations essayées et rejetées, lesquelles sont toutes uniques au sein de réseaux également uniques, et constituent autant d'esquisses distinctes, mais virtuelles.

D'où une prolifération spectaculaire, autour du texte en train de se faire, de parcours interactifs tous différents, parce qu'ouverts sur l'aléatoire, et cependant propres, selon les termes du compositeur David Rokeby, de Toronto, à "susciter, même voilée et évasive, une forte impression globale d'ordre et de relation". Derrick de Kerckhove, qui commente le Very Nervous System que Rokeby a installé à Paris, au Centre Pompidou, en 1988, insiste sur l'"existence" du virtuel : une installation de ce genre, qui prévoit la conversion en temps réel de la gestuelle d'une danse en séquences sonores, vaut moins par l'actualisation du virtuel à la faveur des gestes réellement accomplis que par la mise en valeur de l'espace à l'aide des gestes "évités par le danseur, chacun pouvant potentiellement susciter une configuration sonore réglée, mais pas décidée d'avance ni par le musicien, ni par le danseur... Si les chauve-souris songeaient à des instruments de musique, c'est celui-là qu'elles inventeraient." (page 157)

Ne retrouvons-nous pas ici le minimalisme dont nous étions partis ? La "composition défective" d'un David Rokeby s'inscrit dans le sillage des Vespers d'Alvin Lucier ou des Time Pieces d'un Max Neuhaus, et sans doute de façon plus lointaine dans la lignée des performances du Grupo ZAJ de Juan Hidalgo, Esther Ferrer et Walter Marchetti, qui - en virtuoses, déjà, du virtuel - ont su faire jaillir le maximum du minimum, en frayant et en sculptant simultanément des espaces vides. Mais on peut tout aussi bien, comme nous l'avions souligné, partir du maximum. Au travail du sculpteur ou du danseur, on peut adjoindre celui du facteur d'épures qu'est l'architecte ; et l'on obtient l'extraordinaire foisonnement de graphèmes complexes que vient de rassembler un autre disciple de Cage, le compositeur et architecte portugais Emanuel Dimas de Melo Pimenta, sous un intitulé révélateur : Virtual Architecture, Virtual Environments and Architecture (1991). Décidé à surmonter la "départementalisation" que la diachronie a infligée à la notion de temps, et à faire en sorte que "le passé se révèle de lui-même comme un réseau spéculaire dynamique", l'auteur entend délinéariser l'espace afin de construire des "environnements virtuels actifs" qui articuleront un hypertexte. "Une grande part de ce que "dit" le texte n'est pas exprimée au sein du texte, mais derrière celui-ci"; alors s'ouvrent des "univers parallèles". Et nous devenons nous-mêmes "un labyrinthe informationnel paratactique": notre cerveau, qui "marche plus vite que notre oeil", couplé avec une "technologie de dimensions simultanées", "substitue soudain à l'imprécision de la main une précision ultra-électronique" ; "hyper-intensifiée, cette précision débouche sur une imprécision d'un nouveau genre, sur une nouvelle sorte de graphismes".

Ces derniers donnent à voir, mais aussi et surtout à édifier, et, pris comme des partitions, à réaliser de façon sonore, des schèmes qui simulent des espaces en perpétuelle nomadisation. Ce sont autant de traces émergées d'univers sous-jacents dont l'articulation semble se poursuivre, un peu à la façon de la typographie déchaînée du Coup de Dés de Mallarmé, dans des interstices "entre les pages" : les dessins ainsi obtenus crèvent, transpercent littéralement la feuille sur laquelle ils s'inscrivent.

Ainsi, par une sorte de paradoxe, l'artiste ne nous donne pas seulement à déchiffrer le graphisme bidimensionnel qu'il nous présente, mais, selon l'expression dont Joanna Pomian et Emmanuel Souchier ont fait usage dans leur article sur "Les machines écrivantes ou l'écriture virtuelle" (Traverses, n° 44-45, 1988), entend bâtir, par delà un tel graphisme, une véritable "cathédrale informatique" (page 109). Le créateur a, certes, fait un choix ; mais en deçà de la forme ainsi affichée, et en filigrane, il apparaît que cette "cathédrale", qui est en voie d'édification, projette la "combinatoire des parcours qu'aurait pu prendre l'oeuvre" (page 117). Julien Gracq, que citent les auteurs de l'article, a évoqué dans ses Lettrines, à propos de la littérature, un phénomène analogue, celui de la "combinatoire absente" (pages 27-28) : "A chaque tournant du livre, un autre livre, possible et même souvent probable, a été rejeté au néant... Et ces livres dissipés à mesure, rejetés par millions aux limbes de la littérature..., ces livres qui n'ont pas vu

le jour de l'écriture, d'une certaine manière ils comptent, ils n'ont pas disparu tout entiers. Pendant des pages, des chapitres entiers, c'est leur fantôme qui a tiré, halé l'écrivain, excité sa soif, fouetté son énergie - c'est dans leur lumière que des parties entières du livre, parfois, ont été écrites. La trace sinueuse du voyage de l'auteur à travers le désert des pages blanches, vous ne pourriez l'expliquer qu'en tenant compte non seulement de l'échelonnement des puits auxquels il a bu, mais des mirages vers lesquels il a si souvent marché."

Naturellement, nous pourrions nous demander s'il ne faut pas prendre à la lettre l'idée qu'exprime Julien Gracq à la fin de ce passage, idée selon laquelle une combinatoire "absente" repose finalement sur des "mirages". La catégorie de possibilité a fait souvent l'objet de critiques, et la façon dont elle est reprise ici peut laisser supposer que Julien Gracq lui-même se rend compte de sa fragilité. Ne s'agit-il pas simplement d'une illusion rétrospective exposée avec talent, mais peu crédible ?

Cependant, elle existe déjà en tant qu'illusion. Et rien ne permet de douter de l'existence d'une illusion. Pourquoi, d'autre part, faudrait-il se méfier des rêves au point de nier que c'est souvent en eux que l'on puise l'énergie requise pour apporter quelques changements à la réalité ? En troisième lieu nous ferions volontiers observer que la virtualité, pour immatérielle qu'elle soit, n'en régit pas moins le fonctionnement objectif, technique, des ordinateurs, et que ce n'est pas nécessairement faire preuve d'un idéalisme naïf que de constater, avec Eugene Wigner, que cite Emanuel Dimas de Melo Pimenta dans l'avant-propos de son admirable ouvrage sur l'Architecture virtuelle, la propension de nombre de physiciens contemporains à reconnaître l'existence de la conscience humaine. Selon Wigner en effet, "il n'a pas été possible de formuler de manière cohérente les lois de la mécanique quantique sans faire appel à la conscience".

Il semble donc que ce soit avec quelque légitimité qu'Emanuel Dimas de Melo Pimenta soutienne, à la page suivante, que le design graphique à l'ordinateur a permis de "créer, pour la première fois, des environnements virtuels actifs susceptibles d'étendre à des circuits ouverts l'exercice du système nerveux humain. Le théâtre a constitué l'un des premiers environnements virtuels passifs. Les rêves sont des environnements virtuels actifs en circuit fermé."

Ainsi, les rêves seraient, à l'intérieur du cerveau, ce que sont les graphèmes "ordinateurisés" à l'extérieur. C'est une remarque importante, que l'auteur réitère sous plusieurs formes. Il nous dit, par exemple, que l'architecture est un "véritable clone" par rapport aux "structures mentales". Ou encore, que "tout se passe comme si notre cerveau se trouvait directement branché sur la feuille de papier". Un tel langage est-il métaphorique ? Le prétendre équivaldrait à méconnaître ce qui vient d'être dit sur la "positivité" relative de l'immatériel. Mais ce serait surtout se tenir à l'écart de certaines des recherches les plus récentes en matière de neurophysiologie humaine.

Reportons-nous en effet au modèle neurophysiologique de la musique, tel que l'a exposé en 1985, au Symposium international de Philosophie de la Musique qui s'est tenu à Helsinki, celui qui dirigea pendant de nombreuses années le Département de Physiologie de l'Université de Finlande, le Professeur Matti Bergström. "Il semble, déclarait Bergström, que la musique reflète le design même du cerveau... Rien d'étonnant, donc, à ce qu'une reproduction de la dynamique du Soi qui est propre à notre cerveau nécessite, au niveau de notre comportement externe, un médium assez flexible pour en répéter toutes les nuances obligées. Un tel médium ne peut être que le son. Le son est un médium ex-

cellent, quand il se fait voix pour la parole qui reflète nos pensées, c'est-à-dire les processus de notre Soi". (page 140) - Mais la voix ne fait pas que cimenter à l'extérieur de nous-même le train des processus logiques ordonnant, au niveau du cortex, les afflux d'information qui proviennent du monde et y repartent lestés d'une grammaire ou d'une syntaxe, donc structurés en langages ; elle recueille tout autant les messages plus ou moins chaotiques expédiés au cortex depuis l'intérieur du cerveau, c'est-à-dire depuis les zones archaïques qui forment le tronc (stem). Ces zones, composées de réseaux de neurones connectés de façon aléatoire, fonctionnent comme un "générateur d'entropie" qui déchargerait sans trêve des bouffées de désordre, muselées toutefois par des Gestalten en procès ou Gestaltungen unifiantes, génératrices de "prises de conscience" aux niveaux les plus divers, du "physique" micrologique (microstate) au "psychique" (macrostate). "Nous accédons parfois à une expérience de cette prise de conscience élémentaire à notre réveil : il s'agit d'une pure sensation d'"être", sans détermination d'"où" ni de "quand". Cette expérience véritable de l'"existence" traduit la nature profonde du pouvoir qu'exerce le "générateur d'entropie" situé dans le "tronc" du cerveau" (page 136) : sans un tel pouvoir, auquel est associé normalement le verbe "être" des philosophes, nous n'aurions pas conscience de l'"existence" des flux informatifs spatio-temporels qui investissent de toutes parts le cortex.

Ainsi, pour Matti Bergström, l'interaction, ou mieux l'interpénétration sans obstruction entre flux informatifs externes (issus du cortex) et internes (issus du générateur d'entropie), est constitutive du Soi. L'absence d'obstruction représente toutefois un état d'équilibre idéal ; pratiquement, le Soi n'est pas Un, mais "un "monde" au sein duquel des "êtres" apparaissent et disparaissent en configurant un "nuage de possibles" perpétuellement évanescents, au gré du "potentiel aléatoire" (chance-potential) inhérent au flux conscientiel qui émane du générateur primitif d'entropie" (page 137).

Et c'est à Jung que Bergström fait appel pour caractériser cet univers ou multivers finalement instable, sujet à séismes, secoué par des rafales d'informations contradictoires qui font triompher tantôt la créativité logique alimentée par le cortex, tantôt les brusques changements de régime du type "catastrophes de Thom", que dictent les éruptions entropiques du sous-sol reptilien. Selon Jung en effet, "les pensées qui hantent notre univers mental vivent leur vie comme les animaux dans la forêt". Elles luttent pour la vie, et ce qui les départage ressemble à une sélection darwinienne (page 141).

Au terme de la sélection de l'une des pensées possibles, explique en effet Bergström, les autres s'évanouissent. Et cela va pouvoir s'appliquer à la musique. Choisir un son, c'est éliminer ceux qui restent. "Un seul son "tue" des millions d'autres sons" (page 142). Par conséquent, il est impossible de soutenir que la part de ce qui se réalise ou s'actualise représente l'essentiel d'une composition musicale. L'essentiel, c'est tout ce qui s'est estompé et a disparu lorsque s'est dissipé le nuage des possibles.

Cette affirmation, qui paraît lâcher la proie pour l'ombre, permet cependant de comprendre pourquoi une mélodie au premier abord indifférente peut se révéler par la suite d'une richesse insoupçonnée. C'est le silence qui la sous-tend, qui en fait le prix. De même, telle solution de continuité dans la sonate Hammerklavier de Beethoven laisse apercevoir, par la faille qui s'est subitement ouverte dans le discours, le stupéfiant horizon des possibles que le compositeur a volontairement occulté, mais qui n'en continue pas moins d'échapper en secret ce qu'on entend, et qui n'est qu'une façade consolidée.

Ne faudrait-il pas dans ces conditions admettre que ce qui subsiste derrière cette façade ne s'est nullement évanoui ? Si ce que j'entends n'est qu'un prétexte, le texte suivra. L'idée de sélection est à réexaminer.

En fait, il y a pour Bergström deux mondes bien distincts. Nous avons besoin, pour subsister, de connaître le monde extérieur : les informations transmises par le cortex sont des anticorps qui nous prémunissent contre l'inconnu, et c'est la fonction de la science, et la fonction première de la technique, de nous appuyer dans cette lutte pour la vie. Mais le cortex n'a pas seulement un environnement extérieur, il lui faut compter aussi avec un environnement intérieur, celui - symétrique - du cerveau archaïque générateur d'entropie, qui lui envoie non des informations, mais à la fois la "conscience", dont il manque, et le nuage de possibilités, qui représente pour lui une autre forme d'inconnu, car il est vecteur de désordre et d'anarchie. Le Soi, qui regroupe le cortex et la conscience, ne peut subsister, face à son environnement intérieur chaotique, que si les puissances sombres de ce dernier sont regroupées et canalisées en Gestalten par l'art, et amenées à composition par la musique.

Si nous adoptons la perspective ainsi frayée, nous pouvons préciser le rôle de la synchronicité. Celle-ci apparaît à la charnière des deux environnements, l'extérieur et l'intérieur, pour témoigner de leur interpénétration et de leur non-obstruction. Elle court-circuite la causalité extensive, mais ouvre dans le même élan l'intensif sur l'univers. En une unique fulguration, elle simultanée et fait fusionner le physique et le psychique, l'information et la conscience, la science (ou la technique) et l'art. Et dans le même instant, elle pulvérise le nuage de possibilités émanant des zones d'entropie, en le transférant à l'extérieur, où il devient inoffensif : la mémoire que nous en gardons peut devenir celle d'une "combinatoire absente" au sens de Julien Gracq, ou celle, inventive et prospective, de la "virtualité" mise en jeu dans la programmation d'un ordinateur, parce que, d'obsessionnelle et "impérialiste" qu'elle était au niveau psychique, elle a été miraculée par la synchronicité qui l'a inféodée à l'oubli. La musique, quant à elle, tire sa profondeur de cette conversion à l'oubli, qui lui procure soudain une aire de silence ; ce silence est le silence de l'âme, que n'encadre plus l'éternisation, par le ressassement de la mémoire extensive, des remous et conflits projetés par l'il y a entropique du cerveau archaïque. Que, maintenant, le silence ne soit pas seulement un anticorps, qu'au contraire il puisse prendre corps en passant de l'autre côté du cortex, dans le monde extérieur, c'est ce que permet d'éprouver John Cage. La découverte d'un il y a "physique", celui de toutes les sonorités non voulues par le compositeur, loin de réactiver les démons qui dramatisaient notre vie intérieure, achève bien plutôt de les exorciser. Un tel silence apparaît d'autant moins nihiliste, qu'il confirme, en l'extériorisant, le "silence des organes". C'est un silence éminemment poétique : à l'ère de l'ordinateur, il rend le monde habitable. Ecoutez : ceci est une Mercedes. Et ceci une Adler... Ne serait-ce pas, déjà, de la musique ?

La correspondance entre les deux il y a, l'intérieur et l'extérieur, que nous venons de définir comme antithétiques (en opposant à l'anticorps psychique, qui impose le silence, le "corps" physique des bruits), cette correspondance est apparemment un phénomène d'époque : en évoquant, comme nous y invitait Matti Bergström, la démarche compositionnelle d'un John Cage, et, par extension, la problématique de la "décausalisation" sous plusieurs de ses aspects, de Heidegger aux musiques électro-acoustiques et aux "interfaces de l'ordinateur", nous n'avons fait qu'épiloguer sur des faits récents, historiquement ramassés, et caractéristiques d'un genre musical relativement homogène. Néanmoins, nous avons mentionné, avec le recours à des citations, à une hypertextualité, ou à une combinatoire "absente", l'irruption, au sein de l'actuel, d'une référence aux deux dimensions du futur et du passé, et cette référence, en brisant le tissu narratif de l'histoire, introduisait à l'idée d'une topologie de l'être : dès lors qu'un temps "froissé" oblige à faire voisiner, dans l'orbe d'un même parcours, Cage et la sonate Hammerklavier, l'histoire de la musique se trouve mise à plat, et nos catégories sont à refondre. En ce sens, et pour reprendre le titre de l'ouvrage que Bruno Latour vient de publier, "nous n'avons jamais été modernes".

En forgeant le concept de "synchronicité", Jung pensait pouvoir rapporter à une même origine les coïncidences psychophysiques qu'il lui était donné de constater. Une patiente lui relate un rêve égyptien dans lequel figure un scarabée, et un scarabée en chair et en os (si l'on peut dire) heurte sa fenêtre: il s'estime en droit d'en inférer l'existence d'un unus mundus, et de là celle de l'inconscient collectif, des archétypes, etc. Mais non moins surprenantes sont les coïncidences à l'occasion desquelles la synchronicité elle-même se redouble, se met en abyme. L'unus mundus, c'est déjà Schopenhauer et les entrelacs du destin, Leibniz et l'harmonie préétablie, ou la "sympathie" stoïcienne, pour ne rien dire du I Ching ; de même, cela pourra être Einstein ou Pauli. Toutes ces prophéties s'inscrivent moins dans le temps qu'elles n'ouvrent un espace ; ou plus exactement, elles spatialisent le temps, elles le topologisent.

Et peut-être faudrait-il, afin de pouvoir porter une appréciation plus exacte sur le modèle musical de Bergström, examiner de plus près, en guise de contre-épreuve, cette idée d'une topologie spatio-temporelle à la faveur de laquelle la synchronicité en vient à se réfléchir elle-même, à se prendre elle-même pour miroir. Qu' à travers les siècles et aux quatre coins du monde on observe non seulement les mêmes coïncidences, mais la coïncidence des manières d'expliquer les coïncidences, cela paraît en effet concerner directement la neurophysiologie du cerveau ; telle est du moins l'hypothèse de Jung, qui n'hésitait pas à écrire en 1929 que "l'inconscient collectif est simplement l'expression psychique de l'identité de la structure du cerveau, en deçà de toutes les différences raciales" (cf. son commentaire à The Secret of the Golden Flower).

Plusieurs auteurs ont tenté de fournir des interprétations neurophysiologiques concernant la synchronicité proprement dite, au premier degré, en la décrivant à partir de l'étude du langage. A la hiérarchisation "verticale" des zones du cerveau selon Bergström, qui prend en considération, comme on l'a vu, non seulement le cortex mais le "tronc" primitif du cerveau, ils préférèrent en principe la dichotomie "horizontale" entre les deux hémisphères, droit et gauche. Un chirurgien canadien, Penfield, observait qu'une stimulation électrique de la zone de l'hémisphère droit correspondant à la zone du langage de l'hémisphère gauche permettait à ses patients d'entendre des voix (1963). Mais d'où ces voix provenaient-elles ? Selon Jaynes (1976), l'hémisphère droit avait été jadis (du temps de Sumer) le siège d'un centre du langage "dictant ses décisions" à l'hémisphère gauche : les voix que celui-ci entendait lui paraissaient être celles des dieux. Progressivement, au cours du second millénaire avant notre ère, la prééminence de l'hémisphère droit se serait dissipée, et les dieux se seraient enfuis ; seuls quelques schizophrènes - à l'instar des patients de Penfield - auraient hérité de leurs fantômes... La thèse de l'origine "linguistique" de la synchronicité s'est affermie avec les travaux de Barbara Honegger (1979): s'appuyant à la fois sur Chomsky et sur l'Interprétation des rêves, de Freud, cet auteur, assimilant les phénomènes synchronistiques aux rêves, et faisant reposer l'analyse des rêves sur l'articulation en profondeur de structures syntaxiques, s'efforça de remettre en honneur l'hémisphère droit en tant que centre d'élaboration à la fois des rêves, et des structures profondes (mais non de surface) du langage. - Pour originales qu'aient pu paraître de telles perspectives, elles n'ont cependant guère convaincu. C'est qu'elles aboutissaient à assimiler les faits synchronistiques à de simples jeux de mots. Ces derniers suffisaient-ils (malgré toutes leurs subtilités) au remplacement de la voix des dieux ? Peut-être la musique leur faisait-elle défaut !

D'une tout autre portée, la recherche de Frederick Turner sur l'espace et le temps dans la poésie chinoise, publiée en 1986, outre qu'elle rétablissait - via la poésie - le musical dans ses droits, en le montrant dépendant, de par l'asymétrie des deux hémisphères, d'une transduction quasi-machinique assimilable à une diffusion stéréophonique survenant à même les neurones, cette recherche, donc, posait au moins indirectement le problème de la connivence synchronistique complexe, c'est-à-dire entée sur une spatialisation dynamique du temps.

Au départ, Turner s'est inspiré des travaux de Jerre Levy (1974, 1987) sur l'asymétrie fonctionnelle bilatérale du cerveau chez les musiciens. Un analphabète musical fait en principe usage de l'hémisphère droit (distributeur de l'information spatiale) bien plus que de son hémisphère gauche (qui ordonne les séquences temporelles); l'éducation musicale tend à équilibrer le fonctionnement des deux hémisphères en transférant le trop plein d'activité droite sur l'activité gauche. Aux découpages linéaires, qui déterminent le "sens" de l'énoncé par référence aux attentes inférées à partir de ce qui le précède, se substituent des regroupements non-linéaires, qui s'appuient sur des paris effectués en fonction des règles de déploiement des Gestalten ou des hologrammes, donc tenant compte des totalités effectivement perçues, c'est-à-dire de la durée de l'instant ou du présent "vivant".

Une telle durée, qui est celle de l'enregistrement de la quantité maximale d'information susceptible d'être retransmise en un seul envoi par le cortex, ne dépasse pas en règle générale 3 secondes. Or la quasi intégralité des poèmes versifiés se déclament selon des mètres dont la périodicité moyenne est précisément limitée à 3 secondes, et cela dans toutes les cultures connues. On peut en déduire que le vers contribue à renforcer la rythmique endogène du cerveau : si des variations interviennent, ce sera pour aider l'information délivrée par l'hémisphère droit, qui est de type holistique et non-linéaire, à régulariser les flux séquentiels de l'hémisphère gauche, lesquels véhiculent essentiellement des messages linguistiques dont les débits n'obéissent à aucune périodicité prévisible. La synchronicité intervient par conséquent à la façon dont procéderait un homéostat : par équilibrages successifs susceptibles de se déclencher au fur et à mesure des déferlements éventuels. La poésie diffère donc de la prose comme la stéréophonie de la monophonie : elle est fonction du coefficient de transduction que l'on souhaite obtenir, et conduit à une harmonisation ou à une musicalisation des relations entre les deux hémisphères.

Si nous considérons à présent, avec Frederick Turner, la poésie chinoise, nous rencontrons une difficulté de taille : alors qu'un vers de 3 à 4 secondes contient ordinairement une dizaine de syllabes environ, chacune de ces syllabes correspondant approximativement, par sa durée (1/4 de seconde), au laps de temps nécessaire pour intégrer un stimulus acoustique, la poésie chinoise de l'âge classique se contente de 4, 5 ou 7 syllabes. Si ces syllabes étaient prononcées "à l'occidentale", leur somme oscillerait donc entre deux valeurs extrêmes d'une seconde et une seconde 3/4, et le vers chinois cesserait d'obéir à la norme physiologique des 3 secondes. Maintenant, demandons à un Chinois de dire un poème : compte tenu des quatre intonations possibles de la syllabe, et de la variabilité de deux tons sur quatre, la durée des syllabes apparaît changeante ; et les mesures prises par Turner ont montré que les vers de 4 syllabes ne duraient en moyenne pas plus de 2 secondes, mais que ceux de 5 syllabes atteignaient 3 secondes, et ceux de 7 syllabes 3,8 secondes, ce qui rétablissait la parité avec les autres langues.

D'où provient la différence numérique des syllabes ? De la nécessité d'admettre, comme faisant partie intégrante de la lecture ou de la récitation du poème, la composante visuelle, idéographique et donc picturale du caractère "évoqué" par la syllabe isolée, et du supplément de flexibilité ainsi introduit au niveau de la déclamation, laquelle se ressent d'autre part de la variabilité des tons employés. Comme le dit Turner, "la poésie chinoise ajoute un élément pictural, relevant de l'hémisphère droit, aux éléments déjà présents dans le même hémisphère du fait de l'existence du mètre poétique"(page 241). Et c'est non seulement à un ajout que l'on assiste, mais à un redoublement ; car cette poésie est d'abord musicale à part entière, "avant" de se faire visuelle. La réduction du nombre de ses syllabes tient moins à la structure de la langue qu'à l'exigence "homéostatique" de loger, au coeur du poème, une topologie.

Il est donc tout à fait légitime de considérer, avec Turner, que la poésie chinoise est "seulement une fois un "art du temps", mais deux fois un "art de l'espace"; et ~~par~~ si l'on s'en tient à l'inventaire de ses "contenus", il faut dire, plus radicalement encore, qu'"au lieu d'ajouter un autre élément spatial à la combinaison d'espace et de temps qui est le lot habituel de la poésie, la poésie chinoise spatialise le concept de temps lui-même"(page 247). Rappelons-nous que, pour Thierry de Duve la notion de "présence" ne pouvait pas ne pas inclure en son sein l'appareillage hautement technicisé sans lequel nul ne viendrait écouter Elton John. Indifférente, par hypothèse, aux "contenus" transmis, la machine transductrice récusait le postulat de l'existence préalable de l'espace et du temps comme formes a priori de la sensibilité ; et ce refus de l'a priori équivalait au rejet de ce qu'il pouvait rester encore de "temporel" dans l'antécédence qu'exprimait le mot lui-même d'"a priori". De même, avec la poésie chinoise, n'assiste-t-on pas à une sorte d'avènement du sens, par la résorption finale (mais obtenue progressivement) de la temporalité liée au départ à l'hémisphère gauche, au profit d'un nunc stans, d'un fantasme d'éternité, prononcé grâce à la médiation du redoublement transducteur de l'hémisphère droit ? Turner l'exprime en conclusion, à l'aide de quelques formules admirables : le temps cesse d'être "un procès de développement historique" pour devenir "un paysage infini, dont les moments sont les détails" (page 248). Et, page 249 : "Le vent et les étoiles - le plus évanescent et le plus éternel - se rencontrent perpétuellement dans la poésie chinoise. C'est comme si la contemplation d'idéogrammes qui reçoivent d'un seul coup leur sens, et n'ont ni passé ni futur, venait rappeler au poète et à son lecteur que la logique du langage, temporelle et séquentielle, n'est qu'un ordre arbitraire que nous imposons au monde... L'information...passe d'un régime temporel haletant, celui de l'hémisphère gauche, au nunc stans, à l'éternel présent, propre à l'hémisphère droit, et cela en vertu de sa reprise au sein d'une forme poétique axée sur le mètre ; et elle va s'y maintenir et s'y fixer par sa transformation ultérieure en un schème visuel, en une figure qui se gravera dans l'esprit, comme un tableau."

Si profondément immergés que nous soyons dans l'espace et dans le temps, la synchronicité, en faisant rayonner certains moments les uns dans les autres, nous ouvre, et ouvre nos pensées, sur ce qui nous dépasse et dépasse notre temps, mais ne nous est peut-être nullement étranger.

Liste des ouvrages cités

- Matti Bergström, "Music and the Living Brain", in Veikko Rantala, Lewis Rowell, et Eero Tarasti, Essays on the Philosophy of Music, Helsinki, Societas Philosophica Fennica, distribution Akateeminen Kirjakauppa, 1988, p. 135-153.
- Pierre Bertrand, L'oubli, Révolution ou mort de l'histoire, Paris, P.U.F., 1975.
- William Brooks, "Choice and Change in Cage's Recent Music", in Jonathan Brent, Peter Gena et Don Gillespie, A John Cage Reader, New York, Peters, 1982, p. 82-100.
- John Cage, "22.708 Types" (Interview with Henning Lohner, 1987), Interface, Vol. 18 (1989), p. 243-256.
- Emanuel Dimas de Melo Pimenta, Virtual Architecture, Virtual Environments and Architecture, Lisboa, ASA Art and Technology, 1991.
- Thierry de Duve, "La Performance hic et nunc", in Chantal Pontbriand, Performances, Text(e)s & Documents, Montréal, Ed. Parachute, 1981, p. 18-27.
- Jean-Charles François, Percussion et Musique contemporaine, Paris, Klincksieck, 1991.
- Julien Gracq, Lettrines, Paris, José Corti, 1967.
- Barbara Honegger, Spontaneous Waking-state Psi as Interhemispheric Verbal Communication, San Francisco, Washington Research Center, 1979.
- Julian Jaynes, The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind, Boston, Houghton Mifflin, 1976.
- Carl Gustav Jung, "Commentary on The Secret of the Golden Flower" (1929), in Alchemical Studies, vol. 13 des Collected Works, trad. R.F.C.Hull, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, Bollingen Series XX, 1958.
- Carl Gustav Jung, "Foreword to the I Ching" (1950), in Psychology and Religion, East and West, vol. 11 des Collected Works, trad. R.F.C.Hull, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, Bollingen Series XX, 1958.
- Derrick de Kerckhove, La Civilisation vidéo-chrétienne, Paris, Retz, 1990.
- Bruno Latour, Nous n'avons jamais été modernes, Paris, La Découverte, 1991.
- Jerre Levy, "Psychological Implications of Bilateral Asymmetry", in S. Dimond et J. G. Beaumont, Hemisphere Function in the Human Brain, London, Paul Elek, 1974.
- Jerre Levy, "Interhemispheric Collaboration : Single-Mindedness in the Asymmetric Brain", in C. T. Best, Developmental Neuropsychology and Education, New York, Academic Press, 1987.
- Maurice Merleau-Ponty, L'Oeil et l'esprit, Paris, Gallimard, 1964.
- Wilder Penfield (with P. Perot), "The Brain's Record of Auditory and Visual Experience : A Final Summary and Discussion", Brain, 86, 1963, p. 595-702.
- Joanna Pomian et Emmanuel Souchier, "Les machines écrivantes et l'écriture virtuelle", Traverses 44-45, 1988, p. 109-119.
- Michel Serres, Esthétiques sur Carpaccio, Paris, Hermann, 1975.
- Etienne Souriau, L'Abstraction sentimentale, Paris, Hachette, 1925.
- Frederick Turner, "Space and Time in Chinese Verse", in J. T. Fraser, F. C. Haber, et N. Lawrence, Time, Science, and Society in China and the West (The Study of Time V), Amherst, Massachusetts, The University of Massachusetts Press, 1986, p. 241-251.

Daniel CHARLES

Liste des principales publications

1 - Livres :

- Pour les Oiseaux, Conversations avec John Cage : Paris, Belfond, 1976.
(Trad. : allemand, anglais, espagnol, italien, japonais).
- Gloses sur John Cage : Paris, U.G.E., 1978 (Trad. : japonais).
- Le Temps de la Voix : Paris, Ed. Universitaires (J.-P. Delarge), 1978.
- John Cage, oder Die Musik ist los : Berlin, Merve Verlag, 1979.
- Musik und Vergessen : Berlin, Merve Verlag, 1984.
- Poetik der Gleichzeitigkeit : Bern, Benteli Verlag, 1987.
- Zeitspielräume : Berlin, Merve Verlag, 1989.

2 - Direction de numéros spéciaux de revues :

- Musiques nouvelles : Revue d'Esthétique, 1968.
- Musique présente : Revue d'Esthétique, 1982.
- John Cage : Revue d'Esthétique, 1988.

3 - Articles :

- Collaboration régulière à diverses revues (Musique en jeu, Traverses, Revue d'Esthétique etc.).
- Collaboration à plusieurs Encyclopédies (de l'Encyclopédie Fasquelle à l'Encyclopaedia Universalis, et - récemment - à l'Encyclopédie de la Philosophie des Presses Universitaires de France).
- Au total : environ 200 articles parus, tant en France qu'à l'étranger (Canada, Etats-Unis, Allemagne, Belgique, Suisse, Espagne, Italie, Finlande, Japon...).

Daniel CHARLES
23, Avenue THIERS
06600 ANTIBES
T.: 93/34-21-37.

CURRICULUM VITAE

Né le 27/11/35 à ORAN (Algérie).

Etudes secondaires : Lycées Henri IV et Louis-le-Grand, Paris.

Etudes supérieures : Licence de Philosophie (1955) ; Premier Prix C.N.S.M. de Paris, classe Messiaen (1956) ; D.E.S. d'Esthétique (Sorbonne, 1956 ; dir. : Etienne Souriau) ; C.E.S. d'Ethnologie-Sciences (1958) ; Agrégé de Philosophie (1959). (Parallèlement : membre du G.R.M., dir. Pierre Schaeffer, 1956-1958).

Enseignement secondaire : Professeur de Philosophie aux Lycées de Saint-Denis de la Réunion (1959-1961) et de Marseille (Lycée Périer, 1961-1962).

Obligations militaires : E.V. de 1ère classe de réserve, Marine Nationale (Toulon, 1962-1964).

Enseignement supérieur : Assistant à la Faculté des Lettres d'Aix-en-Provence (Département de Philosophie, 1964-1966) ; Assistant, puis Maître-Assistant à Paris-Nanterre (Département de Philosophie, 1966-1969) ; Rapporteur de la Commission Ministérielle chargée de l'implantation de la Musique à l'Université (Paris, 1968-1969) ; Chargé d'Enseignement, puis Professeur titulaire au Département de Musique de l'Université Paris VIII (Vincennes), de 1969 à 1989. Parallèlement, responsable de l'enseignement de l'Esthétique au Département de Philosophie de l'Université Paris IV (Sorbonne), de 1970 à 1980. Thèse de Doctorat d'Etat sur "Les nouvelles musiques et la question du temps", dir. Michel Dufrenne (Université Paris X-Nanterre, 1977 ; mention Très Honorable à l'unanimité). De 1980 à 1985, Directeur de l'U.E.R. "Arts" de l'Université Paris VIII (Départements Arts Plastiques, Etudes Cinématographiques, Musique, Théâtre).

En 1989, nommé Professeur d'Esthétique Générale à l'Université de Nice/Sophia Antipolis (Département de Philosophie).