
LA FIN DU ROMANTISME

Célestin DELIEGE

Dans cet essai, on s'efforcera de montrer en quoi la mentalité de quelques compositeurs nous éloigne, depuis quelques années, d'un romantisme qu'en opposition au romantisme historique nous appellerons immanent, ne pouvant partager la foi de Georges Gusdorf qui, au romantisme historique, n'hésite pas à opposer un romantisme éternel (Gusdorf, 1982 : 57). N'entendons pas toutefois que l'écrivain puisse, à nos yeux, s'être égaré dans une valorisation excessive d'une des attitudes prestigieuses de l'Europe. Si la musique semble devoir s'éloigner aujourd'hui de cette affirmation péremptoire du moi individuel qui la caractérise depuis fort longtemps, mais avec une violence plus volontaire depuis Beethoven, rien ne nous prédit que la distance qui est en train de la caractériser par rapport à ce qui fut si profondément individuel soit destinée à se prolonger indéfiniment. Mais il faut pourtant admettre que l'âge scientifique confronte désormais différemment, et de manière inédite, l'art à ses normes, c'est-à-dire, sa réalisation à sa pratique et à sa théorie.

Les mises en question qui vont suivre, elles non plus, ne relèvent pas du romantisme musicologique et de la critique musicale traditionnelle, hostile ou militante. Elles posent un problème épistémologique, et c'est ce problème seul qui est à l'origine de la discussion. Il est impératif que la critique musicologique participe elle aussi à la mutation vécue en ces récentes années.

Notre réflexion s'alimentera à trois sources, trois propositions indépendantes qui ne devraient pas tarder à révéler les points de contact par où elles se nient ou se complètent.

La première nous vient du romantisme historique, ou tout au moins d'un temps où l'histoire hésite à déléguer aux idiosyncrasies les apports généraux d'un classicisme encore très présent. Dans l'Esthétique professée à Iéna à la naissance du XIX^e siècle, Schelling en annonce pratiquement le fondement en soutenant que l'intuition doit embrasser « *l'identité du moi conscient et du moi inconscient et la conscience de cette identité* » (souligné par l'auteur, 1978 : 13).

La seconde proposition nous vient de Popper (1981 : chap. XIII), et sans que l'auteur l'ait voulu, elle résonne presque comme un commentaire critique de la précédente. Comparant l'art, mais plus encore peut-être, l'attitude de Bach et de Beethoven, il déclare la première « objective » et la seconde « subjective ». L'importance de cette proposition ne réside pas dans l'usage des deux adjectifs qui traînaient déjà sous la plume de Schweitzer, ce dont Popper se réjouit, mais de l'usage qu'il en fait, et plus encore, dirai-je, de la généralisation que nous pouvons en tirer dans l'interprétation du romantisme immanent.

Enfin, la troisième proposition ne sera qu'un rappel d'une idée que l'on interpréterait à tort comme mélancolique, dont je fis part naguère en songeant aux musiciens qui s'efforcent d'innover aujourd'hui en prolongeant une écriture exclusivement basée sur le tempérament égal et l'instrument traditionnel. Je les comparais aux compositeurs médiévaux enrichissant de *tropes* le répertoire liturgique monodique, préférant cette forme d'activité à l'enfermement obscur dans l'enceinte d'un monastère où s'élaboraient lentement les premiers essais de polyphonie (Deliège, 1985 : 59-60).

Tentons maintenant de lire nos trois propositions dans leur contexte propre mais en ayant à l'esprit celui des préoccupations actuelles.

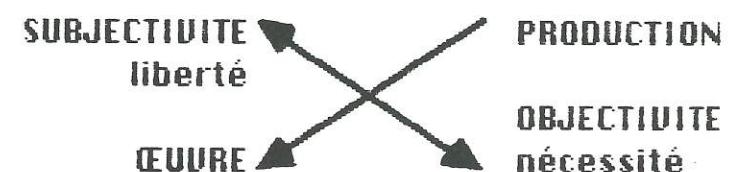
La proposition de Schelling émane du romantisme historique mais elle s'est développée dans le romantisme immanent qui accompagne encore le sens commun. La lire dans l'esprit et la lettre de l'idéalisme philosophique qui l'a produite peut se résumer comme suit :

Par les moyens naturels non conscients et par l'usage de sa liberté consciente, de sa raison, l'artiste crée son œuvre. Se constituent ainsi une action inconsciente (objective) et une activité consciente (subjective) qui se réfléchissent et se déterminent mutuellement, d'où l'identité initialement postulée. La dialectique de Schelling croise dès lors les données de sa

double perspective : d'une part, la nature finalise l'œuvre en commençant dans l'inconscient et en s'ouvrant au conscient du moi ; d'autre part, le moi conscient de la production subjective aboutit à l'objectivité inconsciente dans l'œuvre. « Le moi est conscient selon la production, inconscient en considération du produit » (Schelling, *ibid.*). Deux systèmes d'équations résultent de cet exercice dialectique :

objectivité = nature = inconscient = œuvre
subjectivité = liberté de la raison = conscient = production

Schelling peut-être se rendait-il compte de la difficulté que ce raisonnement risquait de créer, dès son époque, par rapport à la puissance dévolue à la réalité naturelle ? Il y fait face par l'introduction de notre *libre agir* où notre conscience peut se sentir dépassée par l'intervention du destin qui agit dans notre vie comme la donnée naturelle dans l'œuvre. Cependant la liberté de l'action sera sauvée dans l'acte ordinaire en ne postulant pas l'identité requise dans le projet artistique. Or le problème paraît bien précisément cette exigence d'identité que nos équations dans leur déploiement linéaire ne peuvent pas plus réaliser que ne peut s'opérer la rencontre de deux parallèles. La solution du problème reste à l'intérieur de la métaphysique idéaliste : ce qui est séparé ne pourra dans le domaine esthétique l'être à *l'infini*. C'est bien en vertu de cette conciliation imposée que nous venons de parler de « croisement » dans notre interprétation du système dialectique schellingien. On pourrait schématiser comme suit la relation telle qu'elle apparaît au moment de l'identification des contraires :



où *liberté* et *nécessité* sont en fin de compte la concrétisation et les termes de la conciliation.

Jusqu'ici, cependant, il n'y a peut-être rien que le rationalisme du XVIII^e siècle n'aurait pu admettre. La fuite dans l'irrationalisme commence quand nous apprenons que la conciliation a été obtenue par l'intelligence agissant par la voie du *don gratuit d'une nature supérieure* (*ibid.* : 15). L'arbitrage de l'intelligence dans les activités conscientes et incons-

cientes est donc l'œuvre d'une puissance inconnue, d'un absolu qui dépasse l'intelligence et de ce fait introduit le non-intentionnel dans l'activité consciente.

Nous abordons ici sur les côtes du romantisme historique, ce qui pourrait ne pas trop nous concerner aujourd'hui ; mais ne nous y trompons pas, simultanément, nous venons bien d'aborder le continent du romantisme immanent dont les phares côtiers brillent encore, et parfois non sans intensité.

Mais ne nous éloignons pas immédiatement de la démarche de Schelling. Revenant à la comparaison avec le *libre agir*, nous n'avons aucune peine à compléter notre précédent schéma :



A partir de là, une extension des équations précédentes est impliquée :

œuvre d'art = produit de génie

Pour trouver son achèvement l'analyse de Schelling recourt à un appui psychologique innéiste : la double activité consciente et inconsciente de l'artiste reçoit son impulsion de l'*instinct*. Cette origine instinctive n'aura pas à être prouvée, elle ressort « des propos de tous les artistes, lorsqu'ils avouent qu'ils sont poussés involontairement à créer leurs œuvres et ne font que satisfaire, par là même, un instinct irrésistible de leur nature » (ibid : 16). Nous touchons ici à la source du concept de l'artiste-surhomme ; poussé par l'instinct de sa nature il objectivise l'œuvre comme par fatalité : il est soumis « à l'ascendance d'une puissance qui l'isole des autres hommes, le forçant à proclamer ou à représenter des choses qu'il ne pénètre pas complètement lui-même et dont le sens est infini » (ibid : 17). L'artiste et son œuvre sont ainsi voués à la sacralité, l'art devient complètement distinct de son *autre*, comme l'aurait dit Adorno. Cet isolement lui subordonne la science dont, dans la pensée idéaliste, l'art devient le modèle.

Il serait erroné de critiquer cette pensée avec les seuls instruments de la violence polémique ; elle ne peut être réprouvée dans la mesure où le romantisme historique, qui l'a admise et confortée, a produit les valeurs que nous savons et qui en justifient au moins la reconnaissance. Mais elle nous place aussi sur la terre ferme d'un romantisme lié au sens commun

qui la revendique ou, tout au moins, l'admet comme allant de soi. Aujourd'hui encore, comme au temps de l'idéalisme, la dualité conscient/inconscient est couramment entrevue en mettant le poids le plus faible sur la catégorie consciente en laquelle n'est reconnue que l'intervention du métier, de ce qui peut être acquis par voie d'apprentissage, alors que l'essentiel serait donné par les facultés innées. Une telle conception présente la tâche artistique comme la jonction du métier et du mystère, ce dernier excluant *de facto* l'importance de la conscience esthétique, laquelle n'apparaît jamais, dans ce cadre mental, comme la part prédominante de la responsabilité du créateur. Sur le terrain d'un irrationalisme impénitent se placent des supporters prêts à défendre la puissance de l'inconscient pour sauver des praticiens possédant éventuellement un métier suffisant mais incapables d'une réflexion lucide les avertissement des choix esthétiques qui pourraient s'imposer opportunément à eux.

Il n'est plus possible cependant d'ignorer et de cautionner des erreurs dues à des égarements avoués parfois après coup par leurs auteurs sous la forme d'énoncés tels que : « à telle époque nous pensions que... mais il s'est avéré par la suite... » etc. Les récentes années nous ont habitués à de telles déclarations de compositeurs ; elles sont sans précédent dans l'histoire de la création musicale, et elles dénotent une auto-critique irresponsable parce que venant trop tard, alors que les produits visés se dénonçaient dès leur apparition par le seul statut qui était le leur, et se dénoncent encore dans les situations présentes qui devront faire l'objet de désavoué à moyen terme. Nous aurons à revenir sur cette question délicate ; auparavant nous examinerons la seconde proposition.

Dire que Bach s'opposerait à Beethoven comme un art objectif s'oppose à un art subjectif paraîtra au musicien, naïf sinon inconséquent. Popper ne l'ignore pas ; il espère simplement qu'une terminologie insuffisante n'altérera pas la compréhension de son point de vue : il se parlait à lui-même, dit-il, ou à de rares amis. Popper se place d'emblée sur le terrain de ce que nous dénommons ici le romantisme immanent pour en réfuter la croyance selon laquelle l'art ne serait avant toute autre chose que l'expression des *émotions personnelles* : ce type d'expression n'est pas le propre de l'art, il relève de tout comportement humain ou animal. Popper ne se demande pas, comme l'esthétique idéaliste, ce qu'est l'art ; il essaie de comprendre en quoi une œuvre est intéressante, et il reconnaît ici le pouvoir de l'imagination, mais il ne peut s'agir que d'une imagination illuminée par la conscience ; la pratique de l'art, dans son aspect psychologique, impose un dévouement total au travail, lequel est littérale-

ment promu au rang de mode inéluctable d'existence. L'action de la personnalité et du travail doit produire l'intégrité de l'œuvre, non l'originalité, pourtant visée, mais à laquelle Popper ne semble pas prêt à reconnaître qu'elle puisse être le résultat des seuls facteurs intentionnels. Comme l'idéalisme, il fait place en cette matière aux facultés innées : « L'originalité est un don divin ; comme la naïveté elle est innée, elle ne s'acquiert pas » (1976 : 92). (Acceptons provisoirement de ne pas discuter ce point de vue de Popper en observant, dès à présent, qu'il nous paraît partiellement faux).

C'est finalement l'attitude esthétique qui va déterminer l'opposition Bach/Beethoven : le premier s'est mis au service de l'œuvre, le second a davantage visé consciemment à exprimer sa personnalité. Nous ne pensons pas déformer cette observation en la traduisant par l'idée d'une œuvre où la personnalité du compositeur s'exprimerait sans l'avoir délibérément voulu, cas de Bach ; et d'une œuvre aboutissant à l'objectivité en dépit d'une intention consciente fondée sur le moi, cas de Beethoven. De toute évidence la réussite de Bach semble ici plus certaine : la résonance affective de sa musique résulte de l'impact qu'elle dut exercer sur lui-même, et non pas d'une émotion devant être exprimée a priori : « Je suppose que Bach désirait exclure de la finalité de la musique le bruit que ferait le musicien pour sa plus grande gloire » (ibid.).

Une telle finalité est insupportable pour Popper dont la contradiction est peut-être de trop s'encombrer de l'aspect émotionnel de la musique après avoir déclaré ne pas souhaiter s'en préoccuper. Et de fait, il ne s'en préoccupe probablement que pour convaincre le lecteur trop attaché à ce phénomène que sa propre théorie finira par contourner. Il se livre à une analyse du *Jon* de Platon où, de nouveau, il retrouve l'opposition entre le don divin et le travail de l'artiste. Mais au nom de la réponse de Socrate qui décrit l'attitude émotionnelle du rhapsode comme exclusivement commandée par celle du public, et plus encore au nom du Platon de la *République*, il pourra mettre l'opposition notée au compte d'une plaisanterie platonicienne. Finalement, il peut dénoncer la théorie de l'expression personnelle de l'art : c'est une sorte de « théologie sans Dieu », où « l'artiste s'inspire lui-même » (ibid : 96).

A la rigueur, Popper pourra admettre une théorie des émotions, mais à la condition que l'on n'exagère pas le pouvoir de la musique, et que l'on reconnaîsse que ce n'est pas l'interprète qui exprime l'émotion mais l'œuvre. Nous croyons deviner aussi dans l'écrit de Popper qu'en s'objectivant dans l'œuvre l'émotion perd ses traits superficiels et tend à s'intellectualiser. Le compositeur sera le premier à la percevoir et,

par cette reconnaissance, il peut s'utiliser comme cobaye pour éprouver son œuvre et éventuellement la réviser. Nous atteignons ici le cœur de la théorie popperienne où, à l'inverse de Schelling, l'art n'est plus le modèle de la science, mais où le créateur procède en art exactement comme en science par la méthode des *essais et de l'élimination des erreurs* : c'est là, la manière la moins banale que Popper puisse reconnaître de l'expression de la personnalité. Voici donc le compositeur pleinement engagé sur la voie de l'autocritique comme premier récepteur de l'émotion que peut créer son œuvre ; et la conclusion du philosophe sera : « Le musicien qui se bat pour résoudre des problèmes musicaux offre évidemment une image bien différente du musicien en train d'exprimer ses émotions (banalité que personne ne peut éviter) » (ibid : 98-99).

Voici donc une théorie de l'art émise par un épistémologue dont la prétention ne fut que très occasionnellement d'en parler. Les grands exemples qui illustrent les ouvrages de Popper sont empruntés aux sciences pures, plus rarement aux sciences sociales. Mais, dans sa jeunesse, Popper crut un moment devenir musicien et c'est l'allusion à ce moment de son autobiographie qui l'amène à nous livrer quelques observations qui n'ont pas pour but une comparaison entre art et science, mais ont le mérite de nous montrer, à travers des conceptions d'une haute modernité, ce que peut représenter, sinon un vrai parallélisme, tout au moins la possibilité d'une convergence des démarches, qu'elles soient scientifiques ou artistiques, dans l'approche de leur objet. La confrontation de cette vue réaliste et rationnelle à l'idéalisme schellingien, amorçant l'irrationalisme, est ici saisissante. Nous assistons à un sursaut de la conscience qui reprend tout ce que l'idéalisme et à sa suite le romantisme historique abandonnaient au pouvoir de données que l'on voulait inconnues. Comme dans l'esthétique idéaliste, l'art finit par s'objectiver, mais alors que là, l'objectivation était le fruit de l'activité inconsciente, elle s'accomplit maintenant sous la forme d'un résultat heureux obtenu par un mouvement entre un état de réalisation et un degré élevé de conscience qui contrôle et évalue. Nous voyons ainsi surgir, en complément des qualités de métier, la nécessité de la conscience esthétique : ni l'un ni l'autre n'auront à faire abstraction de la génialité pas plus que des facultés innées, mais ces moyens ne sont que les outils de l'autocritique rendant possible l'action de la perspicacité et la capacité de détecter l'erreur, de sélectionner les décisions opportunes.

Il reste toutefois surprenant, comme nous l'avons relevé, que dans un tel contexte de pensée Popper ait maintenu l'originalité dans la sphère des données insondables, tout en recon-

naissant qu'elle est en fait toujours postulée. L'originalité est une visée tardive de l'histoire des arts et, à ce titre, son principe est mal connu jusqu'au XVIII^e siècle. Il est extrêmement difficile d'imaginer comment ce problème a été aperçu par la pratique artistique jusqu'à la Révolution française. La dépendance dans laquelle ont vécu jusqu'alors les peintres et les musiciens place davantage l'originalité dans une optique collective. Le souci d'originalité s'est manifesté, pour une part, depuis la fin du XVIII^e siècle par la volonté de l'expression personnelle, réduite à la banalité dans les vues de Popper, mais que le romantisme n'a pu éviter par suite même des modèles qu'il se donnait, tels que la cathédrale gothique, et qui ont contribué, au XIX^e siècle, à fortifier, dans l'art, la notion de *grandeur* particulièrement concrétisée, comme l'a remarqué Dahlhaus (1982 : 89-90), dans l'ampleur des formes symphoniques, à quoi on peut ajouter l'accroissement des effectifs orchestraux. Mais au-delà, et après l'affirmation vénémente du moi romantique, le besoin d'originalité ne peut être tranquillement évacué et mis sans discussion au rang des résultats involontaires ou fortuits. Historiquement, l'originalité musicale s'impose du seul fait des facteurs qui peuvent être reconnus comme données de progrès et qui, il est vrai, ne sont pas esthétiques mais techniques. Il n'est pas surprenant, de ce point de vue, que l'originalité de la musique d'Occident se développe parallèlement à l'évolution de la facture instrumentale. Et aujourd'hui, c'est encore une lutherie toute récente qui la rend indispensable. La transformation des moyens implique directement l'originalité stylistique, mais la réflexion esthétique vient immédiatement se superposer à cette première implication pour constituer ce style porteur de traits inédits. Posons-nous, par exemple, le problème négativement en nous demandant ce qui se passerait si le compositeur se mettait à penser que l'originalité est une question secondaire qui, effectivement, peut être laissée à la grâce de Dieu. D'une telle attitude il ressortirait : soit que Dieu se laisserait convaincre et jouerait le jeu, ruinant du même coup à tout jamais, par Son intervention miraculeuse, la musique des hommes ; soit que l'œuvre serait une copie approximative, et généralement inférieure, de modèles qui la précèdent ; soit, moins glorieusement encore, que le musicien ne puisse afficher que le déploiement impudique de son psychodrame le plus intime.

L'originalité, tout au moins tant que nous ne sommes pas rendus à une ruralisation totale et à un repli sur nos ethnies d'origine, pourrait bien être le poumon de l'organisme artistique et donc de la musique en particulier. Les problèmes posés par le matériau sont déjà si « originaux » en eux-mêmes, qu'il serait fort étonnant, dans ces conditions, que

l'atteinte de l'innovation — non d'une originalité sauvage et absurde, mais socialement et historiquement conditionnée — n'ait rien à voir avec le travail et la pénétration des questions posées par la conscience esthétique. Cette recherche légitime et intelligente de l'originalité, consciemment entrevue, est bien l'un des traits, sinon le plus appuyé, qui nous autorise, précisément, à parler d'un romantisme immanent, mais nous allons cependant constater qu'une forme d'invention semble s'écartier, maintenant, de ce vieux domaine.

Vieux domaine pourtant attachant ; comment pourrions-nous sonder les perspectives encore très secrètes du nouveau que nous entrevoyons sans nous attarder un peu dans les régions dont le paysage en conserve les derniers vestiges ?

Parlant du romantisme allemand, Georges Gusdorf écrit : « Le romantisme est venu jusqu'à nous, en dépit de ceux qui s'efforcent de dresser, à telle ou telle date, son acte de décès ». Et il ajoute à cette remarque cette citation de Lichtenberger : « De même que le classicisme s'est superposé au rationalisme de l'*Aufklärung* sans le remplacer, ainsi le romantisme, à son tour, n'a pas été supplanté par les tendances nouvelles ; elles se sont mélangées en proportions variables sans s'exclure les unes les autres... » (Gusdorf, 1982 : 85). Ces remarques, nous les vérifions principalement dans la lecture des styles, des « manières » comme préférait dire Goethe qui devinait, probablement d'ailleurs par le sentiment qu'il pouvait avoir de sa propre action, jusqu'où pourrait aller cette force d'une évidence du moi. Mais la France n'a-t-elle pas produit un même phénomène ? Quand Boulez insiste sur l'absence de tradition musicale dans son pays, il affirme, du même coup, la très puissante individualité des quelques compositeurs qui inscrivent profondément leur griffe dans un univers musical discontinu, mais par là même, d'autant plus diversifié. Il ne faudrait pas, pour autant, que ce romantisme immanent à notre culture depuis deux siècles, et en dépit du retour périodique de ses phases d'illuminisme religieux, soit interprété naïvement autrement que comme présence latente. Il y a loin de l'expression personnelle — disons le mot en dépit de l'aversion rencontrée chez Popper — de Beethoven à celle de Schoenberg, même s'il est prévisible que l'avenir les rapprochera plus que nous ne le pouvons aujourd'hui, et même si Schoenberg a pu, comme dans ses lettres à Kandinsky, invoquer les catégories inconscientes. Comment pourrions-nous, au surplus, perdre de vue la distance qui existe entre l'inconscient de Schoenberg et celui auquel croyait si profondément l'idéalisme esthétique de Schelling ? Les catégories inconscientes évoquées par Schoenberg, et que nous vivons intensément dans *Erwartung*, sont prêtes à se révéler à la cons-

cience comme résidu d'un espace refoulé ; celles de Schelling n'attendent que la récupération par le sens commun qui les utilisera pour justifier sa notion naïve du génie, ou astucieuse quand il s'agit d'inventer des idoles.

Nous percevons certes ce qu'il y a de commun dans l'expression de Beethoven et de Schoenberg, et même entre eux et Stockhausen, pour ne regarder que des pôles d'Europe centrale ; mais ce n'est là qu'un aspect de la réalité dû, en grande partie, à la référence à des modèles, toujours revendiquée par chaque génération. Entre-temps, les démarches ont changé. Elles d'abord ; c'est à leur mouvement de mutation que l'on doit principalement les transformations, que l'on sait, des substances et des formes. De ce point de vue, Dahlhaus ne se trompe pas quand il soupçonne, au début de ce siècle, au moins autant d'agression contre le système tonal que d'épuisement de celui-ci (1983 : 91). Est-ce l'ombre de la science qu'il faut voir derrière les démarches nouvelles ? N'est-ce pas plutôt l'abandon par le second positivisme de l'irrationalisme en philosophie ? Tout a pu agir : il y a là un tissu de convergences qui traduit l'évolution même de l'Occident. On remarquera cependant la concordance frappante entre la démarche de Schoenberg, compositeur sériel, et celle des membres du *Wiener Kreis* en philosophie. Et cette attitude aura des prolongements mais, bien sûr, jamais sans quelque variante : Stockhausen, et plus récemment peut-être, Ferneyhough. Xenakis même pourrait avoir été touché. Ne nous empêsons pas de croire que voici la fin du romantisme ; mais c'est tout de même un tournant, un signe annonciateur de cette fin comme possible ; d'autres avertissements seront bientôt plus précis.

Vers 1923 Schoenberg découvre une théorie, il l'applique dans ses œuvres, de son op. 26 à son op. 31, sans guère la modifier : agissant en vrai *positiviste* il est infiniment plus préoccupé de la vérifier que de la critiquer. Dans son œuvre théorique, il ne trouvera que des arguments de confirmation qui iront si loin qu'ils deviendront parfois des arguments de propagande. Au début, la théorie aurait été présentée avec prudence en milieu intime (Schoenberg, 1975 : 213), mais ne tardera pas l'exposé des « avantages » de la méthode. Dans le cadre de la notion d'*émancipation de la dissonance*, le compositeur se livre à une critique de l'harmonie de prédecesseurs immédiats et de son contemporain Debussy ; à une critique aussi de la période atonale qu'il vécut avec Berg et Webern (ibid : 217). Mais à dater du moment où la série de douze sons est présente, il n'y aura plus de regard critique. L'exposé des avantages en propose essentiellement trois : l'unification du vertical et de l'horizontal ; la possibilité de généraliser des maniements de figures (renversement et rétro-

gradation) qui autrefois ne furent qu'occasionnels ; enfin l'économie qui prescrit de n'utiliser qu'une seule série par œuvre. Tous ces caractères sont longuement commentés dans deux textes : l'un de 1941, le plus développé en la matière, l'autre de 1948 plus condensé, sans adjonction de propositions nouvelles. Justifier est le seul souci. L'enthousiasme qui explose dans le texte de 1941 lui fera dire : « Déjà justifiée par le développement historique, la méthode de composition avec douze sons n'est pas sans support esthétique et théorique. Au contraire, elle est exactement ce support qui la propose à partir d'un simple appareil technique, en rang et en importance, comme une théorie scientifique » (ibid : 220). Dans son désir d'argumenter en faveur d'une pleine confirmation de sa découverte, Schoenberg avait peut-être oublié que cinq ans plus tôt il avait écrit : « D'abord je dois rappeler que la conséquence n'est pas une exigence de l'art. C'est-à-dire que les lieux de l'art et de la science diffèrent fondamentalement. Alors que la science (...) doit procéder systématiquement, logiquement et conséquemment, l'art présente seulement un certain nombre de cas *intéressants* et conduit à la perfection par le mode de présentation. L'art est davantage porté à choisir ses cas selon la diversité que selon le système ; selon des qualités structurales plutôt que selon la conséquence » (ibid : 214). Mais l'opportunité n'était cette fois pas la même : le sursaut d'empirisme était ici motivé par le souci de contredire un théoricien qui s'était posé des questions sur la méthode. Quand Zarathoustra rencontre son « singe », il le congédie. Le monde est plein de gens qui préfèrent être seuls à défendre leur cause quitte à ce que son triomphe en soit retardé. Pour eux l'essentiel est peut-être d'ailleurs moins de gagner que de défendre. Le partisan perd sa raison de vivre quand on lui annonce que la guerre est finie.

Stockhausen par sa stratégie de compositeur rappelle certains aspects du positivisme, mais son itinéraire l'a, progressivement de moins en moins, séparé de la tradition romantique. Parmi les musiciens de sa génération, Stockhausen est celui qui a été le plus directement confronté aux nouveaux apports scientifiques et techniques. Se trouvant devant des questions théoriques complexes, il a résolu les difficultés qu'il rencontrait principalement par des voies inductives. Par là, il s'écarte du positivisme plus que Schoenberg parvenu au sérialisme et à sa pratique en empruntant, partiellement du moins, le chemin de la déduction. Or les représentants du positivisme logique, en dépit de dissensions parfois fondamentales, semblent avoir été d'accord au moins sur un point : la nécessité d'appuyer prioritairement la découverte scientifique sur l'inférence déductive. « On dit souvent que les prémisses d'une inférence inductive n'impliquent la conclusion qu'avec

une probabilité plus ou moins grande, tandis que les prémisses d'une inférence déductive impliquent la conclusion avec certitude », note Hempel (1972 : 16). Que faut-il néanmoins penser d'une telle certitude ? Stockhausen a beaucoup conjecturé, et il l'a fait avec une étonnante confiance vouée à l'intuition, visant à confirmer ses résultats empiriques avec un véritable émerveillement. Ce besoin de constamment vérifier est ce qui permet de rapprocher le compositeur du positivisme, mais l' enchantement lié à la découverte évitant tout retour critique est aussi ce qui l'en écarte. Ce n'est qu'avec circonspection et nuance que l'on peut parler d'une attitude positiviste de Stockhausen, pourtant présente dans le vérificationisme sans trêve qui a été le moteur de son action. Quand Stockhausen a exprimé à haute voix des doutes, ils intervenaient comme dans les récits des héros mythiques où l'obstacle n'est présent que pour mieux garantir la réussite et la rendre plus éclatante. Pendant vingt ans, et par une intuition primordiale, Stockhausen a percé des murs, multipliant les essais mais sans croire beaucoup à l'erreur. Celle-ci le guettait cependant comme elle guette toute découverte. Quand est survenue la « musique intuitive » beaucoup de questions se posaient. Cette ouverture nouvelle de la pratique décourait logiquement des découvertes qui l'avaient précédée ; mais dans un premier temps, peut-être fut-elle contrainte de faire appel à une espèce de sérialisme qui ne conservait que des traces résiduelles de ses bases statistiques : le schéma des moyennes contenus dans les trois signes arithmétiques + = et – , ce qui l'éloignait de ses bases épistémologiques constituées d'une judicieuse alternance de l'induit et du déduit. Une certaine marge de déduction était cependant laissée à l'interprète dans les cas heureux où la musique intuitive favorisait une approche réfléchie permettant à l'instrumentiste un retour critique sur son travail. C'est incontestablement intéressant de monter *Stop* ou même *Prozession* dans une classe de musique de chambre. Mais quand l'exécutant se trouva devant des œuvres où il devait réagir à des signaux, tels les cris d'animaux transmis par écouteurs (Globokar : *Concerto grosso*), ou des signaux radio (Stockhausen : *Kurzwellen*), non seulement, même le champ de l'induction lui était fermé, mais c'était jusqu'à l'exercice de l'intuition dont il était privé. C'est une relation *stimulus-réponse* qui commandait ici la réaction ; c'est un psychologisme behaviouriste qui manipulait l'homme comme en laboratoire se manipule le rat. Beaucoup était perdu. L'erreur était plus convaincante que l'essai, mais elle ne fut pas immédiatement détectée par les auteurs. Elle l'a été plus tard sous la forme de propos tels que, « à cette époque nous pensions que... » Mais l'erreur en art est aussi difficile à assumer qu'en religion : on voit par là que s'il peut

et doit évoluer, il ne peut guère récuser son essence. L'objection sera ici que l'art peut revendiquer l'expérimental et l'éphémère ; il est vrai que la précarité revendiquée au plan de l'éphémère ne peut interdire qu'un objet soit candidat à sa disparition ; mais au plan expérimental, comment expliquer le contenu profond et les motivations, et jusqu'aux conditions de l'expérience ? Notre regard tourné du côté de Stockhausen devrait nous indiquer un signe annonciateur d'un temps, qui à travers une série de découvertes fondées en grande partie sur une intuition fulgurante presque totalement commandée par l'induction, nous éloigne du romantisme, mais qui finalement nous y ramène parce que cette intuition vérificationiste à outrance renonce à l'arbitrage du doute et de la critique, proposant l'invention en elle-même comme critère d'évaluation.

Nous pouvons également considérer le rapport essai/erreur tel qu'il se présente dans la conception de l'œuvre ouverte de Ferneyhough. On se trouve ici dans une transposition du *tour de force* instauré par la virtuosité du XIX^e siècle, mais la position morale du problème est inversée. Alors que le virtuose de la tradition romantique s'imposait une réalisation allant au-delà de ce que pouvait laisser supposer l'écriture, c'est maintenant l'écriture qui tient à distance l'exécutant. Elle est là pour lui indiquer les limites qu'il ne franchira pas ; les symboles qu'il a devant les yeux lui murmurent en permanence la rengaine « j'ai du bon tabac... » L'auditeur se trouve ici convié à entendre une pensée musicale toujours filtrée par la capacité de l'interprète. S'il tente de capter plus totalement cette pensée il doit recourir à la partition, mais celle-ci par son principe même de rédaction ne peut jamais lui dire que ce que la musique n'est pas. Il reste que l'enjeu de ce plus ou moins qui se joue entre la partition et l'interprète est la sonorité, laquelle devrait pouvoir être contrôlée autrement que par une capacité d'approche. Or dans les circonstances prescrites elle risque bien de tomber à la merci... mais de qui ? de quoi ? La réponse ne peut être immédiatement évidente. Le paradoxe, cette fois, est que l'essai soumet, et se soumet à d'autres essais. Qui en l'occurrence dépistera l'erreur ? Le problème posé par Ferneyhough intéresse notre sujet aussi par la relation qu'il entretient entre une forme du romantisme immanent et des moyens de s'en évader. Par sa proposition même, une œuvre ouverte de Ferneyhough se donne comme une analyse effectuée par les moyens de la théorie des ensembles : d'une exécution à l'autre, un même passage, et en liaison à la partition, pourra se lire sous des formes d'énoncés tels que : « si P alors Q » « si P alors non Q » « P et non Q impliquent R » etc. jusqu'à plus complexe. Beaucoup de partitions polyphoniques se

prêtent à l'analyse par ces moyens de la logique formelle, la fugue notamment, sans que cela soit d'un bien grand intérêt d'ailleurs. Mais là, ce type d'analyse ne se donne qu'implicite, tandis que dans le cas qui nous occupe, le mode potentiel d'organisation devient explicitement celui de la théorie des ensembles. Toutefois, à supposer même qu'à chaque exécution le mode de filtrage de l'interprète sauvegarde les catégories logiques, le compositeur nous place devant une recherche non utilement reproductive : elle pose intensément la question des procédures personnelles sur lesquelles nous reviendrons dans un instant. Le handicap majeur de cette procédure est qu'elle ne peut dépasser le niveau de la réalisation intentionnelle, et que par là, la réalisation concrète de l'œuvre, en dépit de la minutie apportée dans la rédaction des intentions, échappe à toute critique : l'auditeur est réduit à une appréciation forcément hésitante et aléatoire du résultat sonore, avec le regret de ne pouvoir jamais être sûr d'avoir été mis en présence de l'être de l'œuvre. Cet être lui est dérobé en tant qu'il demeure potentiel. Le fait de ne jamais se trouver qu'en présence de l'inépuisé est d'autant plus frustant que le figuralisme inscrit dans les structures par le compositeur se donne, par la substance et la rédaction, comme extrêmement prometteur.

Brièvement, on en viendra maintenant à l'incidence de la position de Webern et de Boulez en liaison avec le problème épistémologique posé. Leur mise en relation n'est certainement pas fortuite. Ici commence l'attitude critique ; elle est d'un niveau, non comparable certes, mais néanmoins vérifiable. Le paradoxe veut que la critique de Webern soit restée pratiquement informulée, alors que celle de Boulez s'est constamment exprimée en recherchant des voies rationnelles comme s'il se fût agit d'une critique scientifique.

De fait, la critique webernienne du sérialisme n'est qu'implicite. Le propos répète Schoenberg avec quelque naïveté et moins d'éclat. Si Webern parvient à un niveau critique, il le réalise par et dans son œuvre. La démarche est comme celle de son maître, de type positiviste : Webern cherche avant tout à vérifier pour son propre compte les découvertes de Schoenberg ; il est convaincu de leur génialité au point de leur apporter une justification exemplaire. Par chance, Webern s'est posé le problème sériel de manière originale et ce sont les voies qu'il suit qui constituent une critique implicite menant à une confirmation dont la pertinence fut à la mesure de la volonté de prouver.

La critique boulezienne, toujours explicite et prête à se reformuler, connaissant le côté provisoire des conjectures, place *de facto* la démarche du compositeur sur le même plan que

la démarche du scientifique : l'acte de composition se constitue en une suite d'hypothèses et d'essais aussitôt suivis de la froide détection de l'erreur. En ouvrant la pratique de l'art à un horizon épistémologique popperien, Boulez nous fait pénétrer dans une ère transitoire. Faut-il penser comme Nattiez qu'il soit un achèvement de l'histoire ? (Nattiez, 1986), j'adopterai ici une vue moins hégélienne. Parlant de transition, je me réfère au fait que Boulez pourrait bien, par la véhémence de l'affirmation du moi,achever la lignée des musiciens français isolés en illustrant, comme Debussy, Dukas et Messiaen, l'attitude du romantisme immanent. Mais si Boulez exprime un trait du romantisme par un accomplissement que, parlant comme Adorno, j'appellerai son *devenu* ; par sa critique assez dure pour conduire jusqu'à la réfutation ou la suspension de la vie de l'œuvre, par la volonté de remettre sur le métier, mais aussi par l'intuition qui, très tôt a été la sienne, que la recherche musicale électro-acoustique pour sortir du bricolage devait se collectiviser, il a suggéré les voies d'un *devenir* qu'il appartient aux générations suivantes de concrétiser. « J'aimerais beaucoup être invité à l'IRCAM ! » s'est écrit récemment l'*invitant* (Boulez, 1986 : 148). Cette parole peut avoir une signification moins immédiate que celle de son contexte. Il n'y a pas de relation de hasard entre l'*invitant* et l'*invité*. L'*invitant* agit en indicateur, en initiateur ; il crée les conditions du séjour, il confie la clef. Boulez a aussi parlé de la *préparation du repas*, non d'ailleurs sans une certaine lassitude, invoquant, comme Claudel, la Marthe de l'Evangile. Il apparaît cependant que Boulez pourrait sereinement se réjouir : il a créé les conditions du dialogue interdisciplinaire qu'il a cru indispensable, et nous en percevons déjà l'écho.

La voie est maintenant ouverte vers un art qui ne peut plus ignorer ses fondements scientifiques. Un art qui renoue avec Rameau et d'Alembert : des talents qui connaissaient l'importance d'un travail déductif. Mais il est vrai que la science de l'art n'est pas pour celui-ci un principe vital à chaque moment de son évolution. Le XIX^e siècle a pu ainsi déléguer aux seuls acousticiens la science de la musique, et à la facture instrumentale la technologie, vouant une confiance totale à la capacité individuelle d'invention à partir de normes préalables, autrement dit, s'abandonnant à une intuition en mesure de tout induire sur base de conventions acceptées. Ce triomphe du moi, semble aujourd'hui avoir perdu une part de ses chances. Est-ce la raison pour laquelle les musiciens de la seconde génération depuis la dernière guerre connaissent une moins grande audience que leurs prédecesseurs immédiats ? Il n'y a pas qu'un seul élément de réponse à cette question. Les

raisons sociologiques pèsent en la circonference. La société de l'immédiat après-guerre sortait d'un cauchemar, elle était avide de combler ce qui semblait être un retard, un vide, et la curiosité était en éveil. L'exemple de l'Allemagne a été frappant à cet égard. Mais partout, il y avait cette flamme, cet appétit. La première audition — et disons même, pour le musicien, la première lecture — d'une œuvre aussi aérée que la *Symphonie* de Webern fut un choc : création d'un état de surprise non fréquemment renouvelable. Aujourd'hui, la société est écrasée par ses loisirs, ses média ; endormie par cette culture industrielle qui ne marche peut-être aussi bien que parce qu'elle compense un état de peur. Mais laissons cela... Il reste significatif, au-delà du social, que la génération de compositeurs de l'immédiat après-guerre apportait un puissant appareil conceptuel qui précédait l'œuvre ou l'accompagnait. On ne se demandait pas — et cela pendant près de vingt ans — que compose Boulez ou Stockhausen ; on se demandait, où en est Boulez ? où en est Stockhausen ? Et la moindre information se transmettait de bouche à oreille tant cela semblait capital. Suivant une convention un tantinet stéréotypée, on peut dire que les musiciens de ces déjà vieilles années, battant le premier temps d'une époque que l'on voulait neuve, ont battu un vrai temps fort. Il est difficile pour ceux de la génération suivante de battre le temps faible. Mais ce n'est là qu'une métaphore ; il suffit de réanimer en soi-même un peu de cette vertu de curiosité pour entendre et comprendre ce qu'il nous est donné de vivre en ces années récentes, et quel espoir elles peuvent nourrir. Quelques musiciens ont retrouvé le contact avec la science de leur art, et ce faisant, ils doivent peut-être, en effet, quitter, au moins temporairement, la scène où se déroulait habituellement le grand spectacle. Le musicien de ce temps et, sans doute, d'un nombre encore inévaluable d'années prochaines, a le choix entre la battue d'un temps, éventuellement socio-logiquement faible et la battue d'un temps pour rien. Le musicien s'est approché de la science et des techniques qu'elle a suscitées, et cette nécessité amène une convergence des démarches avec le milieu nouveau. Dans cette conjoncture, il n'est plus seul : il consulte, il écoute. Au Moi du romantisme immanent s'est substitué un Nous, non pas que l'œuvre devienne collective, ce qui n'a jamais été qu'une vision uto-pique quand elle s'est proposée, mais parce que le musicien, s'il refuse de travailler à partir de la donnée préformée, sait qu'il n'a plus le loisir d'être seul, et peut-être, au reste, a-t-il perdu le goût de la solitude. Il n'est pas banal que Jean-Claude Risset écrive : « Qu'elle aboutisse à une contribution théorique, un savoir-faire, à la construction ou l'aménagement d'un instrument technique, la recherche doit déborder

la subjectivité de l'œuvre, on doit pouvoir la transmettre, la vérifier, l'utiliser, la partager » (Risset, 1985 : 61) ; il n'est pas banal que Hugues Dufourt donne trois priorités au *Centre de documentation* qu'il a fondé et dirige au CNRS : 1). l'histoire sociale de la musique ; 2). l'histoire de la théorie musicale ; 3). l'histoire de l'esthétique musicale (Nicolas, 1986 : publication interne du CNSM). De tels langages, je les ai peu entendus de la part des musiciens, et j'avoue l'avoir souvent regretté. Pourquoi faudrait-il qu'en art on travaille éternellement autrement que partout ailleurs ? Serait-ce une manifestation de supériorité héritée des encouragements du clergé, des princes et des barons dont l'art était la propriété et pourquoi pas l'otage ? Les choses ont été si loin dans notre narcissisme et notre isolement volontaire que je dois ajouter — mais n'est-ce pas ahurissant ? — que j'ai senti passer comme une bouffée d'intelligence le fait que des compositeurs — ceux que je viens de citer, notamment — aient enfin le sens de la bibliographie.

L'optique empiriste qui nourrit la pensée musicale transforme le comportement du créateur. Devenu lui aussi chercheur, il requiert un environnement et il découvre les impératifs de la patience. L'œuvre peut devenir un objectif lointain. La grandeur ne peut lui être promise, mais l'intérêt n'est pas de la viser. Dahlhaus (1982 : ibid) oppose la notion de grandeur à celle de perfection : cette dernière a dans l'histoire des racines plus lointaines que la première. De plus la grandeur est historiquement épisodique : dans l'art classique elle est liée à l'épopée ; le romantisme y a adjoint le sublime. La perfection, bien sûr, ne doit être exclue d'aucun style, d'aucune époque, mais j'irai jusqu'à suggérer qu'aujourd'hui elle n'est pas primordiale, elle pourra apparaître comme par surcroit, et l'on s'en réjouira beaucoup. Je suis extrêmement sollicité par l'œuvre de Murail, de Grisey, de Risset, mais j'avoue n'avoir jamais écouté leur musique en me posant des questions sur la grandeur ou la perfection ; si cela m'arrivait je croirais en dénaturer la nécessité. Ce qui m'apparaît primordial est l'outil que proposent ces œuvres. Le travail mené par Murail sur le spectre ; un travail sur une matière, à mes yeux, entièrement quantifiée, d'une appréhension malaisée encore pour l'observateur, mais qui dès à présent découvre, et ne pourra qu'aménager, avec de plus en plus d'efficience, le lieu de sa conversion symbolique. La reconstitution du son concret obtenue par synthèse digitale et donnée en affichage laisse d'ailleurs pressentir de nouveaux moyens d'analyse des œuvres (cf. Cogan 1984). Finalement, le travail du musicien en studio, qu'il soit motivé par la théorie ou la création, les deux aspects pouvant ne constituer qu'une seule activité, connaît aujourd'hui le même statut que celui assigné par

Thomas Kuhn à la recherche du scientifique : « La fascination exercée par son travail vient plutôt des difficultés à effectuer une tâche d'élucidation que des surprises que son œuvre produira éventuellement » (Kuhn in Jacob, 1980 : 286). Transposé au domaine de l'art actuel cela peut aussi vouloir dire que la découverte d'un moyen, s'il est adéquat, est déjà l'amorce d'un résultat esthétique.

Une objection pourrait être élevée : les moyens, précisément, pèsent beaucoup sur la réalisation en ces années, et depuis le post-webernisme beaucoup d'œuvres se sont édifiées sur la base de procédures personnelles, dont il fut tellement parlé que l'on pourrait croire à une confusion permanente entre le moyen et le but. Il me semble pouvoir tenter sur cette question, forcément importante, une mise au point préliminaire.

Une première erreur consisterait à penser que puisqu'il s'agit bien de procédures imaginées par chaque compositeur pour son propre compte, une forme du romantisme immanent continuerait de se projeter dans ce type de recours. Il importe de remarquer ici que, pour l'instant, seul le travail en synthèse digitale peut permettre l'espoir de s'écarter progressivement des procédures personnelles. Quant au compositeur qui continue à travailler prioritairement sur des organismes où la hauteur et le timbre préformés s'imposent comme facteurs prédominants, c'est-à-dire qui écrit pour les instruments traditionnels, il est, dans les circonstances présentes, contraint de se doter d'une technique souvent particulière. Même s'il reste dans le sillage du sérialisme, il lui sera difficile, sinon périlleux, de copier la technique d'un confrère ou d'un devancier tout en nourrissant l'espoir d'aboutir à quelque originalité. Dans une période où la convention n'est pas tacite, il est normal que le compositeur soit amené à forger son matériau et son outillage. Si romantisme l'on peut découvrir, il serait fort étonnant que ce soit dans un trait sous-jacent présent pour garantir la cohésion de l'articulation de la forme. Une telle persistance s'observera plutôt chez les compositeurs qui écrivent sans le moindre élément de rationalité ou qui pratiquent la néo-tonalité ou toute autre vieille recette dépourvue de ressource d'information de l'attention de l'auditeur. Composer, exécuter ou écouter une œuvre, c'est lui donner sens : une telle opération mentale n'est possible que si l'œuvre trouve en ses bases sous-jacentes sa justification. En néo-tonalité, une telle garantie est manifestement inopérante puisque jusqu'ici toute œuvre de ce type n'a permis que de reconstituer des réminiscences de sens totalement saturées. Or donner sens à une œuvre c'est en faire ressortir la vie, la qualité et la raison d'être. Husserl allait plus loin, pour lui, c'était en établir, par l'activité de conscience, la beauté (1970 : 67-68).

L'élaboration de procédures personnelles exige toutefois du compositeur quelque prudence. Il existe une différence de nature entre celles que la description de l'œuvre révèle et celles qui ne peuvent être découvertes qu'au prix d'une recherche patiente ou qui resteront à jamais enfouies dans les intentions les plus secrètes d'une méthodologie. Des compositeurs parlent aujourd'hui abondamment de « formalisation » en oubliant totalement que ce qui est formalisable a priori doit le rester a posteriori, sans quoi la formalisation risque fort de n'être que la vue mythique de celui qui croit formaliser. Il reste néanmoins que des procédures qui facilitent l'accomplissement du métier conservent leur légitimité tout autant que l'artisan a droit à son tour de main. Mais quel que soit le plan de travail adopté, il importe grandement que l'œuvre d'art demeure conceptualisable. En découvrir la beauté en permettant à la conscience de lui donner sens, dans l'acception husserlienne, c'est pouvoir la décrire, mais c'est en elle que doivent se trouver les clefs de la description. Pour l'observateur, la procédure du compositeur importe finalement assez peu, ce qui importe c'est l'œuvre achevée, laquelle ne doit pas s'effondrer dans l'irrationnel. La survie d'une œuvre implique qu'elle inscrive un style dans l'histoire ; or le style d'une œuvre ne peut se lire que dans ce qu'elle révèle et permet de conceptualiser comme objet achevé. Quand la procédure parvient à s'objectiver dans l'œuvre, comme c'est le cas chez Webern, il n'y a pas de solution de continuité entre le moment génétique et la poétique de l'œuvre. Un tel lien entre ces niveaux a intérêt à être maintenu aussi ferme que possible, il ne paraît pas néanmoins indispensable, mais à la condition que la poétique se laisse définir.

Des compositeurs, Fred Lerdahl notamment (à paraître), souhaitent le retour à l'usage d'une grammaire naturelle. Ce n'est pas sur le « naturalisme » qu'il faut ici se braquer. Quand Lerdahl parle de grammaire naturelle il emploie le terme dans le même sens que les linguistes quand ils désignent la langue parlée. C'est un désir légitime qui s'exprime ici : désir que six siècles d'histoire de polyphonie savante permettent de comprendre. Le principe naturel de Rameau semble bien cependant nous avertir que ce qui est « naturel » n'est jamais traduit musicalement que par des expressions quantitatives qui dévoilent leur potentiel qualitatif dans un maniement où l'usage du nombre tombe dans l'inconscient. Je ne vois que le *computer* comme médiateur capable de programmer aujourd'hui un tel espoir. Faire passer consciemment des algorithmes abstraits dans les formes instrumentales traditionnelles n'est pas autre chose que faire personnellement usage d'une procédure. Xenakis y a beaucoup recouru et au terme du parcours il lui arrivait fréquemment de

brouiller les données : Rameau lui-même aurait-il composé ses œuvres en les concevant comme une organisation de nombres entiers ?

Si la musique polyphonique veut aujourd’hui sauvegarder son authenticité et résister à la barbarie de l’industrie culturelle, il faut bien que quelques compositeurs acceptent la vie monastique des temps modernes. Elle offre les perspectives d’une célébrité d’un type assez étrange, inaccoutumé pour le musicien dont la mentalité baigne encore dans les eaux d’un romantisme immanent. Hucbald est un compositeur célèbre, initiateur européen de la polyphonie : il n’a cessé de pratiquer la méthode des essais et erreurs mais son œuvre polyphonique n’existe pas. On comprend que ses confrères préféraient enrichir le répertoire liturgique en composant des tropes, comme lui-même le faisait aussi parfois au fil de ses loisirs. Ces pièces servirent aussi peu l’histoire de la monodie que celle de la liturgie, mais un vide historique fut ainsi comblé. Tel est le sens de la troisième proposition initiale de cet essai. Mais est-ce décent de proposer à un jeune compositeur de tenter de partager le destin de Hucbald ?

REFERENCES

- BOULEZ Pierre, 1986 : « Domaines musicaux » in *20ème siècle, images de la musique française*, Textes et entretiens, pp. 146-49. J. P. Derrien éd. Paris, Sacem et Papiers.
- COGAN Robert, 1984 : *New Images of Musical Sounds*, Harvard U. P.
- DAHLHAUS Carl, 1982 : *Esthetics of Music*, trad. W. W. Austin, Cambridge U. P.
- v.o. 1967, Cologne, Gerig.
- 1983 : *Foundations of Music History*, trad. J. B. Robinson, Cambridge U. P.
- v.o. 1967, Cologne, Gerig.
- DELIEGE Célestin, 1985 : « Variables historiques de la recherche musicale », in *Quoi ? quand ? comment ? la recherche musicale*, pp. 35-60, T. Machover éd. Paris, Bourgois.
- GUSDORF Georges, 1982 : *Fondements du savoir romantique*, Paris, Payot.
- HEMPEL Carl, 1972 : *Eléments d'épistémologie*, trad. B. Saint-Sernin, Paris, A. Colin.
- v.o. 1966, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall.
- HUSSERL Edmund, 1970 : *Philosophie première*, 1923-24, histoire critique des idées, trad. A. L. Kelkel, Paris, PUF.
- v.o. 1956, La Haye, Nijhoff.
- KUHN Thomas, 1980 : « La tension essentielle : tradition et innovation dans la recherche scientifique », in *De Vienne à Cambridge, l'héritage du positivisme logique de 1950 à nos jours*, pp. 277-92, P. Jacob éd. Paris, Gallimard.
- LERDAHL Fred, (à paraître) : « Cognitive constraints on compositional systems », in *Generative processes in music*, J. Sloboda éd. Oxford U.P.
- NATTIEZ Jean-Jacques, (1986) : « Préface » à l'édition anglaise de Pierre Boulez, *Points de repères*, Harvard Univ. Press.
- NICOLAS François, 1986 : Compte-rendu des cours de composition d'Hugues Dufourt, séance du 14 avril 1986, Paris, CNSM (publication interne).
- POPPER Karl R. 1981 : *La quête inachevée*, trad. R. Bouveresse & M. Boudin-Naudin. Paris, Calmann-Levy v.o. 1976, Londres.
- RISSET Jean-Claude, 1985 : « Le compositeur et ses machines, de la recherche musicale », in *Esprit* n° spécial, P. M. Menger éd., mars 1985, Paris.
- SCHELLING F. W. J. 1978 : Textes esthétiques, trad. A. Pernet, X. Tilliette éd., Paris, Klincksieck.
- SCHOENBERG Arnold, 1975 : *Style and Idea, selected writings*, L. Stein éd. trad. fr. partielle, 1979, Paris, Buchet-Chastel. Londres, Faber Faber.