

**LE « POURQUOI PAS » ET LE « N'IMPORTE QUOI ».
DU DIFFICILE PASSAGE DE LA PERCEPTION AU JUGEMENT
ESTHÉTIQUE.**

[...] le début du vingtième siècle [a] vu apparaître des systèmes d'organisation musicale partant d'un tout autre principe : il ne s'agit plus de diaprer les accords usuels, de chromatiser les mélodies tonales, mais, en partant de constructions écrites, de rompre totalement avec la tonalité tout en préservant l'usage de douze sons présents dans l'octave. L'existence du symbolisme graphique des notes correspondant à ces douze sons a permis au seul Occident d'entrer dans les combinatoires graphiques que sont l'atonalité, la polytonalité et la musique sérielle. Qu'importe la tonalité, pourra-t-on dire, si le résultat de ces innovations, pour complexe qu'il soit, a quelque valeur esthétique ? Or c'est justement ce qui est en question : en dissolvant systématiquement l'ossature tonale du discours, elles font disparaître le raffinement de certaines lignes mélodiques, la nouveauté expressive de certaines harmonies qui leur venaient d'« écarts », de transgressions partielles par rapport à l'harmonie usuelle. Toutes les qualifications de la tonalité « élargie » étaient relatives à un état du discours sédimenté chez l'auditeur sous l'aspect de l'acculturation tonale.

Les systèmes dont nous parlons ont perdu le bénéfice de ces qualifications relatives : la mélodie dont les sons n'ont plus de sens fonctionnel apparaît comme une suite de hauts et de bas, une série de gestes plastiques dont le caractère acrobatique lasse peu à peu l'oreille, l'harmonie ne connaît plus l'alternance de tensions et de détentes autrement que par les effets dynamiques ou la multiplicité plus ou moins grande des sons dans les agrégats simultanés (les accords) devenus inanalysables. Bref, la complexité elle-même a perdu son sens car elle n'a d'effets perceptibles que par rapport à des organisations « simples ».

L'esthétique du « pourquoi pas » se révèle à l'oreille être plutôt une esthétique du « n'importe quoi ».¹

L'adaptation faite par Robert Francès de la formule jankélévienne du « je ne sais quoi » et du « presque rien » à la musique du milieu du vingtième siècle en dit long sur sa manière d'aborder un problème qui a été pour lui un problème récurrent, à la fois du fait de ses goûts musicaux personnels, que nous n'avons certes pas à juger, mais surtout, et c'est ce qui nous intéressera ici, par rapport à l'éthique d'une discipline qu'il avait largement contribué à fonder en France. Il était utile de remettre cette formule dans son contexte : les arguments développés par Francès ne sont pas seulement ceux d'un auditeur réactionnaire tel qu'il y en a eu tellement et qu'il y en aura encore beaucoup. En effet, l'auteur se prévaut d'une analyse savante de la fonction d'audition, d'un ensemble de phénomènes psychologiques qu'il a circonscrits dans un ouvrage d'érudition qui a marqué sa discipline : *La perception de la musique*. C'est autre chose d'avoir affaire à un incorrigible passéiste et de se heurter à un spécialiste, à une « autorité ».

¹ Robert Francès, « L'artefact socio-culturel dans la musique contemporaine », in *Les sciences humaines devant la musique contemporaine*, EAP, Issy-les-Moulineaux, 1992, p. 17.

Pour tout dire, les analyses faites ici par Francès, il y a déjà longtemps, en 1991, la musique contemporaine les a déjà reprises à son compte. Même le maléfique Boulez n'a pas mis un demi siècle à comprendre que l'« encéphalite de somnambules » avait fait son temps, et dès le début des années soixante, au sein même du « temple » de Darmstadt, le repositionnement « esthétique » faisait rage. En vain, car l'épouvantail sériel planera désormais de son ombre épaisse sur toute la destinée critique de la musique de la deuxième moitié du vingtième siècle.

Un autre grand compositeur novateur de cette époque, paradoxalement assez peu cité par Francès malgré sa tentative de fonder un nouveau solfège musical précisément sur l'écoute, est Pierre Schaeffer. Lui aussi s'insurge contre le sérialisme, mais il en tire d'autres conséquences. Par exemple il écrit dans son célèbre *Traité* :

Si nous maintenons toujours nos critiques dénonçant l'absence de bases perceptives pour la plupart des formules sérielles, établies *a priori*, nous ne pensons pas que toute musique soit tenue absolument de posséder des structures de référence conventionnelles, analogues au code mélodico-harmonique traditionnel, mais il faut alors que cette musique *renonce au statut* de nos musiques habituelles. [...] À partir du moment, en effet, où les relations des traits distinctifs du sonore sont perceptibles, et érigés en critères musicaux par une décision artistique adoptée progressivement par la société, pourquoi ne pas agencer *directement* les objets en structures, passant directement du niveau « acoulogique » au niveau de l'organisation d'ensemble, comme on construit une architecture selon la logique du matériau, et contrairement à un discours qui se réfère au code ? [...] L'idée essentielle de Saussure pour définir les langues est la différenciation (« dans la langue il n'y a que des différences ») ; de même, la langue musicale traditionnelle n'est langue que parce qu'on en vient à oublier le sonore, presque autant que dans le langage des mots. [...] C'est dans ce sens qu'on trouve chez T. Adorno, une remarque calquée sur la linguistique : « le matériau de la composition en diffère autant que le langage parlé diffère des sons qui sont à sa disposition », et c'est ce qui lui fait dire aussi que « la psychologie de la musique est problématique ».²

Le livre de Francès a évidemment été lu par les compositeurs, en tout cas, en 1990, c'était mon cas. Il exposait une conception de la réception de l'univers sonore qui n'était pas sans intérêt : le grand mystère de la manière dont l'être humain perçoit la musique semblait lever un coin du voile. L'intérêt du livre de Francès ne résidait pas seulement dans l'exposé méthodologique féroce et rigoureux de la psychologie expérimentale. Francès avait conscience de la difficulté propre à son objet et il faut lui rendre justice d'avoir essayé de circonscrire avec la même rigueur les problèmes de la sémantique musicale et du jugement de goût. Mais voilà, alors que le système tonal et son mode de perception semblaient baigner dans une connivence de tous les instants, l'irruption de la musique « moderne » venait troubler la fête, en qualifiant esthétiquement des objets qui n'étaient pas conformes aux attentes perceptives du sujet « moyen ».

On a évidemment beaucoup critiqué la fameuse expérience de reconnaissance des séries de douze sons, ou même les thuriféraires de la musique sérielle de l'époque,

² Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Seuil Paris, 1966, p. 628.

éminents spécialistes aux oreilles fraîchement émoulues d'un conservatoire ayant adhéré, techniquement du moins, à la cause, s'étaient laissé piéger. Francès lui-même est revenu sur ces expériences, en 1989, avec des séries plus différenciables encore. Et le même résultat obstiné : on ne reconnaît pas une série de hauteurs... que l'on soit expert ou pas, le paradoxe étant, en 1989, qu'à la limite il vaut même mieux ne pas être expert !

Conscient d'être personnellement parfaitement incapable de réaliser de tels exercices de cirque, ces expériences ne me faisaient ni chaud ni froid. Elles donnaient l'impression qu'on cherchait à arrêter une armée en marche en tirant sur un drapeau. Dans un monde médiatique, ce n'est certes pas sans incidence, mais la réalité musicale telle que je l'envisageais était déjà bien éloignée du problème de la *série*. Déjà en 1955, Xenakis, dans son célèbre article des *Gravesaner Blätter*, avait fortement mis à mal le dogme sériel, en s'appuyant justement sur le critère de la perception, non pas pour prôner un quelconque retour à la tonalité, mais au contraire pour dégager de nouvelles perspectives dans la conception de la musique. L'idée d'une musique de « masses sonores », acceptées comme totalité, déliait le compositeur des turpitudes de la « polyphonie linéaire ». La double métaphore stochastique des gouttes de pluie et des coups de feu d'une manifestation est assez révélatrice d'une époque aux références tendues. La musique « contemporaine » pouvait aussi se prévaloir de la nature, et la musique sérielle apparaissait alors comme une hypertrophie culturaliste. Les travaux de Jean Claude Risset sur les paradoxes sonores contribuèrent également à donner une autre direction, plus psycho-acoustique sans doute au problème de la perception de la musique contemporaine. D'une certaine manière, toutes ces tentatives laissaient la perception devant ses responsabilités : après tout, si l'on ne peut pas trouver beau le paysage de la lune, c'est notre œil de terrien qu'il faut blâmer. Il est évident que si une science de la perception peut difficilement faire l'impasse sur la nature du jugement de goût, la mise en œuvre expérimentale de ce jugement ne laisse pas d'être problématique.

Dans un livre consacré à la *Psychologie de l'esthétique*, paru aux PUF en 1968, Francès décrit une expérience concernant l'agrément ou le désagrément liés à l'audition de différentes structures harmoniques. Les sujets « sans aucune culture musicale » préfèrent les accords consonants et rejettent les accords dissonants, alors que les « musiciens éduqués » s'accordent à rejeter les accords consonants et leur préfèrent les accords dissonants.

Parmi les raisons données par les sujets sans culture musicale pour rejeter la série dissonante, la sensation de désagrément n'est pas souvent signalée. Certains sujets indiquent même que ces accords ne leur sont pas désagréables. Mais ils les trouvent sans intérêt, leur ensemble paraît discontinu, incohérent, informe, ou encore « contraire à ce que l'oreille est habituée à entendre ».

³ Iannis Xenakis, " La crise de la musique sérielle ", *Gravesaner Blätter* n°1, 1955, p. 2-4. Repris dans *Kéleütha*, p. 39-43.

Les sujets très musiciens motivent leur préférence pour la série dissonante par l'intérêt, la richesse, l'originalité, le mystère. S'ils rejettent l'autre série c'est parce qu'ils la trouvent banale, prévisible, ennuyeuse.

De toute manière, et quelle que soit l'éducation musicale des sujets, le rejet si net de la série dissonante chez les uns, consonante chez les autres ne s'accompagne pas des signes neurovégétatifs du désagrément.⁴

Cette expérience, même si l'on considère qu'elle est entachée dès son énoncé par les *a priori* de l'expérimentateur, est tout de même révélatrice des enjeux de la culture dans le jugement de goût. Que faire devant cette constatation d'une effrayante banalité : les gens normaux en reviennent toujours à la norme et les gens cultivés sont motivés par une curiosité ? « Le « style cognitif » de l'homme sensible aux valeurs esthétiques » résume Francès, « est fait d'une curiosité et d'une présence au monde perceptif dans ses aspects de détail non programmatiques – et éventuellement ludiques –, d'une capacité de tolérer les situations complexes et contradictoires, les sentiments ambivalents, d'une indépendance au conformisme des opinions régnantes. » Au fond, on peut se demander pourquoi, fort de telles constatations, Francès n'a pas été un défenseur acharné de la musique contemporaine, musique de résistance s'il en est au conformisme des normes esthétiques.

Cette question de curiosité et de normes n'est pas seulement à l'œuvre au niveau de l'auditeur et de son rapport aux significations socio-historiques : elle joue au sein même des formes musicales. L'écriture de la musique est à chaque instant une négociation entre ces deux forces centrifuges et centripètes, entre la redondance et la découverte, entre le repli sur le connu et la quête de l'autre.

C'est là tout le dilemme qui parcourt l'œuvre de Francès. Car il a une ambition : la conclusion de *La perception de la musique* commence par ces lignes : « Les analyses qui précèdent peuvent servir de prolégomènes à une théorie du jugement esthétique »⁶. Mais plusieurs pierres d'achoppement viennent troubler ce programme. La première est la relativité culturelle. « L'auditeur européen, » constate Francès, « auquel l'enregistrement offre depuis quelques années l'occasion d'entendre des œuvres d'Extrême-Orient, se sent tellement dépaycé par les timbres, l'accent des voix, l'étrangeté des « accords », qu'il ne sait comment les ordonner, les situer, les entendre ». Ce problème d'ethnocentrisme peu paraître aujourd'hui, à l'heure de la *world music*, un peu archaïque. Mais on peut aussi se demander quel a été le prix à payer pour faire de ce fourre-tout musical une musique de masse. Ne faut-il pas y voir l'orchestration d'un malentendu planétaire au nom de l'universalité de la musique commerciale ? Il y a, pour les sciences humaines de la musique, une tentation très forte : celle de considérer que le jugement social, rejoignant le sujet moyen des statistiques du psychologue, devienne l'arbitre définitif des élégances

⁴ Robert Francès, *Psychologie de l'esthétique*, PUF, Paris, 1968, p. 62.

⁵ *Id.* p. 151-152.

⁶ Robert Francès, *La perception de la Musique*, *op. cit.* p. 381.

musicales. Et cette idée est mise à mal par la difficulté pour une culture de s'adapter aux normes de sa voisine. De nombreux auteurs (e.g. Mondher Ayari) ont montré l'importance de la variable culturelle dans la compréhension des données musicales. Bien souvent, ce qui est jugé comme un chef d'œuvre sous une latitude, peut être considéré comme sans intérêt sous une autre, et ceci avec la même unanimité sociale. Francès, conscient de cette limite, conclut à juste titre : « L'audition musicale est si loin du pur *sentir*, et la sensorialité musicale est si peu une donnée biologique que l'universalité du jugement nous apparaît comme une limite asymptotique ».

L'autre pierre d'achoppement est la musique contemporaine. Sa relative réussite sociale au sortir de la guerre, en tout cas dans les cercles les plus informés (les plus snobs ?) des mélomanes parisiens, est contraire à toute évidence de l'ordre perceptif. Francès se fait l'écho, là encore, des réticences de certains de ses contemporains (et également de lui-même, comme on l'a compris) : « [...] du mécanique plaqué sur du vivant. C'est de la musique bien faite, en ce sens que la forme en est déduite avec cohérence d'un principe, mais elle n'est soumise à aucune autre fin que sa construction même. » Dans le vieux débat sur le formalisme⁷, il prend donc parti contre ce dernier. On peut se demander si cette position est nécessaire à une psychologie de la musique, qui par essence défendrait la position du sujet, et donc les caractéristiques de la subjectivité expressive. Comment savoir en outre avec autant d'assurance que la finalité formelle est la seule agissante ? N'y a-t-il pas également une contradiction à condamner le formalisme dans la création musicale quand on pratique avec autant de rigueur la formalisation d'expériences scientifiques qui ne sont pas indemnes de tout réductionnisme ? Il ajoute cette remarque très ambiguë : « C'est pourquoi son mouvement interne et sa pulsation ne répondent à aucun indice connu. Mais ceux-ci, en tant qu'ils existent et agissent sur l'auditeur, l'enlèvent au monde qui est le sien pour le laisser comme suspendu dans le vide ». Voilà qui, comme projet artistique, pourrait ne pas être une proposition si négligeable. Toutefois, rien ne présage de la manière dont un individu peut vivre cette suspension dans le vide : fascination de l'espace, apesanteur amniotique, peur panique du saut dans le vide ou nihilisme mortifère. Francès entame le paragraphe qui suit sa remarque avec une étrange relation de causalité : « Le jugement esthétique s'articule donc sur une communication expressive ».⁸ Il choisit son camp, dans le vieux débat sur la communication et l'expressivité. C'est toujours le même nœud du problème, réactivé au début du vingtième siècle par les déclarations intempestives de Stravinsky. Or on pourrait avoir compris, depuis les écrits de Lukács, que l'art, et c'est particulièrement vrai bien sûr de l'art moderne, peut ne pas concevoir la relation esthétique comme le terme d'un processus de communication, mais favoriser au contraire l'autonomie de la relation

⁷ *Ibid.*, p. 388.

⁸ Cf. l'ouvrage majeur sur ce sujet de Gisèle Brelet, *Esthétique et Création Musicale*, PUF, Paris, 1947.

⁹ *Ibid.*, p. 385.

du sujet avec *l'objet*. Dans un monde qui ne garantit plus l'acculturation, ou qui y voit une forme de l'aliénation sociale, on peut concevoir que les artistes aient cru nécessaire de passer à un autre niveau de la communication, revenant à la fois à une strate plus « matérielle » (le « sonore » dont parle Schaeffer) et expérimentant des structures plus conceptuelles.

« Quelle illusion », s'exclame Francès, « de croire qu'un langage soit un pur commencement, ne soit accueilli par aucune attente déterminée ! ».¹⁰ Tout le problème de la psychologie et en particulier de la psychologie de la musique est probablement là. L'audition est conditionnée par des attentes, dont on peut sans doute rendre compte, mais qui ne peuvent pas déterminer le mouvement historique. Le compositeur qui écrit pour les attentes du public, les attentes des connaisseurs, ou celles des « décideurs culturels » en retirera sans doute le bénéfice social correspondant en terme de gains financiers, de reconnaissance critique et de gratifications institutionnelles. Si la séduction est un enjeu réel de la production artistique, il n'est pas certain que ce soit l'enjeu principal de l'acte esthétique. Dans un art autonome, les attentes ne sont pas un préalable de l'œuvre, mais elles doivent naître de l'œuvre elle-même. L'œuvre travaille alors sur « l'inattendu », ce qui présuppose un « négatif » des attentes, ou plus certainement sur la fascination des découvertes liées à l'exploration de nouvelles possibilités techniques.

Que la musique soit jugée en fonction d'attentes préétablies, les compositeurs, surtout à la grande époque du sérialisme intégral, en ont toujours été conscients. C'est bien, d'ailleurs, pour faire face à la prédétermination des attentes que certains des principes de cette musique ont été établis. De même, tous les efforts de Cage vers l'aléatoire et le Zen avaient pour objectif un décalage par rapport aux attentes de l'auditeur. Encore faut-il rendre justice à la vraie complexité de sa démarche : il écrit dans la « conférence sur rien » les lignes suivantes, qu'il faut verser au débat :

Je n'ai jamais aimé la tonalité. Je l'ai travaillée. Étudiée. Mais je n'ai jamais eue d'attrance pour elle : par exemple : il y a des progressions qu'on appelle des cadences rompues. L'idée est celle-là : conduire l'harmonie de manière à impliquer la présence d'un ton qui n'est pas concrètement présent ; puis tromper tout le monde en aboutissant ailleurs. Qu'est-ce qui est trompé ? Pas l'oreille mais le cerveau. Toute cette problématique est très intellectuelle. Quoi qu'il en soit, la musique moderne continuait à me fasciner, avec tous ses intervalles modernes. Mais si l'on veut vraiment les sentir, l'esprit a tellement gardé ses habitudes qu'il faut éviter toute progression qui pourrait faire penser à des sons qui n'ont jamais été là pour l'oreille. Je n'avais aucune envie d'éviter quoi que ce soit. J'ai commencé à comprendre que la séparation de l'esprit et de l'oreille avait gâché les sons, – qu'un nettoyage était nécessaire. Ceci m'a rendu non seulement contemporain mais « d'avant garde ». J'ai utilisé des bruits. Ils n'avaient pas été intellectualisés ; l'oreille pouvait les entendre directement sans avoir besoin de passer par une quelconque abstraction à leur sujet.¹¹

¹⁰ *Ibid.*, p. 389.

¹¹ John Cage, « Lecture on Nothing », *Silence*, Wesleyan University Press, Hanover, 1961, pp. 115-116. (la traduction ne respecte pas la mise en page originale)

Les attentes de l'auditeur ne sont pas un bloc monolithique, univoque ou irrévocable. Jean Cocteau ne demandait-il pas à la musique : « Surprends moi ! » ? C'est aussi une attente, et comment va-t-on la satisfaire ? Il est non seulement illusoire mais particulièrement nocif de boucler la production musicale sur les attentes de l'auditeur, comme tente de le faire en permanence l'industrie culturelle. Toutes ces tentatives reposent sur une préconception des attentes de la part des acteurs de ce secteur qui aboutit à la stérilité. Et ce phénomène dépasse largement le cadre de la musique.

Le fait de savoir que les attentes sont déterminées laisse, pour un compositeur, la question esthétique parfaitement indéterminée. Le problème est de choisir quelles attentes on veut satisfaire et pourquoi. La satisfaction sociale peut se révéler de ce point de vue un leurre parfait, un magnifique miroir aux alouettes. Un artiste véritable sait très bien qu'il n'a qu'un seul repère fiable, même s'il est enfoui derrière les déterminations de sa propre limitation sociale. Et il n'a de cesse de tendre vers ce repère avec une vraie détermination. À rebours s'il le faut de toutes les évidences des perceptions et des conceptions de son temps. Si tout – « n'importe quoi ! » – est susceptible d'être embarqué dans une aventure esthétique, celle-ci doit répondre à ce que Kandinsky appelait la « nécessité intérieure ». Concept éminemment psychologique dans son essence, cette « nécessité intérieure » n'est pas pour autant un domaine aisément accessible à la psychologie, et encore moins, on s'en doute, à la psychologie expérimentale. Or il n'est guère réaliste de parler d'esthétique, et encore moins d'esthétique contemporaine, sans passer par les idées fondamentales qui l'irriguent. Gisèle Brelet avait dès 1947 esquissé une démarche sans doute plus adaptée : « Si [l'esthétique] prend appui en une certaine mesure sur une analyse des œuvres déjà faites, elle remonte de celles-ci aux conditions *a priori* qui les rendent possibles et qui se trouvent fondées en l'essence même de la musique ».¹² Elle propose alors aux musiciens de « retrouver dans les œuvres concrètes les essentielles exigences de la musique qui s'y expriment », et de « découvrir en leur intimité même, en même temps que l'universalité d'un pouvoir qui les transcende, un monde de possibilités multiples qui [...] éveilleront en lui la liberté et l'originalité de l'acte créateur ».¹³ Ainsi, à travers les ruptures stylistiques, qui sont souvent affaire de déterminants superficiels et de réactions épidermiques, s'expriment dans l'art des constantes anthropologiques plus profondes d'une nature différente de celle des données psycho-physiologiques qui les fondent.

Il n'est pas très certain que la psychologie expérimentale puisse à elle seule circonscrire les fondements d'une théorie du jugement esthétique. Elle permet en tout cas, et ce depuis les travaux d'Helmoltz, de comprendre que la route de l'expressivité musicale n'est pas un chemin tout tracé entre un émetteur et un récepteur. Quand

¹² Gisèle Brelet, *op. cit.*, p. 164.

¹³ *Id.*, p. 165.

Helmoltz met à jour la notion d'« inférences inconscientes », il fait de la perception un acte créatif : « les sensations transmises par nos sens sont des signes pour notre conscience, à charge pour notre intelligence d'apprendre comment en déduire le sens ».¹⁴ Le sens artistique est donc très différent du sens linguistique, qui suppose la connivence des codes et peut se contenter de l'arbitraire du signe qu'il subit¹⁵. Dans le cas de l'art, le code est porté par l'œuvre et doit faire l'objet d'un constant apprentissage, apprentissage auquel l'œuvre elle-même contribue. En clair, il s'agirait de passer d'une écoute passive, dominée et déterminée, à une écoute active, créative et disponible. Cette idée d'un changement de style d'écoute revient très souvent dans les écrits des compositeurs de la deuxième moitié du vingtième siècle. Quant à savoir si un tel changement est possible...

Mais l'art n'a pas plus pour terme un processus d'apprentissage qu'un processus de communication. C'est le projet d'une *propagande* que de s'accaparer les consciences pour les manipuler. L'art tient son terme dans un *désemparement*. Cela signifie sans doute pour l'appareil psychique de « lâcher prise ». L'abandon d'un assujettissement au contrôle de la conscience rationnelle fait partie de cette démarche, et, paradoxalement, les conditions de possibilité de cet abandon passent parfois par une excroissance déraisonnable de rationalité. En cela, les expériences de Francès sur les séries, même s'il faut les accepter comme faits, sont plus intéressantes comme témoignage de l'ampleur du *décalage* entre les pré-supposés expérimentaux et les finalités réelles du système qu'il s'agissait de fustiger. Au-delà, le *désemparement* est aussi le moment privilégié d'une « prise de conscience ». Émergeant des profondeurs de la psyché, l'œuvre suscite parfois, et chez quelques individus seulement, un engouement tout à fait particulier et fort peu mesurable. N'est-ce pas parce qu'elle a permis, à partir d'une confrontation sans apprêt à certaines spécificités radicale de *l'aspect*, d'éclairer différemment l'univers connu et de révéler ainsi des pans entiers d'évidence esthétique refoulée ?

Il ne s'agit pas de faire des artistes contemporains des *chamans* d'un autre temps. Beaucoup se sont sans doute égarés dans les illusions de la technicité et dans l'épigonisme qu'elle a facilité. Mais l'inflation de la production artistique ne doit pas faire oublier que l'essence de la proposition esthétique du vingtième siècle a été d'établir une connivence avec la matière qui libérait des énergies psychiques parfaitement disponibles et visait ainsi une forme pratique de la transcendance. Manifestement, ce sont là des considérations difficilement accessibles à l'expérimentation psychologique.

Au-delà des inévitables différents sur les aspects polémiques de son appréhension de la musique contemporaine, musique dont il n'a sans doute pas connu les aspects les

¹⁴ Cité par Irène Deliège, dans l'encyclopédie de Jean-Jacques Nattiez, *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle*, Tome 2, Actes Sud, Arles, 2004.

¹⁵ Évidemment, la poésie, et en particulier la poésie contemporaine, se retrouve de côté de l'art...

plus glorieux, que ce soit en termes d'interprétation ou en terme de finalisation des œuvres, il faut rendre hommage à Francès d'avoir mené avec une vraie culture philosophique des travaux extraordinairement méticuleux sur un des problèmes les plus complexes pour les sciences humaines : celui de la perception de la musique. Francès n'a pas esquivé les problèmes : on peut même dire qu'il les a abordés frontalement, et dans toute leur richesse conceptuelle. S'il faut aujourd'hui revenir sur ses travaux, c'est sans doute aussi pour juger de leur postérité. Combien d'expériences sont menées aujourd'hui dans des laboratoires sans tenir aucun compte des problématiques philosophiques, voire éthiques, qu'elles sous-tendent ? Jusqu'où peut-on concevoir de schématiser le musical au nom d'une pseudo-scientificité ? Comment parler véritablement de la complexité des problématiques soulevées par les musiques dites contemporaines ?

Il y a eu, de la part des compositeurs de la fin du vingtième siècle, un intérêt tout à fait sincère pour les études psychologiques. Ce paradigme a bouleversé celui instauré par un structuralisme quelque peu réducteur dont le seul souci était la production de l'objet. Le musicologue italien Carlo Caratelli a même parlé à ce sujet d'une inférence de l'esthétique sur le poétique. Mais la prise en compte des données de la perception n'est pas une fin suffisante pour la composition. La discussion autour de la problématique des attentes que nous avons menée ont montré que les choix artistiques sont d'un autre ordre que ceux qui s'achèveraient dans le convenu. Francès avait, de par son histoire, le souci de la civilisation comme rempart à la barbarie, le souci de la cohésion sociale portée par la langue devant l'arbitraire déraisonnable de la vocifération. Et c'est un souci parfaitement légitime. Les œuvres de son temps véhiculaient, elles, le malaise de l'individu soumis au double défi de la faillite de l'ordre moral dans l'holocauste et dans la bombe atomique et de la réussite simultanée de l'ordre technique dans la maîtrise électronique et dans la conquête de l'espace. On serait désorienté à moins.

C'est entre autre pour cela qu'une science de la perception ne conduit pas nécessairement à une science du jugement esthétique, si tant est qu'une telle science puisse et doive exister. On ne peut construire de science qu'à partir d'un minimum de détermination. Et il convient de laisser l'art à son indétermination fondamentale, qui est le gage le plus absolu de sa liberté, et par corollaire de la nôtre. Pour autant, l'ensemble des connaissances acquises par les sciences humaines participent à la culture qu'elles analysent, et elles donnent à penser ce monde inter-relationnel fascinant qui est désormais une partie non négligeable du solfège avec lequel les partitions des musiques de l'avenir seront écrites.