

HEURISTIQUE MUSICALE : LA PART DES FICTIONS DANS LE PROCESSUS DE CREATION MUSICALE ET SA PEDAGOGIE

Table de matières

1 – La complexité créatrice

- a) L'heuristique
- b) Les convictions artistiques
- c) L'art hétérocosmique
- d) Considérations complémentaires

2 – Sentir/connaitre, une dichotomie éclairante

- a) Apports
- b) Percevoir ou sentir
- c) La brisure ontologique de l'être : une prise de conscience

3 – Fictions heuristiques

- a) Kant : *La Critique de la Raison Pure* et les fictions
- b) Fictions inavouées, portes ouvertes à la polémique
- c) Critique du schématisme
- d) *La Critique de la Raison Pure*; une heuristique de la connaissance ?

4 – Fictions, une classification *in progress*

- a) Fictions – cadre
- b) Fictions *ad hoc*
- c) Fictions transitionnelles

5 – L'objet transitionnel

- a) Fictions non- immersives et fictions immersives
- b) Fonctionnement alterné de l'immersion
- c) Exemple d'application à l'art
- d) Généralisation

6 – Le conflit créateur

- a) Vision synchrétique
- b) Vision analytique
- c) Dialogique des visions

7 – Heuristique musicale

- a) Naissance d'une discipline
- b) Approches

8 – Applications pédagogiques

- a) Considération de la musique comme une complexité impossible à réduire en termes simples
- b) Appropriation du processus d'apprentissage
- c) Conception d'une méthodologie de l'improvisation appliquée au développement des différentes propositions créatives
- d) Utilisation d'une notation évolutive susceptible de rendre compte de la variation des matériaux et des comportements proposés.

HEURISTIQUE MUSICALE : LA PART DES FICTIONS DANS LE PROCESSUS DE CREATION MUSICALE ET SA PEDAGOGIE

Ricardo Mandolini

1 – La complexité créatrice

« [...] Tout art consiste à produire, à exécuter, et à combiner les moyens de donner l'existence à quelqu'une des choses qui peuvent être et ne pas être ; et dont le principe est dans celui qui fait, et non dans la chose qui est faite. Car il n'y a point d'art des choses qui ont une existence nécessaire, ni de celles dont l'existence est le résultat des forces de la nature, puisqu'elles ont en elles-mêmes le principe de leur être ».¹

Cette citation qui m'accompagne depuis quelques lustres sert à indiquer la direction que mon travail va prendre : si, comme le remarque le Stagirite, le principe de l'art est à chercher du côté de l'artiste et non pas de l'œuvre qu'il réalise, les questions que nous essayerons de nous poser ensemble gardent un rapport avec sa personne : qui est-il ? et quelles sont les motivations qui l'amènent à la création ?

Avant toute autre considération, il faut constater une différence de nature entre l'artiste et son œuvre : l'artiste *fait arriver*, l'œuvre *arrive*. Voilà ce qui sépare l'action de l'effet qu'elle produit :

« Entre arriver et faire arriver il y a un fossé logique, comme le confirme le rapport des deux termes de l'opposition à l'idée de vérité : ce qui arrive est l'objet d'une observation, donc d'un énoncé constatatif qui peut être vraie ou faux ; ce que l'on fait arriver n'est ni vraie ni faux, mais rend vraie ou faux l'assertion d'une certaine occurrence, à savoir l'action une fois faite. Comme l'explique le français : l'action faite est devenue un fait : mais le rendre vrai est l'œuvre du faire. De cette opposition résulte que "la force logique d'une action" ne peut être dérivée d'aucun ensemble de constatations portant sur des événements et sur leurs propriétés ».²

Cette dernière assertion est à souligner : toutes les théories, principes ou considérations de type structurel que l'artiste puisse formuler au regard de son œuvre seront teintés par la couleur de sa conviction. La « force logique de ses actions », ce qui en somme veut dire leur contenu véridatif, est à prendre entre parenthèses, puisque l'unique chose qui importe réellement ici est que ces contenus servent l'artiste comme milieu de propagation, comme tissu connecteur de sa création.

Et nous voilà avec Ricoeur sur la trace de l'heuristique et de ses multiples dérivées.

a) L'heuristique

Du point de vue de son étymologie, le mot « heuristique » est une dérivation irrégulière du *εὕρισκω* grec, « je trouve ». De cette racine dérive aussi le mot « eurêka ». L'heuristique est la méthode de l'imagination qui prépare à l'invention et à la découverte, par le fait d'accepter que tous les arguments soient bons s'ils peuvent réussir à réaliser les buts proposés. Un principe est heuristique donc, quand il est considéré non pas sur la base de la vérité qu'il soutient mais par le fait qu'il contribue totalement ou partiellement à la réalisation d'un projet quelconque. *A fortiori*, on peut dire que si les diverses composantes qui servent de point de départ à un projet se légitiment en tout ou en partie, non par la vérification expérimentale des composantes

¹ ARISTOTE, *La Morale ou Éthique à Nicomaque*, trad. M. Thurot, Livre VI, VI (1140 b), Éd. Firmin Didot, Paris, 1824. Ouvrage en ligne in

<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/morale6.htm>

² PAUL RICOEUR, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 79

indépendamment de son accomplissement, mais, pragmatiquement, par le simple fait de son accomplissement, la méthode utilisée est heuristique. Les composants qui participent à la réalisation heuristique d'un projet peuvent être des principes avérés, des hypothèses ou des fictions ; peu importe leur valeur véridique individuelle puisque ce qu'est en jeu ici est leur capacité à véhiculer la conviction de l'artiste. On peut aller encore plus loin avec Aristote, qui conseillait pour la composition d'une épopée ou d'une tragédie, « il faut préférer ce qui est impossible mais vraisemblable, à ce qui est possible, mais n'entraîne pas la conviction. »³

Que l'accent ne soit plus mis sur la représentation de ce qui est, mais sur la représentation de ce qui pourrait être, équivaut à sortir définitivement l'œuvre d'art du terrain de l'objectif pour la situer du côté de celui qui la fait exister, avec toute sa charge de subjectivité impossible à contourner, son expérience, ses appétits et ses pulsions. En donnant droit de cité aux fictions dans la création artistique, Aristote affirme l'art comme une heuristique de la réalisation.

b) Les convictions artistiques

Appliquée à l'art, l'heuristique se présente donc comme la discipline qui étudie la manière dont les convictions artistiques vont se canaliser. Elles sont véritablement fondatrices de l'activité. Pour approfondir les causes qui les génèrent, il faut tenir compte du fait que depuis la découverte de l'inconscient par la psychanalyse, aucune problématique concernant le sujet ne peut être affranchie du soupçon de dissimuler ses véritables intentions. Le contexte interprétatif recherche au-delà de l'évidence pour dévoiler plusieurs niveaux de compréhension. Les mécanismes, les intentions, les pulsions qui génèrent et nourrissent les motivations sont la plupart de temps situés dans des niveaux différentes de la psyché ou dans des contextes contradictoires en conflit, dont résulte une pléiade de dialogiques (principes en opposition qui n'arrivent pas à établir une synthèse) en inséparable corrélation.

« L'être humain est un être raisonnable et déraisonnable, capable de mesure et de démesure, rationnel et affectif ; sujet d'une affectivité intense et instable, il sourit, pleure, mais sait aussi connaître objectivement ; c'est un être sérieux et calculateur, mais aussi anxieux, angoissé, jouisseur, ivre, extatique ; c'est un être de violence et de tendresse, d'amour et de haine ; c'est un être qui est envahi par l'imaginaire et qui peut reconnaître le réel, qui sait la mort et qui ne peut y croire, qui secrète le mythe et la magie, mais aussi la science et la philosophie ; qui est possédé par les dieux et par les Idées, mais qui doute des dieux et critique les Idées ; il se nourrit de connaissances vérifiées mais aussi d'illusions et de chimères. »⁴

En généralisant ce constat, la personnalité de l'artiste participe de la complexité transcendante de l'humain. Elle résulte de l'enchevêtrement d'une série inépuisable de complexités qui interagissent pour conformer une *unité multiple* :

« On dit justement "l'homme" (quand ce terme englobe le masculin et le féminin) parce qu'il peut être clairement et précisément défini de façon génétique, anatomique, physiologique, cérébrale. On dit justement "les humains" car l'homme n'apparaît qu'à travers hommes et femmes les plus divers. [...] On dit justement "l'esprit humain", mais il n'apparaît que dans des esprits différents. [...] On dit justement "l'intelligence humaine", mais celle-ci ne se concrétise qu'à travers des intelligences très différentes les unes des autres. [...] On dit justement "la culture" car on peut définir la culture humaine par les traits fondamentaux que j'ai indiqués, mais on dit justement "les cultures" car "la culture" n'existe pas sans "les cultures". [...] On dit justement "le mythe" mais le mythe ne se

³ ARISTOTE, *Poétique*, traduction de Michel Magnien, Librairie Générale Française, 1990, p. 126.

⁴ Edgar MORIN, *Le paradigme perdu : La nature humaine*, Paris, Éditions du Seuil, p. 123.

déploie que dans *les* mythes. De même pour la religion. De même pour la magie. De même pour le rite. On dit justement "la musique" mais elle n'enchanterait que dans *les* musiques ». ⁵

Mais, force est de constater qu'avec le concept *d'unitas multiplex* se produit une ambiguïté incontournable, due à la pensée disjonctive sur laquelle, par règle générale, nous traitons, nous élaborons et nous classifions nos connaissances : on peine à concevoir l'unité sans faire disparaître la diversité, et à l'inverse, on ne peut pas avoir en vue la diversité et continuer à affirmer l'unité. L'unité multiple est la substance même des arts. Du point de vue de la musique par exemple la diversité donnée par les différents éléments d'une œuvre (thèmes, mélodies, timbres, instruments participants, etc.) ne peut pas être conçue sans garder en vue la totalité de l'œuvre. Le principe fondamental est que chaque son composé interagit avec l'œuvre comme totalité, et c'est de cette énaction couplée entre la micro et la macro-forme que la musique résulte.

Par ailleurs, quand on parle de création artistique elle ne se limite pas à la réalisation d'une œuvre. Dans le même geste créateur l'artiste génère un public et assure la réception universelle de son travail. ⁶ C'est dans ce sens que Baumgarten, fondateur de l'esthétique moderne, décrivait le poète et, par extension, l'artiste, comme « hétérocossmique » (créateur de plusieurs mondes).

c) L'art hétérocossmique

« [...] la vérité esthétique est donc vraisemblable, et non certaine (*Esthétique*, § 483, p. 184), sa logique est plausible, et non nécessaire (*Esthétique*, § 485, p. 185). Mais en tant qu'il obéit au principe d'invention, l'univers du poète diffère du nôtre, et sa vérité est "hétérocossmique". Les "inventions poétiques" sont en effet des "inventions hétérocossmiques" (*Esthétique*, § 505 à 514, p. 214, note 1), tout en demeurant toutefois possibles (l'incohérent n'est pas, selon Baumgarten, poétique), ce qui distingue l'univers hétérocossmique de l'univers utopique (*Méditations*, § LII, p. 50 et *Esthétique*, § 530, p. 214, note 1). [...] L'hétérocossmisme substitue la fiction à la réalité ; sa connaissance n'en reste pas moins esthétique et non logique, par où l'on comprend qu'il nous est possible de parvenir à la sensation (qui n'est pas l'intelligence claire et distincte) de l'irréel possible, affranchissant ainsi cette faculté de sa limitation empirique au seul monde réel. L'art du poète consiste donc à nous rendre sensiblement présent un monde de fiction qui n'existe nulle part, à rendre sensible le virtuel et visible l'invisible. » ⁷

Comme ses prédécesseurs Leibnitz et Wolff, Baumgarten définit l'esthétique comme science de l'intelligible confus. Mais au lieu d'attribuer à celle-ci un contenu péjoratif, il voit se profiler une différence qualitative et radicale entre intelligible et sensible, à l'endroit même où ses maîtres considéraient seulement une différence de degré. Selon Baumgarten, les artistes réalisent selon Baumgarten une activité destinée à rester confuse par nature. Ce dont ils disposent par rapport à leurs travaux *in statu nascendi* est, la plupart du temps, une idée vague, sans contours, imprécise, mais suffisamment claire pour pouvoir constituer un point de départ pour le projet. Ce qui est confus dans l'activité artistique est donc produit par le fait qu'elle s'ancre dans un vécu singulier, et non pas dans un concept. Elle manque par ailleurs d'un concept qui l'encadre. Ainsi au degré zéro d'une création, les artistes peuvent imaginer globalement quel sera le résultat de leur travail, mais ils ne peuvent pas préciser les détails de la construction. Leur vision peut être globale même quand elle reste diffuse pour la

⁵ Edgar MORIN, *La méthode*, 5. « L'humanité de l'humanité », Editions du Seuil, 2001, p. 67 et 69.

⁶ Ainsi Edgar Allan Poe ne crée pas seulement un nouveau genre littéraire, mais il crée en même temps les lecteurs du nouveau genre littéraire.

⁷ Jacques DARRIULAT, « Baumgarten et la fondation de l'esthétique », in *Introduction à la philosophie esthétique*, article en ligne in

<http://www.jdarriulat.net/Introductionphiloeeth/PhiloModerne/Baumgarten.html>

perception des détails. Pour la finition complète et détaillée de l'œuvre, il faut encore que les artistes passent par un processus de création. Pour cette raison l'art est une activité essentiellement heuristique, étant donné que la véracité de ses propositions est démontrée *a posteriori*, pragmatiquement, à travers leur réalisation ; les propositions ne sauraient y être, donc, des vérités préalables à la mise en œuvre. Et ceci entraîne encore une conséquence de taille :

« Quand un musicien compose une symphonie, son œuvre était-elle possible avant d'être réelle ? Oui, si l'on entend par là qu'il n'y avait pas d'obstacle insurmontable à sa réalisation. Mais de ce sens tout négatif du mot on passe, sans y prendre garde, à un sens positif : on se figure que toute chose qui se produit aurait pu être aperçue d'avance par quelque esprit suffisamment informé, et qu'elle préexistait ainsi, sous forme d'idée, à sa réalisation ; – conception absurde dans le cas d'une œuvre d'art [...]. Ni dans la pensée de l'artiste, ni, à plus forte raison, dans aucune autre pensée comparable à la nôtre, fût-elle impersonnelle, fût-elle-même simplement visuelle, la symphonie ne résidait en qualité de possible avant être réelle »⁸

En matière d'art, on ne dispose pas de définition antérieure à la réalisation. L'artisan, le fabricant, l'ébéniste, le cuisinier, partent tous d'un concept préalable à la réalisation (un projet fini, un plan détaillé, une recette de cuisine...) sur la base duquel ils mènent à terme leur travail. L'artiste part d'un projet en voie de formation ; par nature, ce projet n'est ni vrai ni faux, il est soumis aux changements de la temporalité, il évolue au fur et à mesure, et il se situe par rapport au présent dans le domaine du plausible, du vraisemblable. Cette dernière assertion légitime la présence de la fiction en art. Le processus de création indique l'existence d'un univers fictionnel en création.

« [...] les vérités hétérocosmiques sont des vérités esthétiques, ni plus ni moins nombreuses que les vérités qui peuvent être perçues par l'analogue de la raison. On pense que cette distinction est de Leibniz, mais elle est de Tibulle qui avait fait un long récit des errances d'Ulysse se terminant ainsi : “ Et cela, ou bien on l'a vu sur notre terre (c'est le vraie au sens le plus strict), ou bien la légende a donné à ces errances un nouvel univers (c'est le vraie d'un point de vue hétérocosmique)” »⁹

d) Considérations complémentaires

Pour conclure ce chapitre, je voudrais repérer d'autres caractéristiques de la personnalité du créateur, véritable unité polymorphe : d'une part il est un individu, mais en même temps il porte en lui la société et l'espèce, c'est à dire que nous ne pouvons pas séparer les empreintes individuelles, sociologiques, culturelles et génétiques à l'œuvre dans l'œuvre. D'autre part,

« ... la relation avec autrui est inscrite virtuellement dans la relation avec soi-même : le thème archaïque du double, si profondément enraciné dans notre psyché montre que chacun porte en lui un *ego alter* (moi-même autre) à la fois étranger et identique à soi. [...] C'est parce que nous portons en nous cette dualité où “Je c'est un autre”, que nous pouvons, dans la sympathie, l'amitié, l'amour, introduire et intégrer l'autre en notre Je ». ¹⁰

Dans l'espace même qui ouvre le Je se trouve le Tu, sans représentations ni intermédiaires, dans une relation d'implication mutuelle et de couplage.

⁸ Henri BERGSON, *La pensée et le mouvant*, essais et conférences, Presses Universitaires de France, 1938, p. 13

⁹ Luc FERRY, traduction des premières paragraphes de l'*Aesthetica* de Baumgarten, in *Homo aestheticus*, op. cit., p. 435.

¹⁰ Edgar MORIN, *La méthode*, op.cit., p. 82

« La relation avec le *Tu* est immédiate. Entre le *Je* et le *Tu* ne s'interpose aucun jeu de concepts, aucun schéma et aucune image préalable, et la mémoire elle-même se transforme quand elle passe brusquement du morcellement des détails à la totalité. Entre le *Je* et le *Tu* il n'y a ni buts, ni appétit, ni anticipation ; et les aspirations elles-mêmes changent quand elles passent de l'image rêvée à l'image apparue. Tout moyen est obstacle. Quand tous les moyens sont abolis, alors seulement se produit la rencontre. »¹¹

Buber nous renvoie à une universalité intersubjective qui se met en fonctionnement dès notre rencontre avec autrui. L'empathie qui produit cette rencontre, fondatrice de toute relation humaine, a été récemment avérée par la découverte des neurones-miroir :

« Une de leurs fonctions essentielles (des neurones-miroir, ma parenthèse) est la compréhension de l'action. Il peut paraître bizarre que, pour reconnaître ce que l'autre est en train de faire, on doive activer son propre système moteur. En fait, cela n'est pas tellement surprenant. Car la seule observation visuelle, sans implication du système moteur, ne donne qu'une description des aspects visibles du mouvement, sans informer sur ce que signifie réellement cette action. Cette information ne peut être obtenue que si l'action observée est transcrite dans le système moteur de l'observateur. L'activation du circuit miroir est ainsi essentielle pour donner à l'observateur une compréhension réelle et expérientielle de l'action qu'il voit. »¹²

2 – Sentir/connaître, une dichotomie éclairante

Parmi toutes ces complexes diversités qui interagissent pour composer la personnalité de l'artiste, il en existe une qui m'intéresse tout particulièrement. Je vais me référer à l'opposition sentir / connaître, qui donne lieu à une recherche sur les fondements de la psychologie développée à l'origine par Erwin Straus¹³ et, à partir de son interprétation par Henri Maldiney¹⁴, la découverte d'une esthétique phénoménologique.

a) Apports

Selon Straus, il existe d'une part une pensée conceptuelle de la médiation véhiculée par le langage à l'origine de ce que nous appelons connaissance, entendue comme la capacité de se représenter des situations et de choses. D'autre part, un sentir pré-conceptuel que l'art mobilise – mais pas exclusivement, – par lequel nous saisissons des situations et des choses au lieu de nous les représenter.

L'originalité de cette conception est la conception du sentir comme une conséquence dérivée du se-mouvoir corporel, étant donc une dynamique d'union ou de séparation, d'attraction ou de répulsion avec les choses.

« L'être sentant vit dans le monde et est voué, comme partie de ce monde, à s'unir à certaines autres parties de ce monde ou à se séparer de celles-ci. Toute acte de séparation ou d'union est déjà, à l'ordre de l'immanence, un être-mû, mieux, un être-en-mouvement. En conséquence le mouvement et la sensation sont liés l'un à l'autre par une relation intime qu'il importe de décrire et de comprendre.

¹¹ Martin BUBER, *Je et tu*, traduit de l'allemand par G. Bianquis, Editions Aubier, Paris, 1969, p. 30.

¹² Giacomo RIZZOLATTI, « Les systèmes de neurones miroirs », article en ligne in http://www.academie-sciences.fr/conferences/seances_solennelles/pdf/discours_Rizzolatti_12_12_06.pdf

¹³ Erwin STRAUS, *Du sens des sens – Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, traduction de G. Thines et J.-P. Legrand, Editions Jérôme Million, 2000 pour la trad. française.

¹⁴ Henri MALDINEY, « Le dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie d'Erwin Straus », in *Regard, Parole, Espace*, Les éditions du Cerf, Paris, 2012.

On ne saurait traiter séparément la théorie de la sensation et la théorie du mouvement, car ce faisant, on sépare aussi les processus de sensation de ceux du mouvement, leur relation se trouve perturbée et il faut renoncer à la restaurer ».¹⁵

Pour la connaissance, la pensée conceptuelle n'implique pas cette connexion interne avec le se-mouvoir. Ici l'individu ne ressent pas qu'il fait un avec la connaissance qu'il acquiert. Justement, toute connaissance part d'un postulat, la séparation originaire du sujet connaissant et du réel à connaître. Ceci nous amène au postulat d'une réalité indépendante du sujet, et qui préexiste à lui. En partant de ce principe indémontrable, l'objet de la connaissance et le sujet connaissant doivent être nécessairement deux. Et ceci explique le questionnement, la problématique propre du sujet qui cherche à produire une représentation du monde indépendante de lui-même et autonome. L'objet de la connaissance préexistant chronologiquement au sujet connaissant. Celui-ci cherche à approcher l'objet, à décrypter ou modéliser le donné de la manière la plus exacte possible.

« La connaissance cherche à saisir les choses comme elles sont en elles-mêmes »¹⁶.

C'est pour cette raison que le progrès d'une science se produit quand son modèle de représentation de la réalité s'avère plus adéquat qu'un autre pour expliquer un certain ordre de choses. Dans la connaissance il existe donc une nécessité de recherche de la vérité, toujours soumise à démonstration. La vérification expérimentale est une partie essentielle pour valider le processus de connaissance. En revanche, ni le progrès ni la démonstration n'ont du sens quand nous parlons en termes du sentir. Malgré toutes les théories qu'il puisse impliquer dans son processus de création, l'artiste n'a rien à démontrer, puisqu'il ne cherche pas une vérité objective.

b) Percevoir et sentir

« Avec le percevoir, qui est le premier niveau de l'objectivation, nous sommes déjà sortis du Sentir. »¹⁷

« Comme toute connaissance, la perception requiert un médium objectif général. Le monde de la perception est un monde de choses avec de propriétés fixes et changeantes dans un espace et dans un temps objectif et universel. »¹⁸

Ces deux citations sont d'une valeur inestimable parce qu'elles problématisent le clivage sensible/intelligible, vieux pilier monolithique de la philosophie occidentale. Que le percevoir soit le premier niveau de l'objectivation, c'est-à-dire, de la connaissance, est une hypothèse confirmée par la Psychologie de la Gestalt, écartant le principe par lequel la perception de la forme ne produirait pas de synthèses. La perception nous amène à la forme, une espèce de préfiguration du concept, déjà analysé par Ehrenfels dans ses écrits¹⁹ de 1890. Selon lui, la forme est un tout qualitativement différent à la somme de parties, ce qui permet sa transposition : une mélodie par exemple ne peut pas être considérée comme une simple séquence des sons ; elle peut être transposée en gardant toujours son identité.

¹⁵ Erwin STRAUS, *op.cit.*, p. 235.

¹⁶ *Ibid.*, p. 372.

¹⁷ Henri MALDINEY, *art.cit.*, p. 189

¹⁸ Erwin STRAUS, *op.cit.*, p. 376

¹⁹ Christian VON EHRENFELS « sur les qualités de la forme trad. Denis Fissette, in *L'école de Brentano. De Würzburg à Vienne*, , Librairie Philosophique J. Vrin, « Bibliothèque des Textes Philosophiques », Paris, 2007.

Supposons maintenant que nous sommes émus par la beauté de la mélodie en question : ici la perception perd son individualité de canal sensoriel et l'interaction avec tout notre système sensible se manifeste dans une globalité du sentir : touchés par une musique, nous l'entendons à partir de notre frisson fondamental, nous la saisissons avec la totalité de notre être. Dans le ressentir tout le corps écoute, voit, touche, associe, réagit et se prépare à réagir.

c) La brisure ontologique de l'être : une prise de conscience

Comme nous pouvons le constater, Straus met en évidence ce que nous pouvons appeler une brisure ontologique entre des niveaux de l'être apparemment irréductibles : le *sentir* produit un *moment pathique* de rencontre où toutes les pensées, images et associations, voire toute l'activité propre de l'être se voit polarisée à travers une dynamique d'attraction ou de répulsion du sujet sentant vers la chose ressentie. Ici les frontières entre sujet et objet n'existent pas encore, elles ne sont pas étanches. Le connaître pour sa part se décline en un *moment gnosique* où l'observation du sujet doit assurer une objectivité qui permette la communication universelle. Sujet et objet sont délimités et étanches.

Il n'y a aucune passerelle structurelle entre ces deux moments : l'un est un rapport à la totalité du monde, dynamique, avec une référence à l'objet toujours changeant puisque le sujet est en mouvement en s'approchant ou s'éloignant de l'objet. Dans le moment gnosique « nous atteignons l'en-soi des choses » ;²⁰ Il s'agit d'un rapport au monde où l'implication du sujet est assertorique et soumise à constatation, avec un support, le langage, médiation entre lui et le réel.

Mais, comment envisager l'irréductibilité du sentir par rapport au connaître quand nous savons que dans la pratique de la création tous les deux se doivent de travailler ensemble très étroitement pour pouvoir parachéver la réalisation ? En d'autres termes, c'est dans la *Anwendung*, dans l'application pratique de la création et non pas dans la contemplation spéculative que je situe la portée de ma recherche. Si l'œuvre est dans son état naissant un sort de continu compact, ressenti à l'état pur, qui se déroule progressivement dans la détermination d'un répertoire opératif d'actions et dans une hiérarchie qui ordonne l'événementiel, il faut trouver une articulation qui serve de charnière, qui rende possible ce passage entre les irréductibles. Ceci est le rôle des fictions opératives, ou heuristiques : elles constituent un lien, qui, tout en restant indémontrable, résulte suffisamment plausible et convaincant comme pour véhiculer la conviction et articuler ainsi les dichotomies.

3 – Fictions heuristiques

a) Kant : *La Critique de la Raison Pure* et les fictions

« Les concepts de la raison sont [...] des simples Idées et n'ont en vérité aucun objet dans une quelconque expérience, mais ne désignent pas pour autant, néanmoins, des objets imaginés qui seraient en même temps admis comme possibles. Ils sont pensés seulement de façon problématique, pour fonder, par rapport à eux (comme fictions heuristiques), des principes régulateurs de l'usage systématique de l'entendement dans le champ de l'expérience. Si l'on va au-delà, ce ne sont plus que des entes de raison dont la possibilité n'est pas démontrable, et qui par

²⁰ Erwin STRAUS, *op.cit.*, p. 371

conséquent ne peuvent pas non plus, à la faveur d'une hypothèse, être placés au fondement de phénomènes effectivement réels. »²¹

Fictions, parce que ces idées n'ont pas et ne peuvent pas avoir une confirmation expérimentale : elles ne renvoient à aucune intuition sensible, à aucune confirmation expérimentale. *Heuristiques*, parce que sans regard de son contenu véridatif elles servent à la réalisation des connaissances sur lesquelles elles opèrent. Affranchies de toute prétention de vérification expérimentale, les Idées de la Raison s'articulent pragmatiquement et déterminent des directions précises à suivre pour la réalisation pratique des connaissances.

« Cela équivaut à dire par exemple que les choses du monde doivent être considérées comme si elles tenaient leur existence d'une suprême intelligence. Sur ce mode, l'Idée n'est à proprement parler qu'un concept heuristique et non pas ostensif, et elle indique, non pas comment un objet est constitué, mais de quelle manière, sous la direction de ce concept, nous devons chercher la constitution et la liaison des objets de l'expérience en général. »²²

Hans Vaihinger dit à ce propos :

« Kant veut lever le malentendu très fréquent qui considère les Idées de la Dialectique comme nulles, parce qu'elles donneraient lieu à des confusions et des équivoques ; elles seraient donc sans valeur, nocives. Mais non, elles ont une application avec une finalité précise. La finalité de ces Idées, caractéristique des vraies fictions, sera mise en valeur [...] Il sera démontré ici que ces Idées "ne sont pas que des associations vides de contenu". »²³

Or, force est de constater que l'unique dimension de l'esprit susceptible de produire des fictions heuristiques telles que les noumènes, l'âme, la finalité des sciences, les *focus imaginarius*, la totalité des connaissances, Dieu, la finalité de la Nature, ainsi que toute la longue liste des Idées ou principes de régulation attribuées à la Raison pure, est en premier terme l'imagination. La difficulté vient du fait que Kant n'a pas abordé à l'intérieur de sa première Critique, les modalités de rapport entre raison et imagination.²⁴ Nous pouvons pourtant citer un rare exemple où les deux sont mises en relation :

« Pour que l'imagination n'aille pas s'exalter, mais pour qu'elle soit à même d'inventer sous la stricte surveillance de la raison, il faut toujours que quelque chose, auparavant, soit pleinement certain, et ne constitue pas une invention ou une simple opinion : cet élément correspond à la possibilité de l'objet même. »²⁵

Après cette assertion, que le philosophe aurait du développer d'avantage pour écarter les ambiguïtés, un certain nombre de questions restent ouvertes : Quelle est la différence entre les concepts ou Idées de la raison, d'une part, et les fictions de l'imagination, de l'autre ? Comment cette « invention surveillée » de l'imagination se produit-elle ? Quels sont les limites à ne pas dépasser pour éviter que l'imagination ne s'exalte ? À quel moment cette chose préalable à l'invention de l'imagination, peut-elle

²¹ Emmanuel KANT, *Critique de la raison pure*, traduction Alain Renaut, Éditions Flammarion, 2001, A 78-79 B 103-104, p. 638.

²² *Ibid.*, p. 443.

²³ « Kant will das naheliegende Missverständnis zurückweisen, dass die in der Dialektik in ihrer Nichtigkeit nachgewiesenen Ideen nur Täuschungen, nur Blendwerke seien, also wertlos, ja schädlich. Nein, sie haben trotzdem „ihre gute und zweckmäßige Bestimmung“ – die Zweckmäßigkeit dieser Vorstellungen, das Merkmal der echten Fiktionen wird wieder betont. [...] Damit wird gezeigt, dass sie „nicht bloß leere Gedankengänge sind“ ».

Hans VAIHINGER, *Die Philosophie des Als Ob*, Ed. Felix Meiner, Leipzig, 1920, p. 627.

²⁴ Cet rapport sera en revanche traité plus tard dans la *Critique de la Faculté de Juger*, où imagination et raison s'accorderont pour déterminer le jugement sublime.

²⁵ Emmanuel KANT, *Critique de la raison pure*, op.cit., p. 637

être considérée comme « certaine » ?

b) Fictions inavouées, portes ouvertes à la polémique

Mises à part les Idées de la Raison, territoire des principes nécessaires quoique indémonstrables, il est important de constater que la première *Critique* abonde en fictions appliquées à la sensibilité (Esthétique transcendantale) et à l'entendement (Analytique transcendantale), qui ne sont pas reconnues par Kant comme des fictions :

« Dans l'Esthétique et l'Analytique transcendantales on peut, si l'on veut, trouver aussi une forme de théorie de la fiction. L'espace, le temps, et en particulier, les catégories, sont des représentations dont l'étoffe aide à élaborer systématiquement le matériau perçu ; chacune de ces représentations, malgré le fait qu'elles sont subjectives et par conséquent non vraies, est nécessaire pour pouvoir saisir ce qui est donné. De ce point de vue, on peut les considérer comme des fictions ; mais la majorité d'entre elles manquent de la conscience, de l'acceptation de leur nature fictive [...] On peut conclure qu'il s'agit de fictions, mais ceci "aux risques et périls" de chacun. Pour Kant lui-même, les fictions se trouvent seulement dans sa doctrine des Idées de la Dialectique transcendantale. »²⁶

A la liste de fictions qui caractérisent la *Critique de la Raison Pure* il faudrait ajouter l'insaisissable *chose-en-soi*, qui produisa peu après sa publication en 1781 les objections de plusieurs philosophes (parmi eux Heinrich Jacobi et Gottlob Schulze)²⁷.

Un autre procédé fictionnel célèbre, l'intuition *a priori*, fut sévèrement critiqué par le jeune philosophe et mathématicien autrichien Bernard Bolzano par manque de rigueur scientifique...²⁸

Parmi toutes ses constructions fictionnelles , il y a une sur laquelle je voudrais m'arrêter un moment, étant donné son importance fondamentale à l'intérieur de l'architecture de l'ouvrage: il s'agit du schème, auquel le chapitre « Du schématisme des concepts purs de l'entendement » est voué . La fonction du schème est de phénoménaliser les concepts purs de la raison par rapport aux intuitions empiriques ou sensibles. Souvenons nous du cadre: d'une part, la sensibilité apporte le divers par le biais de l'intuition ; d'autre part, l'entendement est le foyer des concepts où ce divers sensible sera unifié. Pour pouvoir procéder à cette subsumption du divers sous le concept, l'entendement est muni d'un appareil conceptuel de notions qui vont rendre la tâche possible : il s'agit des catégories ou concepts purs de l'entendement (quantité, qualité, relation, modalité). Sans elles, la connaissance deviendrait chaotique, puisque les

²⁶« In der „Transz. Ästhetik“ und „Transz. Analytik“ kann man, wenn man will, auch schon eine Art von Fiktionstheorie finden resp. in dieselben hineinlegen. Denn Raum, Zeit und insbesondere die Kategorien sind eine Art von Hilfsvorstellungen, deren sich das „Gemüt“ bedient, und das Empfindungsmaterial systematisch zu verarbeiten; jene Vorstellungen sind, trotzdem sie subjektiv und damit unwahr sind, doch dazu notwendig, um das Gegebene zu fassen. Insofern kann man sie als Fiktionen betrachten; aber es fehlt dabei doch den Meisten das Bewusstsein der fiktiven Natur dieser Vorstellungen [...] Man kann zu dem Letzteren sich berechtigt glauben, aber dann muss man es auf eigene Rechnung tun. Auf das Konto von Kant selbst kommt aber seine Lehre von den Ideen in der Transz. Dialektik.“ »

Hans VAIHINGER, *op. cit.*, p. 618-619. (Notre traduction, réalisée pour ce travail avant la parution de la traduction de Christophe Bouriau en 2008.)

²⁷ Voir à ce propos le mémoire de Marie HOTES *La chose en soi comme concept « critique » : le problème de la limitation de la connaissance dans la Critique de la Raison pure de Kant*, Université de Montréal, Département de Philosophie, Faculté des Arts et des Sciences, mémoire en ligne in

https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/10376/Hotes_Maria_2013_me%CC%81moire.pdf?sequence=2&isAllowed=y

²⁸ Voir à ce propos de Bernard BOLZANO, l'Appendice « Sur la doctrine kantienne de la connaissance des concepts à travers les intuitions » des *Contributions à une exposition des mathématiques sur des meilleurs fondements* (Anhang « Über die Kantische Lehre von der Construction der Begriffe durch Anschauungen » in *Beyträge zu einer begründeteren Darstellung der Mathematik*, Caspar Widtmann, Prague, 1810.

Voir aussi de Jacques LAZ, *Bolzano Critique de Kant*, Librairie Philosophique Vrin, Paris, 1993.

concepts seraient privés de toute possibilité d'enchaînement ou de rapport entre eux. Les catégories sont nécessaires pour pouvoir unifier la connaissance. Mais, avant la subsumption du sensible au concept, ces catégories n'ont pas de réalité présente ; elles restent pour l'instant sans relation à une réalité quelconque. Pour que ces catégories soient opérationnelles, il faut les attacher au sensible : il faut les phénoménaliser. Kant présente d'emblée les difficultés de cette tâche de la manière suivante :

« Les concepts purs de l'entendement, si on les compare aux intuitions empiriques (ou même, de façon générale, sensibles), leur sont totalement hétérogènes et ne peuvent jamais se trouver dans une quelconque intuition. Comment [...] l'application de la catégorie à des phénomènes est-elle possible ? »²⁹

Les catégories d'une part, et les intuitions sensibles de l'autre, renvoient selon Kant à deux niveaux ontologiques différents. Pour effectuer l'opération de connaître, ce sont ces deux niveaux apparemment irréductibles qu'il faudrait mettre en relation.

« Il est clair qu'il doit y avoir un troisième terme, qui doit entretenir une relation d'homogénéité d'un côté avec la catégorie, de l'autre avec le phénomène, et rendre possible l'application de celle-là à celui-ci. Cette représentation médiatisante doit être pure (dépourvue de tout élément empirique) et cependant d'un côté intellectuelle, de l'autre sensible. Tel est le schème transcendantal. »³⁰

Le temps, défini dans l'Esthétique transcendantale comme « la forme du sens interne » est le terme recherché :

« Une détermination transcendantale du temps est homogène à la catégorie (qui en constitue l'unité) en ce qu'elle est universelle et repose sur une règle à priori ; mais elle est, d'un autre côté, homogène au phénomène, en ceci que le temps se trouve contenu dans toute représentation empirique du divers. Par conséquent, une application de la catégorie à des phénomènes sera possible par l'intermédiaire de la détermination transcendantale du temps, qui, comme schème des concepts de l'entendement, médiatise la subsumption des phénomènes sous la catégorie ». ³¹

c) Critique du schématisme :

A la fin du XIX^{ème} siècle le principe selon lequel la perception ne produirait pas de synthèses, postulat-pilier de l'Esthétique transcendantale, a été sévèrement mis en question par la Psychologie de la Forme,³² qui a démontré expérimentalement que la forme était déjà dans le voisinage proche du concept puisqu'elle produit bel et bien des synthèses permettant l'insertion de cas particuliers. Forme et concept se trouvent plutôt en relation d'analogie que d'opposition par rapport à leur fonctionnement :

« Sont "cognitives" à mon sens, toutes les opérations mentales qu'impliquent l'entrée, le stockage et le traitement de l'information, à savoir celles qui consistent à percevoir au moyen de sens, à mémoriser, à penser et à apprendre. Cette acception du terme est incompatible avec celle à laquelle sont habitués de nombreux psychologues et qui, excluant de la cognition les activités sensorielles, reflète la distinction que je m'efforce d'éliminer. Force m'est donc de donner à "cognitif" et à "cognition" un sens plus large, afin de pouvoir inclure la perception. Il semble qu'il n'y ait pas de

²⁹ Emmanuel KANT, *Critique de la raison pure*, op. cit., p. 224

³⁰ *Ibid.*, p. 224-225

³¹ *Ibid.*, p. 225

³² Les pionniers de la Gestalt-theorie sont Christian von Ehrenfels et Ernst Mach, suivis par Max Wertheimer, Wolfgang Köhler, Kurt Koffka parmi d'autres.

processus de pensée que l'on ne puisse trouver à l'œuvre – en principe tout au moins – au sein de la perception. » ³³

Les découvertes expérimentales de la *Gestalt-théorie* nous forcent à revoir l'architecture de la première *Critique*, en particulier, les conséquences que Kant dégage du divers sensible de l'intuition et de son articulation avec l'entendement. Si l'intuition produit de synthèses analogues à celles de l'entendement, les concepts purs devraient se trouver en relation d'homogénéité, et non pas d'hétérogénéité par rapport aux intuitions sensibles. Par conséquent, le schème transcendantal conçu par Kant pour colmater la brèche ne serait pas nécessaire pour l'opération de connaître.³⁴

Pour la connaissance, catégorie et forme sont donc deux aspects du même processus de conceptualisation. Mais ici surgit un nouveau hic: quand Kant fait référence au divers sensible, il ne spécifie pas de quel sens il parle, comme si tout les intuitions sensibles partageaient la même manière d'incorporer la diversité; et ceci, convenons, n'est pas acceptable et ouvrirait des nouveaux chantiers pour la recherche. En fait, entre la vue et l'ouïe, d'une part, et d'autre, le goût, l'odorat et le toucher, d'autre part, la différence est de taille: uniquement les premiers sont susceptibles de générer des formes. Par rapport aux autres sens, la reconnaissance de la particularité individuelle prime sur la possibilité de déterminer des formes où le particulier pouvait s'insérer. Ici la question de l'hétérogénéité reste ouverte: le schématisme serait-il exclusivement applicable pour ces sens?

d) La Critique de la Raison Pure: une heuristique de la connaissance

Admettre que les principes piliers de la première *Critique*, tant dans la Dialectique transcendantale que dans l'Esthétique et l'Analytique, sont des fictions heuristiques, nous oblige à reconsidérer le rôle de l'imagination dans le processus cognitif. Grâce à l'imagination, la connaissance ne peut plus être prise par un ensemble passif de jugements ou d'interprétations sur la valeur véridique des faits. Elle se transforme en une action, un usage, une utilisation concrète et effective qui permet la réponse optimale d'un sujet à une situation déterminée.

L'existence de fictions qui parcourent toute l'architecture de l'ouvrage ³⁵ transforme la théorie de la connaissance traditionnellement reconnue et acceptée en une heuristique généralisée. Ceci est la thèse d'Yves Bouchard. Selon sa lecture de la *Critique de la Raison Pure* chaque fois que Kant envisage une totalité qui puisse servir de cadre au divers de la sensibilité et au divers de l'entendement, il nous confronte à un système de représentation d'ordre heuristique, qui agit *comme si* la totalité des expériences qu'il présuppose étaient déjà manifestées. Cet ordre constitue un continuum atemporel et infini sur lequel prennent forme et vont s'actualiser les expériences individuelles. Ainsi la première *Critique* s'organise autour de deux ordres distincts et foncièrement hétérogènes (nouvelle manifestation de la brisure ontologique) *celui de la connaissance pure* et *celui de sa mise en œuvre*:

« La reconnaissance d'une différence entre ces deux ordres d'unité constitue un moment important de l'entreprise épistémologique de la première *Critique*. Alors que les résultats de l'Esthétique et

³³ Rudolph ARNHEIM, *La pensée visuelle*, traduit par Claude Noël et Marc Le Cannu, Flammarion, 1976, p. 22

³⁴ Ici je ne peux pas m'empêcher de citer un passage tiré de l'ancienne connaissance hermétique, qui postule l'implication couplée entre le macrocosme et le microcosme:

« Ce qui est en bas est comme ce qui est en haut. Et ce qui est en haut est comme ce qui est en bas, pour réaliser ensemble les miracles d'une seule chose. » Hermès TRISMEGISTE, *Tabula Smaragdina – Verba Secretorum hermetis*.

³⁵ En fait, tout l'édifice de la philosophie critique est traversé par les fictions. Je pense en particulier à l'impératif catégorique de la Critique de la Raison pratique et au principe de régulation, pilier de la Critique de la Faculté de juger).

de l'Analytique concurrent à mettre en lumière l'unité de l'entendement, qui se réalise dans l'objet d'un concept, les résultats de la Dialectique dévoilent un ordre d'unité supérieur, celui de la raison, sans lequel le divers conceptuel de l'entendement demeurerait chaotique. [...] Ainsi on pourrait affirmer qu'en unifiant le divers de la sensibilité (les intuitions), l'entendement fournit un objet au connaître (erkennen), et qu'en unifiant le divers de l'entendement (les concepts), la raison fournit un objet à l'agir (handeln). L'entendement apparaît comme doublement conditionné, d'un côté par la sensibilité qui lui donne un divers de représentations, et de l'autre par la raison qui lui donne une unité d'action. »³⁶

La systématisation de la connaissance, si nécessaire au développement des sciences en général, est une Idée de la raison pure dans laquelle les concepts et catégories de l'entendement subsument ; mais, Kant le dit explicitement, la systématisation n'est pas en elle-même une connaissance. Ceci veut dire qu'elle agit « de l'extérieur » sur les connaissances, pour ainsi dire, et détermine une hiérarchie, une direction de recherche nécessaire à suivre, ce qui permettra la réalisation d'un corpus organisé selon ses impératifs méthodologiques. C'est-à-dire que la collaboration, l'interpénétration entre les principes constitutifs du divers phénoménal et de l'entendement, d'une part, et les principes régulateurs de la raison, de l'autre, constituent la base sur laquelle se construit l'architectonique de l'épistémologie kantienne.

C'est à partir de cette approche qu'Yves Bouchard élabore sa recherche, en analysant le rapport que les Idées de grandeurs infinies, appliquées tour à tour à la sensibilité, à l'entendement et à la raison, entretiennent avec les cas particuliers qui s'y insèrent. On détecte par ce biais la superposition de deux systèmes de représentation corrélés, α et ω , opérationnels tout au long de l'Esthétique, de l'Analytique et de la Dialectique.

« Alors que les représentations du type α ont comme propriétés d'être constitutives et ostensives, en ce qu'elles montrent une unité réalisée dans le divers phénoménal donné (gegeben), les représentations de type ω sont régulatrices et heuristiques, en tant qu'elles indiquent la voie à suivre pour réaliser une unité donnée pour tâche (aufgegeben). Les représentations d'ordre ω , en instaurant un ordre d'unité *a priori*, confèrent articulation, cohésion, ordre à la conduite de la recherche. Elles n'ont pas de fonction proprement théorique, mais sont néanmoins indispensables à l'ordre théorique. Ainsi, le système comme tel n'a qu'une valeur heuristique et seules les propositions qui le constituent ont une valeur ostensive. »³⁷

Les fictions déterminent une heuristique indispensable pour attribuer finalité à une connaissance donnée, but présumé qui ne fait pas partie de la connaissance proprement dite mais qui justifie son existence et sa valeur. En effet, la première *Critique* ne répond pas seulement à la célèbre question du contenu de la connaissance, mais elle interroge parallèlement sa systématique, sa finalité, son utilité. La connaissance, pour Kant, loin d'être une réflexion statique, constitue une fonction dynamique à réaliser selon l'application systématique de règles et de principes, dont le bon usage détermine la correction. Quand l'imagination transcendante trouve son chemin pour la réalisation d'un projet ou pour l'explication d'un état de choses, elle cristallise en une pratique, à l'intérieure de laquelle les théories, les hypothèses, les vérités ou les fictions jouent le rôle de pièces d'un ensemble. C'est parce qu'elles contribuent de manière pragmatique à cette réalisation en faisant partie de l'ensemble, et non pas par leur valeur isolée, que ces éléments prennent leur valeur. Voilà, définies d'un trait, les caractéristiques saillantes de toute heuristique.

³⁶Yves BOUCHARD, *L'holisme épistémologique de Kant*, Bellarmin/Vrin, Montréal/Paris, 2004, p. 136-137.

³⁷ *Ibid.*, p. 150.

4 – Fictions, une classification *in progress*

La classification qui va suivre doit plus se comprendre comme une hypothèse de travail que comme un acquis définitif. Elle ouvre la possibilité d'une discussion passionnante sur le statut et l'origine des fictions, que je n'ai pas l'intention de développer dans ce travail. Il convient en effet se rappeler que les questions posées par le statut sémantique et ontologique des fictions ont donné à nos collègues linguistes et logiciens beaucoup de fil à retordre, et ceci depuis un bon moment.³⁸ L'intérêt que nous portons ici aux fictions ne concerne pas directement ce contexte de controverse ; elles deviennent intéressantes pour cette recherche en tant que facteurs déclencheurs d'une heuristique, uniquement par leur éventuelle efficacité à aider à la réalisation d'un projet.

Que l'on parte de l'idée selon laquelle l'énoncé postule des entités fictionnelles, ou bien que l'on affirme que l'énoncé ne postule rien de tel, il y a accord sur le fait que les fictions sont un produit de l'imagination du sujet. (Il n'existe pas d'accord, par contre, sur ce que signifie « l'imagination crée des fictions » ; les produit-elle, ou ne fait-elle que les réactualiser dans des contextes particuliers ?) Ceci étant posé, s'il y a des produits de l'imagination qui restent foncièrement immanents, il y en a aussi d'autres qui peuvent être partagés par plusieurs individus en vue de la réalisation d'une tâche. On raconte que Paracelse, déjà, faisait la distinction entre *phantasey* et *imaginatio vera*, termes désignant l'une et l'autre fonction de l'imagination. Les nombreux synonymes du mot *fiction* répondent, tour à tour, aux possibilités immanentes (*fantaisie*, *chimère*) ou transcendantes (*connaissance*, *création*) qu'elle hérite de l'imagination.³⁹

Ma classification *in progress* inclut trois types de fictions : les *fictions-cadre*, les *fictions ad hoc* et les *fictions transitionnelles*.

a) Fictions-cadre

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

« [...] l'entendement simplement préoccupé de son usage empirique et ne réfléchissant pas aux sources de sa propre connaissance peut certes connaître de très belles réussites, mais il y a une chose dont il n'est pas du tout capable, et qui est de se déterminer à lui-même les limites de son usage et de savoir ce qui peut bien résider à l'intérieur ou l'extérieur de sa sphère entière. [...] Il est

³⁸ À ce propos, voir :

Barry SMITH, "Ingarden vs. Meinong on the Logic of Fiction", in *Philosophy and phenomenological Research*, Buffalo, N.Y., 1980, p. 93-105.

Sahid RAHMAN/M. FISHMANN/Helge RÜCKERT, "On Dialogues and Ontology. The Dialogical Approach to Free Logic", in *Logique et Analyse*, vol. 160, p. 357-374, 1997.

Sahid RAHMAN, "On Frege's Nightmare. A Combination of Intuitionistic, Free and Paraconsistent Logics", in H. Wansing (ed.), *Essays on Non-Classical Logic*, H. Wansing ed., *World Scientific*, New Jersey, London, Singapore, Hong Kong, 2001, p. 61-85.

Juan REDMOND, *Logique dynamique de la fiction : pour une approche dialogique*. Collection Cahiers de logique et Épistémologie, London, College Publications, 2011.

³⁹ « Fiction : synonyme d'absurdité, billevesée, chimère, conception, connaissance, conte, création, divagation, entendement, esprit, évasion, extravagance, fable, fabulation, fantaisie, folie, génie, idéal, idée, idée fixe, illusion, imaginaire, improvisation, inspiration, intelligence, invention, inventivité, mémoire, mensonge, notion, opinion, pensée, puérilité, rêve, rêverie, savoir, songe, songerie, spéculation, supposition, vaticination, vision ».

Dictionnaire de synonymes du Laboratoire CRISCO, Université de Caen Basse-Normandie, in <http://www.crisco.unicaen.fr/cgi-bin/cherches.cgi>

incapable de distinguer si certaines questions sont ou non dans son horizon, il n'est jamais assuré de ses prétentions et de ce qu'il possède et force lui est alors de s'attendre à être bien souvent et honteusement rappelé à l'ordre dès lors qu'il outrepassé les limites de son domaine (comme c'est inévitable) et s'égare parmi les chimères et les illusions. »⁴⁰

Les fictions déterminent un point de repère, une direction à suivre, un horizon d'attente sur lequel la connaissance n'agit pas directement, mais sans lequel elle ne peut pas justifier son existence. La coopération entre fiction et connaissance fonde une démarche objective où s'encadrent, parmi d'autres, les développements de toutes les démarches scientifiques.

b) – Fictions *ad hoc*

Les fictions s'articulent dans un projet d'ensemble dont le résultat est démontrable dans les faits. Elles assument le rôle de vérités jusqu'à qu'une explication plus fidèle à la réalité soit trouvée. Le travail de Hans Vaihinger, *Die Philosophie des Als Ob (La Philosophie du comme si)*, est voué à dévoiler ce deuxième type de fictions, qui se trouvent par ailleurs fortement enracinées dans tous les domaines de la connaissance philosophique et scientifique. Vaihinger est le père du *Fictionnalisme*, discipline philosophique qui postule la pensée comme un produit organique nécessaire à la connaissance. Tout comme la salive ou le jus gastrique préparent la nourriture pour faciliter sa digestion, la pensée adapte la substance de la connaissance, avec sa fonction logique, afin de permettre son assimilation, en se servant d'explications inventées *ad hoc*, là où les phénomènes se montrent confus ou imprécis.

« Lorsqu'un grain de sable s'introduit sous son manteau brillant, la *Meleagrina margaritifera* le recouvre d'une coulée de nacre qu'elle produit elle-même, transformant ainsi le grain anodin en une perle éblouissante. La psyché à son tour, lorsqu'elle est stimulée, emploie sa fonction logique pour transformer le matériau sensoriel absorbé en perles de pensée étincelantes – selon un processus beaucoup plus subtil.⁴¹ »

Les fictions *ad hoc* ne valent pas en elles-mêmes, par leur contenu véridatif isolé, mais par la modalité de leur relation avec le réel. Ceci fait dire à Jean-Marie Schaeffer :

« [...] la question de savoir si une représentation a ou n'a pas de portée cognitive ne saurait trouver de réponse satisfaisante au niveau du statut sémantique de cette représentation considérée isolément.⁴² »

Les fictions *ad hoc* se créent précisément dans le but de donner une explication à une modalité particulière du réel. Elles donnent lieu à des artefacts intellectuels fictifs quoique plausibles, qui sont abandonnés au moment où on trouve une meilleure explication. En principe, il peut avoir accord général concernant leur nature fictionnelle, ce qui permet de différencier les fictions des hypothèses. En principe aussi, l'hypothèse se découvre, tandis que la fiction s'invente ; l'hypothèse resterait toujours à vérifier, tandis que la fiction serait par définition invérifiable. Mais dans la pratique la différence entre les deux reste très mince. La véritable valeur d'une fiction est celle de fonctionner comme une vérité jusqu'à preuve du contraire. Citons ici deux fictions *ad hoc* qui ont

⁴⁰ Emmanuel KANT, *Critique de la raison pure*, op. cit., A 238 p. 295.

⁴¹ Hans VAIHINGER, *La Philosophie du comme si*, trad. de Christophe Bouriau, Éd. Kimé, 2008 pour l'édition française., p. 24.

⁴² Jean-Marie SCHAEFFER, « De l'imagination à la fiction », article en ligne in <http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html>

marqué chacune leur moment historique : le *phlogiston*⁴³ et l'*éther luminifère*⁴⁴. Elles ont fonctionné comme des vérités temporaires pour expliquer certains comportements de la nature qui étaient tout à fait vérifiables. Même constat en ce qui concerne les *canaux d'irrigation de Mars*⁴⁵, qui ont enflammé l'imagination des écrivains dont Edgar Rice Burroughs au début du XX^{ème} siècle.

c) Fictions transitionnelles

Tandis qu'une *fiction-cadre* répond à une nécessité globale de circonscription de l'objet d'une science ou d'un projet, et qu'une fiction *ad hoc* est un simple élément articulé dans un contexte vérifiable, la *fiction transitionnelle* est un sentir, un état d'âme, une transformation de la personnalité donnant lieu à un environnement qui a ses propres règles, ses propres principes autonomes. Les *fictions-cadre* et les fictions *ad hoc* se rapportent à l'objet et servent à encadrer ou à rendre possible une connaissance ; les *fictions transitionnelles* restent ancrées dans la subjectivité.⁴⁶ Ceux qui énoncent ou qui réalisent ce type de fictions perdent conscience de leur caractère fictionnel, ils se laissent porter par l'illusion, ils ressentent leur fiction comme une vérité. Il n'y a ici aucune démonstration, puisque ces fictions sont autre chose que le réel ; elles existent en superposition avec lui. Elles constituent une virtualité propre, dotée d'un statut à part pour ceux qui s'y immergent.

Comme dans le cas des fictions-cadre, les fictions transitionnelles peuvent s'organiser sur l'horizon d'une finalité. Mais tandis que le principe des fictions-cadre suppose une séparation entre l'objet d'étude et le sujet qui étudie, ainsi que le postulat d'existence préalable du réel par rapport au sujet (évidences devenues toutes les deux problématiques pour les sciences cognitives actuelles⁴⁷), le principe des fictions transitionnelles suppose une conception fusionnelle entre sujet et objet. Nous pouvons différencier avec Kant une finalité objective, et une finalité subjective, suivant que la finalité est attribuée au monde extérieur ou au sujet.⁴⁸ Les jeux et les productions artistiques appartiennent à ce dernier domaine.

5 - L'objet transitionnel

Ici il devient nécessaire de mentionner la théorie de l'aire transitionnelle et de l'objet transitionnel du psychanalyste Donald Winnicott. Son interprétation évolutive des origines de la créativité commence par le constat du fait que les bébés ressentent pendant leurs premiers mois de vie une unité indissociable avec leur mère. Dans une

⁴³ La théorie du *phlogistique* due à J. J. BECHER dans son ouvrage *Éducation physique* de 1667, et développée plus tard par G. B. Stahl, s'applique à expliquer l'effet de perte de matière d'un objet après sa combustion. Tous les matériaux inflammables contiendraient une substance inodore, incolore et impondérable appelée *phlogiston*, qui se dégagerait pendant la combustion. Cette substance serait aussi responsable de la rouille du fer et de la corrosion des métaux. Avec la découverte de l'oxygène par Lavoisier au XVIII^{ème} siècle, cette hypothèse perdit son actualité et se révéla n'être qu'une fiction *ad hoc*.

⁴⁴ L'*éther luminifère* était le supposé milieu de propagation de la lumière, de forme analogue à l'eau et l'air pour la propagation du son. L'expérience de MICHELSON-MORLEY (1887) était destinée à prouver son existence, mais, malgré les efforts de Lorenz et d'autres mathématiciens de son temps pour maintenir la théorie, l'échec fut catégorique. La Théorie de la relativité restreinte d'Einstein vint démontrer, un peu plus tard, l'inutilité de cette fiction.

⁴⁵ Présunte découverte astronomique de Percival Lowell (mathématicien, auteur, astronome amateur), qui continue le travail de Giovanni Schiaparelli sur les canaux de Mars. Publications de Lowell : *Mars* (1895), *Mars and its Canals* (1906). La fiction des canaux d'irrigation de Mars fut définitivement abandonnée après les observations astronomiques de de la Baume Pluvinel (1909).

⁴⁶ Vaihinger propose le mot *Fiktion* pour caractériser les fictions philosophiques et scientifiques, tandis qu'il réserve le mot *Figment* pour les fictions esthétiques : voir à ce propos Hans VAHINGER, *Die Philosophie des Als Ob*, op. cit., p. 129 et 130.

⁴⁷ Voir à ce propos de FRANCISCO VARELA, EVAN THOMPSON et ELEANOR ROSCH *L'inscription corporelle de l'esprit, sciences cognitives et expérience humaine*, trad. Véronique Havelange, Editions du Seuil, 1993 pour la trad. française, en particulier le chapitre « la cognition, action incarnée », p. 283 et ss.

⁴⁸ Dans la *Critique de la faculté de juger*, le principe de finalité rapporté à l'objet est à l'origine de la faculté de juger téléologique, tandis que celui qui est rapporté au sujet est à la base de la faculté de juger esthétique.

première période, caractérisée par Winnicott comme l'*omnipotence subjective*, le bébé sent que tous ses besoins et désirs vont être satisfaits par la mère de façon immédiate. Le comportement de la mère limitera progressivement ce sentiment ; la mère « suffisamment bonne » (*good-enough mother*), incapable de satisfaire chaque caprice de l'enfant, l'aidera de façon inconsciente à construire une vie psychologique adulte et indépendante. Ici se produit une transition graduelle, en partant de la confusion totale du sujet (*le moi*) avec le monde extérieur (la mère, le *non-moi*) jusqu'à la parfaite séparation et différenciation entre les deux. Dans cette dernière phase de développement, le moi et le non-moi arrivent à constituer les niveaux de réalité extérieure et intérieure du sujet. Mais, pour arriver à ce stade de différenciation, l'enfant a l'expérience d'abord d'un espace intermédiaire, l'aire transitionnelle, où il investit des objets grâce aux mécanismes de projections et introjections, et intègre peu à peu les limites de son omnipotence, ce qui a pour effet de modifier et enrichir ses modalités d'investissements.

« Cette aire intermédiaire de l'expérience, qui n'est pas mise en question quant à son appartenance à la réalité extérieure ou intérieure (partagée), constitue la plus grande partie du vécu du petit enfant. Elle subsistera tout au long de la vie, dans le mode d'expérimentation interne qui caractérise les arts, la religion, la vie imaginaire et le travail scientifique créatif. »⁴⁹

a) Fictions non-immersives et fictions immersives

L'aire intermédiaire, à la genèse des jeux, va remplacer graduellement la figure maternelle par des objets et des comportements qui servent de compensation. Au départ, ces éléments transitionnels sont en fusion avec le *moi* de l'enfant, qui ne peut pas se passer d'eux. C'est dans un moment plus tardif de son évolution qu'une scission se produit. Dans un transfert de sens nécessaire pour le développement de leur vie adulte, les enfants apprennent à représenter des situations *pour de faux*, en se dédoublant entre ce qu'ils sont en réalité et ce qu'ils prétendent être à travers leurs jeux. Mais une situation émotionnelle quelconque peut agir comme vecteur d'immersion et susciter leur glissement dans le monde virtuel, où le *pour de faux* se transforme en un *pour de vrai*. L'effet que Platon avait découvert et qu'il avait durement critiqué comme simulacre de la vérité, implique, pour les enfants autant que pour les adultes, que la limite qui sépare la réalité de la fiction devient parfois difficile à déterminer. Ce qui commence comme un simulacre ou une représentation peut rapidement devenir une réalité — ce qui se passe dans les jeux de combat des enfants, par exemple. Ceci a été caractérisé par Winnicott comme les différents types de passage que présuppose l'objet transitionnel :

« Winnicott pense que les objets transitionnels (o.t.) permettent, au moins, trois transitions : Celles que nous avons décrites, dans lesquelles les objets sont considérés comme des véhicules susceptibles de matérialiser le passage évolutif qui va de la mère vers le monde indépendant ; l'o.t. prend la place de la mère dans la tête de l'enfant. Par conséquent elle est représentée par l'o.t., mais l'enfant sait toujours parfaitement distinguer entre les deux. Ceci facilite la formation de symboles et représentations, et permet aussi le passage du concret à l'abstraction, et l'o.t. produit une sensation de sécurité, plaisir, confort... l'enfant est investi par lui et, en conséquence, glisse vers un monde de significations et évaluations. [...] »⁵⁰

⁴⁹ Donald WINNICOTT, *Jeu et réalité*, trad. de l'anglais par Claude Monod et Jean-Bertrand Pontalis, Gallimard, 1975 pour la trad. française, p. 25.

⁵⁰ « Winnicott thinks that transitional objects allow, at least, three transitions :

1) the one we have described, in which objects are regarded as vehicles so that the evolutive passage from the mother to the world of independence can be materialized ;

La théorie de Winnicott nous permet donc de faire la distinction entre a) les fictions non- immersives, celles où la référence joue un rôle métaphorique ou allusif, mais où il est toujours possible de distinguer entre la réalité et la fiction, et b) les fictions immersives où l'enfant glisse vers un monde virtuel de significations qui sera superposé à la réalité.

b) Fonctionnement alterné de l'immersion

Ces deux modalités de la fiction, immersives et non-immersives, ne sont pas stables ; il y a des passages de l'une vers l'autre, des situations ou objets qui facilitent l'immersion — que nous appelons avec Jean-Marie Schaeffer « vecteurs d'immersion » — et d'autres qui font revenir le sujet à la réalité de la représentation allusive et métaphorique, qu'il faudrait conséquemment nommer « vecteurs d'émersion ». Les fictions immersives sont la conséquence de l'identification⁵¹, de la projection⁵² et du transfert⁵³ que le sujet va mettre en fonctionnement de manière spontanée et involontaire vis-à-vis de la situation, de la personne ou de l'objet considéré. Dans les fictions non-immersives, le sentiment d'autocritique ou l'analyse de la situation empêchent les sentiments de fusion.

Le fonctionnement alterné des fictions est fondamental pour le sens des actions. Elles sont utilisées « pour de vraie » dans leur utilisation courante, mais elles peuvent à tout moment récupérer sa nature fictionnelle.

c) Exemple d'application à l'art

En essayant de critiquer Homère, Platon découvra, vers 315 av. J.C., le mécanisme de la fiction immersive :

« (Socrate en dialogue avec Adimante)

Dis-moi, tu sais par cœur le début de l'Iliade : Chrysès prie Agamemnon de lui rendre sa fille ; Agamemnon se met en colère, et Chrysès, qui a donc échoué, invoque le Dieu contre les Achéens.

[...] Tu sais donc que jusqu'à ces vers, [...] c'est le Poète qui parle, et il ne cherche pas à nous faire imaginer que c'est un autre ; mais ensuite, *il se met à parler comme s'il était lui-même Chrysès : il essaie de nous donner autant que possible l'impression que ce n'est plus Homère qui parle, mais ce*

2) the t.o. replaces the mother in the child's mind. Therefore, she is represented by the t.o. although the children can perfectly distinguish both objects. Therefore, the t.o. facilitates the formation of symbols, representations ; it allows, thus, the passage from the concrete to the abstract ; and

3) the t.o. causes the child safety, pleasure, comfort..., the child is invested with it and, therefore, allows the passage to the world of assessments and meanings.[...]"

Carmen LOZA ARDILA, "Psychoanalysis, art and interpretation", in *Annuary of Clinical and Health Psychology*, 2, 2006, p. 60/61. Article en ligne in

http://institucional.us.es/apcs/doc/APCS_2_eng_57-64.pdf

⁵¹ « Identification : processus psychologique par lequel un sujet assimile un aspect, une propriété, un attribut de l'autre et se transforme, totalement ou partiellement, sur le modèle de celui-ci. La personnalité se constitue et se différencie par une série d'identifications. »

Jean LAPLANCHE et Jean-Bertrand PONTALIS, *Vocabulaire de psychanalyse*, Presses Universitaires de France, Paris, 1967, p. 187.

⁵² « Projection : dans le sens proprement psychanalytique, opération par laquelle le sujet expulse de soi et localise dans l'autre, personne ou chose, des qualités, des sentiments, des désirs, voire des « objets », qu'il reconnaît ou refuse en lui. »

Ibid., p. 344

⁵³ « Transfert : Désigne, en psychanalyse, le processus par lequel les désirs inconscients s'actualisent sur certains objets dans le cadre d'un certain type de relation établi avec eux et éminemment dans le cadre de la relation analytique »

Ibid., p. 492

Dans l'immersion mimétique il y a ainsi un premier moment de préparation, dans lequel on garde encore la distance entre le modèle et sa représentation. On est consciemment dans la métaphore : le modèle et sa représentation restent deux entités autonomes avec des frontières parfaitement délimitées.

Il y a ensuite un déclencheur qui va produire l'immersion, qui est dans le cas présent l'émotion réveillée par la passion des protagonistes. C'est cette émotion qui fait disparaître l'effet de représentation. La distance métaphorique est abolie : le « *a* comme s'il était *b* » s'efface en laissant la place à « *a = b* ». Ceci est en définitive ce que Platon craint le plus : un leurre pernicieux qui selon lui fait confondre la réalité et la fiction, puisque l'imitation a le pouvoir de mobiliser des sentiments réels.

Voici l'essentiel de l'activité artistique : pouvoir glisser d'une métaphore vers une personnification, d'un sens volontairement figuré vers un sens involontairement propre. Les tragédies grecques donnent un bon exemple de ces deux moments, que nous pouvons caractériser comme la représentation et la saisie de l'œuvre. Le premier moment est donné par le récit chanté des choreutes, par lequel le public est mis au courant de la trame, tandis que dans le deuxième moment, le *pathos* de la représentation théâtrale des événements produit l'identification du public (la *catharsis* d'Aristote) avec les personnages.

d) Généralisation

En concordance avec Winnicott, j'affirme que le processus d'individuation que les enfants expérimentent pendant leurs premières années constitue la base épistémologique de tous les processus créatifs. Si l'on convient que le *moi* représente l'identité fusionnelle entre l'artiste et son œuvre avant que le processus de création ne commence, et que le *non-moi* représente la séparation de l'artiste avec son œuvre au moment où l'œuvre est finie, il existe bien entre ces deux états d'esprit un champ intermédiaire qui n'est ni pure réalité extérieure ni pure subjectivité, mais les deux niveaux fusionnés qui travaillent ensemble.

Comme dans le cas des enfants, l'individuation de l'artiste est un parcours entre l'identité absolue et la distanciation. Pour permettre cette transformation, une séparation entre l'être et ses attributs, c'est-à-dire entre l'artiste et sa production, doit nécessairement avoir lieu, de manière à établir une médiation entre le moi et la création parachevée. Ceci est exprimé dans la simple affirmation : « je suis le créateur de cette œuvre ». Pour aboutir à cette séparation entre le créateur, d'une part, et ce qui germe en lui, de l'autre, les créateurs font ce que font les enfants avec leurs jeux : ils mettent en œuvre l'illusion inconsciente et involontaire d'un dédoublement dans leur personnalité. Quelques fois, ils ressentent une présence extérieure commandant les opérations qui feront aboutir l'œuvre. Quelques fois aussi ils s'approprient des techniques, des théories scientifiques ou philosophiques et cherchent à objectiver leurs propres fonctions créatives. Mais ces théories ne peuvent pas trouver leur valeur isolément, sans prendre en compte le réservoir indéfinissable d'images, impressions, rêves, intuitions, mémoires, gestes, etc. qui interviennent également dans le processus de création. L'interaction des théories avec les autres éléments qui participent de la création confère au processus son

⁵⁴ PLATON, *La république*, traduction Jacques Cazeaux, le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 1995 pour la traduction, Premier Tableau, scène 2, « Les arts, la forme » (Livre III – § 392 / § 393), p. 105.

caractère essentiellement holistique, où le résultat est plus que la simple addition des éléments qui le composent. Il faudrait toujours avoir présent à l'esprit que les théories ne sont pas invoquées ici pour leur valeur cognitive, mais qu'elles sont mobilisées en raison de la force heuristique qui agit sur l'artiste et le pousse à créer. C'est pour cette raison qu'elles peuvent être utiles, ou non, en relation à la situation particulière dans laquelle elles s'appliquent, et non pas par leur valeur cognitive réelle.

L'œuvre parachevée suscite une contradiction qui projette des lumières sur sa véritable nature : d'une part, elle est l'affirmation du compositeur, qui se voit défini par elle et est légitimé en tant que créateur dans la manifestation objective de son métier. Mais, d'autre part, l'œuvre est la négation du compositeur ; elle ne fait plus un avec le compositeur, elle n'appartient plus à sa subjectivité, elle est patrimoine du monde, elle s'envole vers le domaine des faits accomplis où le compositeur, pur acte, pur processus, ne saurait la suivre. De plus, si cette négation n'avait pas lieu, la potentialité des futures œuvres serait compromise, parce que le créateur resterait enchaîné à cette œuvre-là sans pouvoir expérimenter des nouveaux processus de création, des nouvelles identifications possibles. Ce paradoxe nous aide à comprendre que, à l'intérieur du domaine créatif, le principe de contradiction déjà présent chez Parménide, selon lequel une chose ne peut pas être et ne pas être en même temps, postulat de toute prétention de vérité dans le domaine expérimental, doit être écarté car il y est inopérant. Les assertions en matière d'art peuvent être en même temps vraies et fausses ; voilà ce qui explique l'urgence de l'heuristique comme méthode.

La fin du processus de création est caractérisée par un autre paradoxe : précisément quand l'identification entre le créateur et son œuvre devrait arriver à son état optimal, la pièce est finie. La scission virtuelle entre créateur et œuvre est consommée. À partir de cet instant précis les deux sont deux entités autonomes et différentes.

L'appropriation et l'internalisation des matériaux avec lesquels l'œuvre va se faire produit comme conséquence l'apparition d'une réalité virtuelle, qui, analogue à celle des jeux des enfants, se superpose et interagit avec le monde extérieur.

6 – Le conflit créateur

Dans la situation telle qu'elle vient d'être décrite, les créateurs expérimentent la fiction d'un dédoublement de leur personnalité : ils sont *eux-mêmes*, d'une part, et ils sont également *l'œuvre naissante en état d'évolution*, de l'autre.

« Dans tout type de travail créateur, en effet, vient un moment où cesse notre pouvoir de libre choix. L'œuvre prend une vie propre, ne laissant à son créateur que l'alternative du rejet ou de l'acceptation. Se révèle alors une mystérieuse "présence" qui donne à l'œuvre sa propre personnalité vivante. J'ai déjà évoqué et j'évoquerai encore l'échange dialogué qui s'instaure entre le créateur et son œuvre, et le besoin que ressent l'artiste de traiter son œuvre comme un être indépendant doué d'une vie autonome. »⁵⁵

L'identification fonctionne comme reconnaissance de leur propre image dans le profil de leur double fictionnel, l'œuvre. C'est ainsi que se génère un type de processus créatif où les artistes se voient confrontés avec leurs matériaux à l'intérieur d'une dynamique de choix sélectif. Le processus dont je parle n'est pas continu et produit alternativement la perte et la récupération de l'identification avec l'œuvre, c'est-à-dire des moments où

⁵⁵ Anton EHRENZWEIG, *L'ordre caché de l'art*, trad. Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy, Gallimard, Paris, 1974, p. 121-122.

l'artiste accepte l'œuvre comme étant sa propre image, et des moments où il la rejette parce qu'il ne s'y reconnaît pas.

a) Vision synchrétique

Le conflit créateur est du au fait que les créateurs fonctionnent sur deux modes différents, alternatifs et irréductibles pour pouvoir mener à terme leur travail. Le premier mode est une vision synchrétique susceptible de distribuer les matériaux de manière globale, non hiérarchisée. Dans ce mode, l'attention de l'artiste n'est pas focalisée, mais elle est diffuse. La vision de l'œuvre en gestation ressemble à un rêve, sans aucune concaténation entre les matériaux, les actions ou les situations proposées, sans références temporelles ou spatiales.

b) Vision analytique

À la vision synchrétique va succéder une vision analytique, capable d'introduire dans la trame une hiérarchie événementielle, une sorte de causalité entre les actions ainsi qu'une sélection des matériaux utilisés. La vision analytique établit des règles et des principes, fait la distinction entre fond et forme, polarise le déroulement en vue d'un dénouement et d'une fin possible. La vision analytique est comme le souvenir d'un rêve, où les détails apparemment insignifiants disparaissent ; elle va arrondir les incohérences en produisant l'hypothèse d'un plan ordonné. L'attention caractéristique de ce deuxième moment est précise et aiguë. Dès qu'elle se met en fonctionnement, l'artiste risque de ne plus reconnaître son image dans la couche synchrétique antérieure qu'elle est en train d'ordonner. Une nouvelle vision synchrétique peut suivre. Elle introduira des nouveaux éléments et produira des nouveaux arrangements des matériaux. À ceci succédera, peut-être, une nouvelle vision analytique ; les deux visions alterneront jusqu'à l'aboutissement du travail.

c) Dialogique des visions

Les deux visions, synchrétique et analytique, sont irréductibles l'une à l'autre, opposées par une dialogique qui, en principe, ne peut pas être résolue par une synthèse ; même l'œuvre terminée n'est pas la synthèse des deux, mais un moment de trêve provisoire, qui finira au moment où une nouvelle œuvre sera en marche.

« La pensée consciente est étroitement focalisée et fortement différenciée dans ses éléments ; plus nous pénétrons dans l'imagerie et les phantasmes souterrains, plus la piste unique se divise et se ramifie en directions illimitées pour donner à sa structure une allure chaotique. Une pensée créatrice est capable d'osciller entre ses modes différenciés et indifférenciés, et de les atteler ensemble pour leur confier des tâches bien précises. »⁵⁶

C'est donc l'opposition entre les deux visions qui va générer l'œuvre, en produisant une dynamique sélective en spirale. Voici le pouvoir de la contradicción en art, à la racine de tout le processus de création : dans les phases synchrétiques, les créateurs expérimentent avec leurs matériaux, jouent avec eux librement, les combinent dans tous les sens. Ils ne ressentent pas le besoin de faire des choix, ils vont seulement « scanner »

⁵⁶ Anton EHRENZWEIG, *op. cit.*, p. 29.

leurs matériaux de manière spontanée. Dans les phases analytiques, les créateurs ont du mal à reconnaître ce qu'ils ont réalisé pendant les niveaux synchrétiques indifférenciés. Ils remanient le travail pour introduire en lui un certain ordre, une sorte de logique, une hiérarchie des événements.

Avec la théorie de Ehrenzweig nous retrouvons, une fois de plus, la question de la collaboration entre dimensions irréductibles. Les deux visions doivent nécessairement se produire séquentiellement en ayant comme horizon l'idée que l'artiste se fait de son œuvre finie. C'est cette fiction transitionnelle qui commandera les actions et le flux événementiel de l'œuvre, en fonctionnant comme articulation entre les visions.

7 - Heuristique musicale

a) Naissance d'une discipline

Compositeur de musique instrumentale et électroacoustique, je suis professeur du Département d'Études Musicales et de la Danse de l'Université de Lille SHS. La raison de concevoir une nouvelle discipline musicologique complémentaire de l'analyse musicale part de l'idée que la connaissance de la musique implique, parallèlement à tout approche herméneutique, une autre approche, pratique, pragmatique, intraduisible en paroles. La complexité du phénomène musical – à mi-chemin entre un geste éphémère et une réalisation cristallisée – résulte de l'interaction entre plusieurs processus superposés (audition intérieure, composition, interprétation, écriture de la partition, lutherie, enregistrement, acoustique de salles, etc) qui déterminent la qualité du résultat. La musique produit également des émergents et elle se voit soumise à des contraintes qui ne peuvent pas être dévoilées avant la réalisation. Dans ce contexte, on peut dire que la musique est plus riche, et en même temps plus pauvre que la partition : en musique, comme nulle part ailleurs, le Tout n'est pas égal à la somme de parties. C'est pour cette raison que l'Analyse musicale doit sortir de la partition, et elle doit chercher la musique ailleurs, où elle se produit véritablement. Il est évident que à partir de ces prémisses, le métalangage de la musicologie se propose une tâche presque impossible : traduire en mots une réalité multidirectionnelle, foncièrement contingente et riche. Par ailleurs, son repérage conceptuel n'est pas neutre : il a des caractéristiques qui lui sont propres, indépendamment de la référence. C'est uniquement à l'intérieur d'un discours et par médiation de la langue qu'il est possible d'isoler des composants, voire des thèmes, motifs, développements, ainsi que de déterminer des structures et des formes ; la réalité musicale, quant à elle, reste indifférente à toute interprétation de cette nature et se présente comme un continuum indissociable en parties.

Essayant d'éviter ce décalage entre musique et musicologie, Theodor W. Adorno avait imaginé des analyses immanentes pour aborder les musiques de Mahler et de Berg, en proposant de catégories *ad hoc* qui devraient se greffer à la musique comme un gant à la main. Sans le savoir peut-être, Adorno était en train de se heurter à un problème qui dépasse le cadre strictement musicologique. En fait, la fatalité de tout discours est qu'il ne peut pas s'empêcher de cacher la réalité qu'il énonce en même temps qu'il la dévoile. Ce cas de figure s'applique parfaitement à la musicologie. Car avec la procédure par laquelle l'analyse musicale va découper une pièce en parties pour introduire un critère d'intelligibilité de son parcours, elle va aussi dénaturer cette pièce en la privant de sa fluidité naturelle et vivante. Parce que l'analyse tend à réduire l'ineffable à un échantillonnage discret et statique de moments signifiants, il me semble qu'il y a une urgence d'élaborer une connaissance complémentaire sur la musique qui puisse

l'aborder comme ce qu'elle est en vérité : un processus dynamique continu. En faveur de cette prise de position, il y a aussi une autre raison de taille : mis à part les interactions que j'ai déjà mentionnées plus haut, la musique n'est pas seulement constituée par les sons, mais aussi par tout ce qui se trouve entre les sons, et qu'aucune analyse ne peut dévoiler. Cette dernière interaction est impondérable ; seule la fiction peut rendre compte de cette évanescence. Les intersections, les entrelacs, les transitions constituent le véritable être de la musique, qu'aucun abord discontinu ne permet d'approcher. Or le continuum de la musique ne se démontre pas ; il se ressent comme une énergie déployée dans des intersections et passages multiples entre un moment musical et un autre, qui se dégage à travers l'expérience et le vécu personnels.

b) Approches

L'heuristique musicale est le domaine de la musique, de la musicologie et de l'éducation musicale qui stimule, étudie et modélise les différentes formes de processus créatifs en musique, en analysant également les différentes fictions imbriquées dans ces processus. Faisant partie des fictions transitionnelles en général, les fictions compositionnelles sont en relation avec le sentiment de changement dans la personnalité des créateurs au fur et à mesure que leur composition se précise. Par exemple il est très fréquent que les compositeurs ressentent la musique qu'ils sont en train de produire comme une présence propre et distincte d'eux. À un moment de la création, le compositeur peut ressentir que la musique lui impose sa propre logique et lui indique le chemin à suivre pour sa finition optimale : ainsi Stravinsky affirmait, plusieurs lustres après la création du *Sacre du Printemps*, qu'il avait été comme un instrument à travers duquel cette œuvre était venue au monde...

« Dans le grand art, et c'est du grand art seulement qu'il est ici question, l'artiste reste, par rapport à l'œuvre, quelque chose d'indifférent, à peu près comme s'il était un passage pour la naissance de l'œuvre, qui s'anéantirait lui-même dans la création. »⁵⁷

Un autre exemple de fiction est donné par l'intuition globale de la forme durant le processus de composition. Très souvent, les créateurs ont l'impression que la pièce est déjà née et, dans la représentation de cette pièce comme une réalité, ils organisent le parcours à suivre et les actions à entamer. En fait pour beaucoup d'entre eux la pièce existe déjà, même quand elle se trouve à sa naissance. Un grand nombre de compositeurs construisent leur propre langage à partir de la confrontation entre les matériaux musicaux à leur disposition et cette intuition globale de la forme, à travers une identification progressive et un choix sélectif de matériaux et de comportements. Leur processus compositionnel s'organise en suivant la forme d'une pyramide inversée, avec un degré de détermination croissant par rapport à la définition des événements.

D'autres compositeurs regardent la composition comme un acte involontaire, ce qui constitue une fiction inverse à la première. Au sens strict, la notion de création elle-même se voit contredite par cette non-intentionnalité. En réalité, *non vouloir* voudrait dire *vouloir toujours, mais autrement*. Ainsi, même dans la pièce la plus indéterminée qui soit (4' 33" de John Cage, ou « December 1952 » de *Folio* d'Earl Brown, par exemple), un minimum de précisions et de préalables doivent être posés pour que le projet soit réalisable et reconnu dans ses multiples variantes et versions.

⁵⁷ Martin HEIDEGGER, « L'origine de l'œuvre d'art », in *Chemins qui ne mènent nulle part*, traduction par Wolfgang Brockmeier, Gallimard, 1962 pour la traduction française, p. 42.

Pour composer son œuvre, le créateur dispose d'un certain nombre d'idées dominantes, qui fonctionnent comme des pivots ou des points fixes autour desquelles la pièce se développe. Ces idées sont des principes heuristiques de la création. En parfait accord avec ce qu'Aristote affirmait sur l'art en général, leur caractère distinctif de ces idées est la contingence ; elles sont ainsi, mais elles pourraient être autres. En matière de musique, les principes heuristiques varient selon le compositeur, et, à l'intérieur de la production d'un même compositeur, selon sa maturité et les problématiques posées par ses créations (plusieurs œuvres sont susceptibles de partager les mêmes principes de régulation). À vrai dire, ce que les compositeurs déclarent être leurs principes de composition sont des percepts de nature heuristique. Ils servent de « points d'appui » à la réalisation de leurs œuvres et ils sont profondément fusionnés avec la composition de leur musique. C'est pour cette raison que les théories de Schillinger, Messiaen, Boulez, Xenakis, Schaeffer, Stockhausen, Pousseur, Penderecki, Lutoslawski, Cage, Brown, Nono, Berio, Maderna, Ligeti, Scelsi, Grisey, Ferneyhough, et tous les autres grands créateurs que je ne mentionne pas ici, devraient être interprétées selon leur valeur heuristique, et non pas en fonction de leur valeur de vérité objective. Ceci est valable même quand les théories invoquées ont une valeur objective dans les domaines des sciences ou de la philosophie. L'unique démonstration plausible de leur valeur par rapport au créateur est le fait d'avoir été utilisées concrètement dans la composition d'une musique.

Dans mes articles concernant quelques-uns des créateurs mentionnés ci-dessus, j'ai relevé une série d'inconséquences dans leur propos et leurs procédures.⁵⁸ Mon souci était de démontrer par l'absurde le manque de conséquence de leurs affirmations en relation avec les processus de création musicale qu'ils expérimentaient. Les contradictions que l'on relève dans les discours de ces créateurs conduiraient à coup sûr à de terribles conséquences, si nous devons considérer la cohérence comme une valeur importante de leur propos. Mon hypothèse est que le paradigme du créateur ne s'écroule pas par manque de consistance logique, tout au contraire : l'inconséquence et la contradiction sont le combustible de la création. Ce qu'un compositeur affirme ne doit pas nécessairement être vrai, mais cela doit être plausible et vraisemblable, afin de servir pragmatiquement à l'interprétation actualisée qu'il donne des faits. Voilà l'heuristique musicale en fonctionnement.

8 – Applications pédagogiques

Les grandes lignes expliqués autour des fictions s'y retrouvent dans la réalisation de diverses stratégies pédagogiques qui donnent sens à l'activité créatrice. Ces pédagogies présentent quelques bases en commun ; si on me permet la métaphore, il se passe avec elles ce qui se passe avec le voyageur qui se trouve dans le pôle sud géographique : quelle que soit la direction qu'il prenne, il marchera toujours vers le nord. Ce qui nous rappelle le principe de toute activité heuristique : ni vraie ni fausse, la pédagogie doit

⁵⁸ Ricardo MANDOLINI :

- « Schillinger ou le rêve de la raison », in *Mélange des arts*, éd. Joëlle Caullier, Université Lille III, Lille, 1998, p. 45-59.
- « Boulez-Xenakis, la conjonction des utopies ». In *Présences de Iannis Xenakis*, éd. Makis Solomos, Centre de Documentation de la Musique Contemporaine, Paris, 2001, p. 67-70.
- « Zusammentreffen der Utopien : Pierre Boulez und Iannis Xenakis », in *Musiktexte, Zeitschrift für neue Musik* N° 90, Trans. Annette Theis, Cologne : Musiktexte GbR, 2001, p. 53-57.
- « L'autre vouloir : Contributions critiques pour une meilleure compréhension de l'esthétique de John Cage ». *Revue d'Analyse Musicale* No 49, Paris, 2003, p. 95-102.
- « Adorno, ou la discussion qui n'a pas eu lieu », in *Musique, instruments, machines : Autour des musiques électroacoustiques*, éd. Bruno Bossis, Anne Veitl and Marc Battier, Université Paris IV Sorbonne, Paris, 2007, p. 151-202.

être simplement efficace pour obtenir les buts proposés. Les pédagogies impliquées dans l'éducation musicale créative partagent un programme commun qui stimule, propose et encadre l'élaboration des travaux ; ils sont le résultat de l'heuristique musicale en action. Je vais essayer d'expliquer ce programme, en dégageant ses tenants et ses aboutissants ainsi que le genre de problèmes auxquels ce programme se confronte dans le cadre de l'éducation musicale.

Voici son contenu réduit à quatre points fondamentaux :

- a) Considération de la musique comme une complexité impossible à réduire en termes simples
- b) Appropriation du processus d'apprentissage
- c) Conception d'une méthodologie de l'improvisation appliquée au développement des différentes propositions créatives
- d) Utilisation d'une notation évolutive susceptible de rendre compte de la variation des matériaux et des comportements proposés.

a) Considération de la musique : une complexité impossible à réduire en termes simples

L'heuristique musicale part du constat que la musique n'est pas un phénomène singulier qui se produit dans l'espace et dans le temps, mais le résultat de plusieurs interactions entre divers phénomènes superposés. 1) L'interaction qui se produit entre la source acoustique, le milieu de propagation, l'endroit où se réalise la performance et la psycho-acoustique de la perception. 2) L'interaction posée entre compositeurs, interprètes, copistes, chefs d'orchestre, luthiers, techniciens du son, ingénieurs acousticiens, public, enseignants, étudiants et toute autre personne, élément, paramètre technique ou facteur variable intervenant dans le processus musical. 3) L'interaction produite entre les différentes périodes historiques et la période actuelle, qui pose la question de savoir si la reconstruction historique est un principe constitutif, ou simplement externe, de l'interprétation. 4) L'interaction entre la réalité et la fiction, entre la vérité démontrable et la plausibilité : comme on l'a déjà dit, la fiction peut fonctionner par rapport à la construction de la musique comme un horizon téléologique, ou renier explicitement de cette organisation, attribuant une autre forme de vouloir à la réalisation compositionnelle, sans déterminations temporelles. Dans les deux cas, de la fiction originaire se dégagent des conséquences réelles, repérables lors de la réalisation.

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

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

La complexité de la musique considérée comme l'effet de multiples interactions peut être interprétée selon les termes de la philosophie de la reliance d'Edgar Morin⁵⁹ à partir de ses trois principes majeurs : la dialogique, la rétraction/récursion, et le principe hologrammatique.

1) Dialogique :

Une pluralité d'opposés peut être maintenue. À l'intérieur d'un tout, deux termes, ou plus, peuvent être complémentaires et antagoniques en même temps. Il y a donc dialogique sous-tendue entre différents éléments quand ils sont opposés et que nous avons besoin de tous pour décrire une certaine situation, ou pour résoudre un problème spécifique. Ces principes peuvent rester contradictoires et maintenir leur contro-verse ; ils n'ont nul besoin de parvenir à une synthèse. Ceci est particulièrement pertinent en musique, où différentes forces en contradiction agissent comme une source dynamique, créatrice d'actions et de comportements qui seront assimilés dans l'œuvre. La notion de dialogique en musique désigne donc le maintien de ces forces qui restent en lutte sans aboutir à une synthèse. Ainsi l'œuvre d'art peut être expliquée en termes de catégories en conflit qui trouvent un moment d'équilibre dans leur perpétuel face à face.

En ce qui concerne l'éducation musicale, la dialogique ouvre la voie à la compréhension de musiques provenant de cultures différentes de la nôtre, en permettant de comprendre nos différences non pas comme un problème ou comme une source de ségrégation et de discrimination, mais comme un cadeau que nous offre ce monde divers que nous n'arrivons pas à comprendre dans sa totalité. Une synthèse opérée dans cette diversité culturelle permet de justifier n'importe quelle idéologie en mettant de côté arbitrairement tout ce qui ne nous ressemble pas. Nous devrions arrêter de penser la musique en termes d'une causalité simple ou d'une dialectique qui nous arrange bien pour maintenir nos préjugés et en plus, nous réassure en créant une illusion d'objectivité. Dans le domaine de l'histoire en général et de l'histoire de la musique en particulier ces simplifications se sont avérées très dangereuses. Par exemple, il est évident que la raison pour laquelle quelques intervalles de la musique du Maghreb continuent à sonner étrangers aux oreilles du public est qu'ils ont été bannis de la musique liturgique occidentale au début du Moyen Âge. Comment expliquer, dans ce contexte idéologiquement chargé, la notion « objective », psycho-acoustique, de *dissonance* ? Par ailleurs, comment, et au nom de quelle prétendue supériorité notre culture a-t-elle pu s'arroger le droit de justifier pareilles impositions ? Il est grand temps de reconnaître que la plupart de nos prétendues « vérités » en matière d'art et de musique sont en réalité l'expression de nos préjugés.

En ce qui concerne l'éducation musicale, nous devrions accepter une fois pour toutes que la musique ne se mesure pas que par l'existence objective des supports, mais qu'elle se manifeste comme une présence *entre* les sons et les silences, comme une dynamique *entre* les sources sonores et les émotions. Cette nature « d'entre-lacs » la rend dans une large mesure – et pour le grand désespoir de la musicologie – ineffable, impossible de saisir en sa totalité par le discours. La langue même est responsable de cette difficulté en raison de la manière dont elle fonctionne. En fait, comme les philosophes stoïciens l'avaient déjà compris, la langue signifie avec des coupures instantanées de la temporalité, transformant un processus infini en un nombre fini et limité de concepts ; mais, en même temps, elle a du mal à cerner et à préciser comment se passent les

⁵⁹ Voir à ce propos Jean-Louis LEMOIGNE, « Edgar Morin, le génie de la reliance », article en ligne in <http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Monde4/lemoigne.pdf>

relations entre ces concepts. Ceci fait dire à Agamben, dans son interprétation de la VII^e lettre de Platon connue comme « Digression philosophique » (*to pragma auto*, « La chose même ») :

« Le langage (notre langage) est nécessairement présupposant et objectivant. Par son avènement, il décompose la chose même qui se révèle en lui et en lui seulement, en un être *sur lequel on parle*, et un *poïon*, une qualité, une détermination *qu'on dit de lui*. Il suppose et cache ce qu'il amène à la lumière dans l'acte même par lequel il le porte à la lumière. »⁶⁰

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

II) Rétroaction/récursion :

La rétroaction, ou bouclage, ou *feedback* en anglais, est l'action en retour d'un effet quelconque sur la cause qui lui a donné naissance. Un bon exemple de rétroaction est donné par l'écoute musicale liée à la mémoire immédiate. L'auditeur non seulement écoute les événements sonores présents, mais il est obligé de ré-interpréter continuellement ce présent par rapport à ce qu'il a entendu auparavant, envisageant ainsi une hypothèse de forme musicale et imaginant à partir des éléments dont il dispose quelle peut être la suite de l'œuvre.

La rétroaction qui permet que la cause et l'effet changent tour à tour de rôle s'appelle récursion. Il y a récursion par exemple dans la question de savoir qui a été le premier : la poule ou l'œuf.

En composition musicale, il y a récursion entre l'audition intérieure et l'improvisation, pouvant être tour à tour considérées comme cause ou effet de la création musicale. Il y a aussi récursion entre l'écoute intérieure et l'écriture musicale.

III) Principe hologrammatique :

Dans la description holistique d'un phénomène, les parties ne peuvent pas être considérées sans relation à la totalité et réciproquement. Le principe hologrammatique va encore plus loin : tous les deux, la partie et le tout, sont intégrés l'une dans l'autre ; ils se contiennent réciproquement. En matière de musique, ce principe établit une coordination organique entre la micro- et la macro-forme. Ainsi dans le choix du matériau, même celui qui paraît le moins signifiant, la forme globale de la pièce est déjà inscrite, comme une sorte d'anagramme dessinée sur elle. Ceci devrait pouvoir éclaircir – contre l'avis d'une bonne partie de la musique expérimentale – pourquoi le matériau ne compte pas par sa valeur individuelle ou absolue, mais par sa valeur heuristique de potentialité temporelle, de développement potentiel duquel dépend la réalisation de l'œuvre.

La forme musicale est donc une évidence, et non une spéculation intellectuelle : si dans la partie est déjà inscrit le tout, celui-ci polarise les idées, les images, les actions et les comportements à venir en produisant un souffle énergétique générateur de la forme.

Les trois principes mentionnés, a) la dialogique, b) la rétroaction/récursion et c) le principe hologrammatique, qui constituent les éléments de la philosophie de la

⁶⁰ Giorgio AGAMBEN, « La chose même », in *La puissance de la Pensée, essais et conférences*, traduit de l'italien par Joël Gayraud et Martin Rueff, éditions Payot & Rivages, Paris, 2006 pour l'édition française, p. 16.

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

b) Appropriation du processus d'apprentissage

La notion de complexité irréductible du musical doit être appliquée aussi à son processus d'apprentissage. En termes de sciences, il a été traditionnellement question avant le XX^{ème} siècle d'une méthodologie qui séparait l'objet à étudier du sujet étudiant⁶¹. En composition musicale, ceci est impossible parce que le sujet interagit avec l'objet qu'il est en train de produire, mobilisé par une quête globale du sens par rapport à l'activité qu'il réalise. Cette recherche de sens amène les compositeurs à être autodidactes pour la plupart ou, sans arriver à l'être, à s'approprier et à incorporer de manière personnelle les enseignements reçus de manière à constituer leur propre langage.

L'ambiguïté méthodologique sujet/objet génère deux types différents d'étudiants ; ceux qui trouvent le sens créatif de ce qu'ils réalisent en suivant les indications données par le professeur, mais aussi ceux qui ne peuvent le découvrir et le ressentir sans s'écarter radicalement des propositions, en suivant des voies alternatives qu'eux mêmes proposent. Il faut que l'enseignant soit conscient de cette différence pour pouvoir travailler avec les uns et les autres de manière optimale.

L'heuristique musicale propose en conséquence que l'étudiant prenne conscience de son degré et de sa modalité particulière de participation, connaissance de soi qui va lui permettre une plus grande tolérance vis-à-vis de son propre processus de création et de celui des autres, en envisageant la démarche qu'il doit adopter pour faire aboutir son projet créatif.

c) Conception d'une méthodologie de l'improvisation appliquée au développement des propositions créatives

L'improvisation constitue un excellent outil pour faire évoluer les idées compositionnelles, dans un parcours qui s'étale entre le virtuel, le conceptuel et l'abstrait d'une part, et l'expérience vécue, réalisée et concrète de l'autre. L'improvisation peut être individuelle ou collective, instrumentale et/ou vocale.

Pour son application concrète, je conseille vivement aux éducateurs de stimuler les étudiants en leur fournissant un bon nombre de propositions créatives : par exemple, je propose la reconstruction d'une œuvre, la sonorisation d'un dessin animé, l'imitation de l'environnement, le travail sur un répertoire d'actions, l'organisation d'un corps sonore et d'autres, qui serviront de point de départ pour des projets individuels ou collectifs. Ces propositions heuristiques ont l'intérêt de constituer des prétextes pour donner lieu à des situations musicales. Elles serviront à encadrer le travail en donnant une référence conceptuelle permanente qui assistera les étudiants dans le développement de leur processus créatif.

⁶¹ Cette situation change radicalement à partir du développement des physiques contemporaines où la position de l'observateur est élément déterminant des calculs.

Les propositions fonctionnent comme des véhicules qui peuvent, ou non, conduire les étudiants vers la musique. Qu'elles fonctionnent ou non dépend directement de leur capacité – actualisée en fonction du projet en question – à porter les idées, les images, les visualisations, les fantasmagories que les étudiants projettent dans et à travers elles.

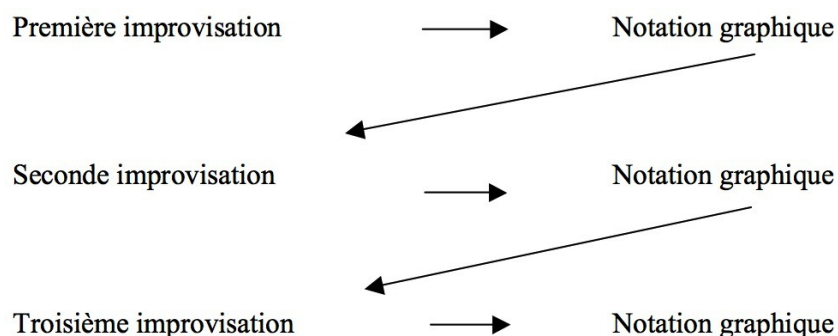
C'est pour cette raison qu'elles n'ont pas d'importance en elles-mêmes mais qu'elles possèdent une valeur heuristique potentielle de réalisation ; une même proposition peut être valable pour un groupe d'étudiants, et inopérante pour un autre.

Que l'une parmi les propositions créatives fasse sens pour celui qui la met en œuvre, ceci signifie non seulement une acceptation intellectuelle, mais aussi une incorporation et une assimilation progressive de la part de l'individu ou du groupe. Ceci est une conséquence qui se dégage de l'improvisation, où un processus naturel de sélection par la mise en œuvre et la répétition définit et encadre les actions, les comportements et les matériaux utilisés, en laissant de côté les idées et les actions non substantielles.

Par ailleurs, les propositions heuristiques ne doivent pas porter sur la musique exclusivement. Ainsi une transdisciplinarité peut s'opérer tout naturellement à partir de projets qui concernent la musique et le théâtre, la musique et la littérature, etc.

d) Utilisation d'une notation évolutive susceptible de rendre compte de la variation des matériaux et des comportements proposés.

Pour mettre en pratique une proposition créative, la réalisation successive des improvisations va apporter à chaque fois des nouvelles informations quant aux matériaux, aux actions et aux comportements concernés. Au tout début des improvisations les idées sont imprécises, et les actions à réaliser schématiques ; à la fin du processus créatif, les événements musicaux vont évoluer, leur contour deviendra précis et leur profil défini et spécifique. Cet effet de précision des événements laisse des traces sur la notation symbolique, qui doit pouvoir rendre compte de la moindre ou la plus grande précision des événements représentés, en permettant une coupe « tomographique » du degré de détermination événementiel correspondant à un instant. Étant donné qu'à partir de chaque nouvelle improvisation la suite des événements va gagner en clarté et en précision, la notation exprimera la différence comparative entre le moment actuel et celui qui le suit. Comme conséquence du processus créatif une écriture évolutive se met en place, qui s'adapte de manière optimale à la description dudit processus. Se produit ici une rétroaction entre l'improvisation et l'écriture :



Cette dynamique de travail en forme de bouclage toujours varié se répète jusqu'à l'aboutissement du processus créatif (œuvre, jeu, improvisation non écrite, etc.)

Pour reprendre le souffle : un arrêt sur la route

« Dans ce règne universel de la parole, l'art est lui-même considéré comme un langage qui médiatise les apparences. Comment la philosophie énonce-t-elle le sens du langage de l'art ? Comme il n'y a pas de méta-discours, mais des discours qui se répondent, présupposant et proposant un même contexte, la détermination ultime appartient au langage qui est capable de réfléchir sur ses propres signes, c'est à dire à la philosophie. Mais en réalité il n'y a pas deux discours, car l'art n'est justement pas un discours. Les liaisons syntactiques anéantissent la poétique. Pas d'avantage l'art n'est une réalité, immédiate, qui aurait besoin d'être médiatisée pour avoir une signification communicable. L'art n'est pas fait de signes mais de formes ; et si nous l'appelons un langage, il faut remanier le sens de la parole. La différence entre signe et forme se résume dans cette formule d'Henri Focillon (*La Vie des formes*, Paris, PUF, 1955, p. 10) : "Le signe signifie, la forme se signifie". Le signe n'est pas de l'ordre de ce qu'il signifie. Il en va tout autrement de la forme artistique, parce qu'esthétique. Sa signification est une avec son apparaître. Et cela vaut pour l'œuvre d'art dans son unité. »⁶²

En soulignant la nécessité impérative d'un autre mode de saisie de la musique que ce que proposent les approches traditionnelles, l'Heuristique musicale a une place réservée dans les domaines de la musicologie et de l'éducation musicale créative. En raison de la complexité de ces dernières, qui ne peuvent pas se prévaloir d'une méthodologie basée sur la séparation sujet/objet que quand elles restent cantonnées à la description du niveau neutre – illusion d'objectivité qui leur donne une certaine apparence de science – la musicologie et l'éducation musicale créative doivent faire face à des approches où se manifeste la plupart du temps l'ambiguïté des frontières entre le sujet et l'objet. Et pour cause : les contradictions, les allers-et-retours, les hésitations, les contredits et toute la gamme d'imprécisions propres à la véritable personnalité créative empêchent la description linéaire, et brouillent les cartes quand il s'agit de cerner le sujet créatif. Mais ces agissements doivent être pris en compte si nous essayons de saisir réellement les processus créatifs. C'est pour cette raison que le discours sur la musique ou sur l'apprentissage de la créativité musicale doit être une chose bien plus riche que les traditionnelles dialectiques globalisantes, les systématiques catégorielles, les descriptions des moments de répétition ou les relations hypothétiques de cause à effet. Tous ces approches sont externes au musical lui-même, et laissent de côté la compréhension des contradictions de l'esprit créateur, les fictions qui véhiculent ses convictions, les émergents de la réalisation, les interactions, les dialogiques mises en œuvre.

Prénonçons par exemple à la *poiésis* de l'œuvre. En la dessaisissant du simple rôle historique et engourdissant que lui confère la sémiologie musicale de Jean-Jacques Nattiez, elle se présente dans toute sa vivacité comme une dynamique de l'affirmation et de la négation sans laquelle l'artiste et l'œuvre seraient tous les deux impensables, court-circuitant d'emblée toute logique identitaire.

Par ailleurs, c'est la fiction produite par le sentiment d'union et de séparation avec l'œuvre qui donne sens au travail du compositeur. La représentation univoque signitive et discontinue des moments saillants de l'œuvre ne peut pas remplacer la dynamique de cet aller-retour de l'identification artistique, qui est profondément symbolique, riche et diffuse dans sa signification, polysémique et continue.

Conjuguée avec l'approche musicologique, l'Heuristique musicale permet une approche complexe de la musique à partir de deux appréhensions parallèles, irréductiblement différentes mais totalement complémentaires. L'une part du musical en tant qu'expérience vécue, réalisée, parachevée ; pour l'autre, le musical est en train de

⁶² Henri MALDINEY, *art.cit.*, p. 183-184.

se réaliser à chaque instant⁶³.

Pour l'herméneutique musicologique, la dissociation sujet/objet est possible ; le sentiment que produit l'œuvre analysée en nous est dissociable de sa saisie. Cette médiation est à l'origine de l'application, incontestable en soi, de la réflexion, de l'observation et de l'analyse sur l'œuvre.

Pour l'Heuristique musicale en revanche, la dissociation entre la saisie de l'œuvre et son ressentir est impossible, parce que saisir et ressentir sont une seule et même chose.

C'est en tenant compte de la collaboration fictionnelle entre le *pathos* et le *gnosos*, émergeant de chaque processus de création, que nous serons plus proches de dévoiler le musical dans toute sa signification, unique et profonde.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES ET ARTICLES CITES

AGAMBEN, Giorgio, « La chose même », in *La puissance de la Pensée, essais et conférences*, traduit de l'italien par Joël Gayraud et Martin Rueff, éditions Payot & Rivages, Paris, 2006 pour l'édition française

ARISTOTELES, *Poétique*, traduction de Michel Magnien, Librairie Générale Française, 1990

ARNHEIM, Rudolph, *La pensée visuelle*, traduit par Claude Noël et Marc Le Canu, Flammarion, 1976

BERGSON, Henri, *La pensée et le mouvant*, essais et conférences, Presses Universitaires de France, 1938

BOUCHARD, Yves, *L'holisme épistémologique de Kant*, Bellarmin/Vrin, Montréal/Paris, 2004.

BUBER, Martin, *Je et tu*, traduit de l'allemand par G. Bianquis, Editions Aubier, Paris, 1969

EHRENZWEIG, Anton, *L'ordre caché de l'art*, trad. Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy, Gallimard, Paris, 1974

FERRY, Luc, *Homo aestheticus*, éditions Grasset et Fasquelle, 1990

HEIDEGGER, Martin, « L'origine de l'œuvre d'art », in *Chemins qui ne mènent nulle part*, traduction par Wolfgang Brockmeier, Gallimard, 1962 pour la traduction française

KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, traduction Alain Renaut, Éditions Flammarion, 2001

LAPLANCHE, Jean/ PONTALIS, Jean-Bertrand, *Vocabulaire de psychanalyse*, Presses Universitaires de France, Paris, 1967

MALDINEY, Henri, « Le dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie d'Erwin Straus », in *Regard, Parole, Espace*, Les éditions du Cerf, Paris, 2012

MORIN, Edgar, *Le paradigme perdu : La nature humaine*, Éditions du Seuil, Paris, 1973

_____, *La méthode*, 5. « L'humanité de l'humanité », Éditions du Seuil, Paris, 2001

PLATON, *La république*, traduction Jacques Cazeaux, le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 1995 pour la traduction, Premier Tableau, scène 2, « Les arts, la forme » (Livre III – § 392 / § 393)

RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990

STRAUS, Erwin, *Du sens des sens – Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, traduction de G. Thines et J.-P. Legrand, Editions Jérôme Million, 2000 pour la trad. française

VAHINGER, Hans, *Die Philosophie des Als Ob*, Ed. Felix Meiner, Leipzig, 1920

_____, *La Philosophie du comme si*, trad. de Christophe Bouriau, Éd. Kimé, 2008 pour l'édition française

⁶³ En langue allemande, cette différence est nette : *Erlebnis*, vécu, indique ce qui a eu déjà lieu ; *erleben*, ce qui est en train de se vivre à l'instant.

WINNICOTT, Donald, *Jeu et réalité*, trad. de l'anglais par Claude Monod et Jean-Bertrand Pontalis, Gallimard, 1975 pour la trad. française

OUVRAGES ET ARTICLES CONSULTÉS

BOLZANO, Bernard, l'Appendice « Sur la doctrine kantienne de la connaissance des concepts à travers les intuitions » des *Contributions à une exposition des mathématiques sur des meilleurs fondements* (Anhang « Über die Kantische Lehre von der Construction der Begriffe durch Anschauungen » in *Beyträge zu einer begründeteren Darstellung der Mathematik*, Caspar Widtmann, Prague, 1810

RAHMAN, Sahid / FISHMANN, M. / RÜCKERT, Helge "On Dialogues and Ontology. The Dialogical Approach to Free Logic", in *Logique et Analyse*, vol. 160, p. 357-374, 1997

RAHMAN, Sahid, "On Frege's Nightmare. A Combination of Intuitionistic, Free and Paraconsistent Logics", in *Essays on Non-Classical Logic*, H. Wansing ed., *World Scientific*, New Jersey, London, Singapore, Hong Kong, 2001

REDMOND, Juan, *Logique dynamique de la fiction : pour une approche dialogique*. Collection Cahiers de logique et Épistémologie, London, College Publications, 2011

VON EHRENFELS, Christian, « Sur les qualités de la forme », trad. Denis Fiset, in *L'école de Brentano. De Würzburg à Vienne*, Librairie Philosophique J. Vrin, « Bibliothèque des Textes Philosophiques », Paris, 2007.

HOTES, Marie, *La chose en soi comme concept « critique » : le problème de la limitation de la connaissance dans la Critique de la Raison pure de Kant*, Université de Montréal, Département de Philosophie, Faculté des Arts et des Sciences, mémoire en ligne in

https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/10376/Hotes_Maria_2013_me%CC%81moire.pdf?sequence=2&isAllowed=y

LAZ, Jacques, *Bolzano Critique de Kant*, Librairie Philosophique VRIN, Paris, 1993

MANDOLINI, Ricardo, « Schillinger ou le rêve de la raison », in *Mélange des arts*, éd. Joëlle Caullier, Editions Septentrion, Université Lille III, Lille, 1998

_____, « Boulez-Xenakis, la conjonction des utopies ». In *Présences de Iannis Xenakis*, éd. Makis Solomos, Centre de Documentation de la Musique Contemporaine, Paris, 2001

_____, « Zusammentreffen der Utopien : Pierre Boulez und Iannis Xenakis », in *Musiktexte, Zeitschrift für neue Musik* N° 90, Trans. Annette Theis, Cologne : Musiktexte GbR, 2001

_____, « L'autre vouloir : Contributions critiques pour une meilleure compréhension de l'esthétique de John Cage ». *Revue d'Analyse Musicale* No 49, Paris, 2003

_____, « Adorno, ou la discussion qui n'a pas eu lieu », in *Musique, instruments, machines : Autour des musiques électroacoustiques*, éd. Bruno Bossis, Anne Veitl and Marc Battier, Université Paris IV Sorbonne, Paris, 2007

VARELA, Francisco/ THOMPSON Evan et Eleanor ROSCH *L'inscription corporelle de l'esprit, sciences cognitives et expérience humaine*, trad. Véronique Havelange, Éditions du Seuil, 1993

WEBOGRAPHIE

ARISTOTE, *La Morale ou Éthique à Nicomaque*, trad. M. Thurot, Livre VI, VI (1140 b), Éd. Firmin Didot, Paris, 1824. Ouvrage en ligne in

<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/morale6.htm>

DARRIULAT, Jacques « Baumgarten et la fondation de l'esthétique », in *Introduction à la philosophie esthétique*, article en ligne in

<http://www.jdarriulat.net/Introductionphiloesth/PhiloModerne/Baumgarten.html>

LEMOIGNE, Jean-Louis, « Edgar Morin, le génie de la reliance », article en ligne in <http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Monde4/lemoigne.pdf>

LOZA ARDILA, Carmen, "Psychoanalysis, art and interpretation", in *Annuary of Clinical and Health Psychology*, 2, 2006, p. 60/61. Article en ligne in

http://institucional.us.es/apcs/doc/APCS_2_eng_57-64.pdf

RIZZOLATTI, Giacomo, « Les systèmes de neurones miroirs », article en ligne in

Http://www.academie-sciences.fr/conferences/seances_solennelles/pdf/discours_Rizzolatti_12_12_06.pdf

DICTIONNAIRE EN LIGNE

Dictionnaire de synonymes du Laboratoire CRISCO, Université de Caen Basse-Normandie, in <http://www.crisco.unicaen.fr/cgi-bin/cherches.cgi>