



Interview Décembre 2007

Thème: L'Opéra

© 2008 **Thierry Cassagneau**
<http://www.mp3-creation.com>
Tous droits réservés

Vous avez largement entamé la composition de votre opéra sur la tragédie cathare en Languedoc, Adalais. Quels ont été les premiers retours ?

La plupart des commentaires étaient plutôt favorables et enthousiastes. Mais il y a aussi une minorité d'opinions négatives. Certains ont jugé que c'était trop compliqué alors que d'autres considéraient que c'était trop simple ou répétitif. Les jugements extrêmes dissimulent souvent des problèmes d'ego. Je sais parfaitement ce que vaut cette musique et les opinions extrêmes sont moins représentatives de la véritable valeur d'une œuvre que les révélateurs d'un préjugé d'opposition à l'œuvre ou à son créateur. Je n'attache aucune importance aux jugements de valeur trop décalés par rapport à ma propre perception, justement, parce qu'ils souffrent d'une distorsion partisane et malsaine. En revanche, j'attache beaucoup d'importance aux commentaires de ceux qui sont capables de se projeter dans l'univers que leur offre cette œuvre et de dire pourquoi il préfère tel passage à tel autre. Expliquer ce qui, dans une œuvre, nous relie à son univers ou nous en éloigne est très constructif pour le créateur, qui peut en tenir compte pour amender efficacement son travail et orienter son inspiration. Et je dois reconnaître, sans toutefois dévaluer l'opinion des autres, que les commentaires les plus constructifs sont souvent le fait d'artistes interprètes. Les interprètes savent rapidement se projeter dans une œuvre pour lui donner la vie. Lorsqu'ils sont capables de le faire et d'expliquer ou commenter la relation qu'ils y construisent, l'œuvre a une valeur artistique incontestable.

Quel a été le jugement qui vous a le plus choqué, si vous avez effectivement subi un tel jugement ?

Quelques rares personnes, fort introduites dans le milieu musical, ont qualifié péjorativement d'« ancienne » ou de non « innovante » la musique du premier acte. Je reconnais que si le désir d'innovation est très sain, encore faut-il comprendre son sens et ses limites dans le cadre qui est celui de l'art. Car l'art lyrique, de par la forme qui le définit, possède un cadre. Trop souvent le terme de modernité est associé à celui du non-sens artistique.

A quoi attribuez-vous ce type de jugement ?

Je pense qu'il est lié à une compréhension particulièrement viciée de l'art en général. La forme de l'art prend racine dans une signification humaine qui naît et renaît à chaque nouvelle génération, en suivant les mêmes cycles, en se posant les mêmes questions. L'usage que l'on fait de nos sens pour répondre à ces questions est conditionné par notre cadre perceptif humain, dans le cas de l'art, et par notre aptitude à en dépasser les limites dans le cas des sciences. Dépasser ces limites pour faire de l'art ou assujettir la

connaissance objective au seul cadre perceptif relève d'une profonde méprise et des arts et des sciences. Cela ne signifie évidemment pas que l'art ne peut pas nous faire saisir des notions abstraites, ou qu'une théorie scientifique ne peut pas déclencher de représentation sensible, mais si l'on ne respecte pas cette hiérarchie dans la connaissance que l'on atteint du monde, nous devenons incapables de jugement et de discernement.

Je pense que les gens qui associent la modernité à un exotisme de forme sont ceux qui franchissent les limites définissantes des arts et des sciences. Beaucoup d'œuvres, dites artistiques, ne sont que des arrangements de concepts avec une grammaire que l'esprit, et non les sens, doivent connaître pour saisir la portée abstraite (qui en l'occurrence devient relative puisque conceptualisable par d'autres types d'abstractions de même valeur, et donc parfaitement étrangère à la nature de l'art). Similairement, beaucoup de nos connaissances, dites objectives, ne sont que des croyances nourries par nos sens ; croyances que nous considérons comme vraies parce qu'elles répondent de manière exclusive, et donc absolument, à des attentes.

Le complexe exotique (ou antique, car tous les complexes sont relatifs) ne peut naître que chez les personnes qui confondent la forme et le fond en perdant les repères définissants dont je viens de parler. Et tous ceux qui pensent que l'art respecte le sens, même lorsque sa forme s'émanche de la notion de cohérence, entretiennent un rapport faussé avec l'art. Il serait par exemple absurde, voire intenable, de vouloir reléguer la musique modale et tonale occidentale à une forme passée dont il faudrait s'écarter pour aspirer à plus d'originalité dans la forme. Le problème fondamental de l'art reste celui du sens, et comme je l'évoquai l'an passé, nous pouvons atteindre ce sens si nous respectons la physiologie et la psychologie de l'audition qui donnent à la musique la cohérence dont elle a besoin pour rester dans le champ de l'art. Nous savons aujourd'hui que les sentiments les plus subjectifs obéissent à des phénomènes physiologiques sous-jacents parfaitement mesurables et reproductibles. On peut citer par exemple le cas de l'ocytocine que l'on appelle « l'hormone du câlin », car c'est elle qui régule le niveau de confiance que nous accordons aux autres. La notion de confiance est une notion très subjective ; pourtant une simple mesure du taux d'ocytocine dans le sang trahit la forme qu'adopte notre subjectivité. De nombreuses études ont ainsi permis de corrélérer notre comportement social à la présence d'hormones régulatrices dans le sang. Nous ne sommes peut être pas aussi « subjectifs » que nous le pensons, et la subjectivité elle-même ne pourrait être que le résultat d'une manifestation purement biologique où la notion de liberté ne serait plus qu'un reliquat de nos croyances. Il ne faut donc pas négliger la physiologie de l'audition ; c'est elle qui fonde la subjectivité de l'art musical parce qu'elle reste « soumise » à notre biologie humaine.

Peut-être qu'une telle critique, sur l'aspect ancien de la musique, se justifie sur la forme uniquement ? Pas sur le fond, puisque les notions de tonalité sont toujours présentes dans la musique « actuelle ».

Oui, et c'est d'ailleurs la preuve indirecte d'une permanence de ces notions, qui serait liée à la neurophysiologie au sens large de l'audition. Comme je viens de le dire, ces notions de fond déterminent la cohérence de la représentation esthétique que nous nous faisons de la forme. Accoler un jugement de valeur, lié aux préjugés de mode, me paraît aussi vain que de dire qu'il y a une manière moderne et originale d'aimer et une autre qui serait désuète. Parce que l'art - comme l'amour - se nourrit de subjectivité, et cette subjectivité, qui renaît et se développe à chaque nouvelle génération, participe de notre fond humain. Libre à chacun de choisir le matériau qui en déterminera la forme, mais imaginer pouvoir établir une hiérarchie dans le choix de ces matériaux revient à confondre le fond à la forme, et à transformer l'art en instrument de sa propre propagande sur les valeurs.

Je rejoins ici les réflexions du philosophe George Steiner qui estime que l'originalité et la nouveauté sont antithétiques. Il nous rappelle que l'étymologie du mot « originalité » est à cet égard univoque puisqu'elle évoque les commencements, l'instauration, le retour, de substance et de forme, aux origines. Et il conclut qu'« en relation directe à leur originalité, à leur force spirituelle et formelle d'innovation, les inventions esthétiques sont *archaïques*. Elles portent en elles la vibration d'une lointaine source. » (Réelles Présences, 1989).

Qu'est ce qui différencie ce travail des nombreux opéras écrits au sujet de l'hérésie cathare? Quelle en est justement l'originalité ?

D'abord, je n'ai pas la prétention de soutenir la comparaison avec mes illustres prédécesseurs, même si, et c'est inévitable, cette comparaison sera faite malgré moi. Je préfère vous retourner une autre question en vous demandant de vous interroger sur les motivations profondes de la création artistique. La plupart des gens s'imaginent que la création obéit à des mobiles rationalisables et défendables d'un point de vue objectif. Ainsi, pourrait-on disserter sur l'originalité de cette œuvre, trouver de bonnes raisons d'expliquer celle-ci et en retirer la conviction qu'elle est originale (ou pas). Pour ma part, je serais beaucoup plus modeste et vous poserez la question suivante. Pensez-vous vraiment que les sujets jamais traités soient les plus originaux, et vice versa, que ceux qui sont les plus souvent traités n'aspirent à aucune originalité ?

Je parlai ici de votre projet, pas de celui des autres. Mais pour savoir si un projet se démarque, il faut pouvoir le situer dans un contexte artistique et en mesurer relativement la valeur ou le potentiel.

L'originalité serait ainsi une valeur relative, dépendant de facteurs « environnementaux » (la mode, l'histoire, la culture d'une époque, l'intérêt commercial, etc). Nous retrouvons là le délit contextuel de nouveauté signalé par Steiner. Vous avez sans doute raison de souligner l'existence de cette perception-là, car elle est humaine. Toutefois, j'observe que le sujet de l'hérésie cathare peut se réduire à d'autres sujets plus fondamentaux, comme l'intolérance, la foi, etc. Il existe des millions d'œuvres traitant de ces sujets (dans tous les domaines d'expression artistique), qui participent de la définition vivante de notre condition humaine. Est-ce à dire que nous devrions nous « contenter » des créations déjà existantes pour explorer la nature de notre condition présente ? Je ne le pense pas, car notre condition même d'être humain est en perpétuelle évolution. La question de l'originalité n'a, artistiquement parlant, aucun sens ; elle est un pléonisme, car toute œuvre désintéressée est nécessairement originale. La vraie question qu'il faut se poser est plutôt qu'est –ce que cette œuvre peut transmettre et comment elle y parvient ? Voilà les questions que je me pose en tant que créateur.

En reformulant ma question je vous demanderais donc s'il existe d'autres œuvres qui proposent un traitement comparable et transmettent un contenu similaire à votre œuvre, et si oui, pourquoi continuer ? Ne serait-ce pas se répéter vainement ?

L'art n'est pas réductible à une manifestation qui subsumerait la totalité de nos émotions, il est la manifestation de ces émotions et admet autant de formes qu'il y a d'artistes susceptibles de les transmettre. Et quant bien même un seul matériau artistique existerait, il donnerait lieu à des milliards de nuances sur l'interprétation. Mesurer la valeur d'une œuvre à l'aune de ce qui la distingue d'une autre est aussi vain que d'imaginer pouvoir rationaliser les éléments qui serviraient à justifier une telle mesure. Chaque œuvre est unique parce que l'histoire humaine du créateur qui la nourrit est unique. L'œuvre est indissociable de son créateur, elle en est une manifestation. Il ne faut pas confondre l'interprétation que nous faisons de cette manifestation avec la manifestation elle-même. Pour répondre à votre interrogation, je dirais donc que cette œuvre est unique, comme celles qui existent et existeront.

Certes, mais pourquoi Adalaïs ? Qui est-elle ? Qu'est-ce qui a motivé un titre féminin pour un sujet aussi martial et viril ?

Dans toute cette vaste fresque particulièrement noire de notre Histoire, il y a une femme, devenue *parfaite* au début de l'opéra et qui incarne un être de lumière, un être auréolé d'une spiritualité très forte. Cette femme est la seule qui soit réellement capable de *donner* : elle le fait par le consolamentum dans les deux premiers actes, par l'amour et la pitié qu'elle déclenche autour d'elle, elle le fait en fournissant à la population

toulousaine l'argument principal de sa libération puisqu'elle sera à l'origine de la décapitation de Simon de Montfort, elle le fait enfin en donnant la vie à une fille qui s'appellera Philippa et que nous découvrirons dans le dernier acte. Elle incarne la lumière qui va éclairer nos consciences sur ces événements et leur donner un relief humain et spirituel particulier. Et c'est parce que ce rôle possède un caractère unique dans cet opéra, qu'il est aussi le plus fort. Il est le seul à maintenir la lumière dans la nuit de l'Histoire. Il est nos consciences actuelles et il a donné son nom à l'opéra.

Comment travaillez-vous ? Est-ce que vous sollicitez régulièrement l'avis des interprètes ?

La création est un travail solitaire et je ne peux solliciter l'opinion d'interprètes que lorsque je suis certain que ma propre perception de l'œuvre est complète. Donc, le plus souvent, lorsque l'œuvre est terminée. Je consacre du temps à assimiler le texte du livret, pour en dégager une compréhension émotionnelle que je traduis d'abord sous forme de timbres. J'associe ainsi certains instruments au tracé de cette émotion. Le timbre des instruments et l'articulation sont les premiers éléments qui me viennent à l'esprit. Ensuite, je me projette à l'intérieur même de ce tracé pour l'animer, et je deviens capable de lui donner la forme de phrases musicales ; les notes viennent naturellement et s'organisent spontanément dans ma tête. Pour faire une analogie, que je trouve de plus en plus pertinente, avec la littérature, je dirais que les timbres (et les instruments) personnifient certaines émotions et caractères, comme les personnages et l'environnement d'un roman, et que la musique délivre l'histoire qui arrive à ses personnages sous formes de phrases. Les notes sont les lettres, à cette différence près, que suivant la tonalité et la modalité choisie, le sens émotionnel (la couleur) des notes varie. Le sens conceptuel du mot faisant miroir à l'alignement temporel de plusieurs notes dont la saisie fait naître une impression suffisamment cohérente pour être associée à un sentiment ou une ensemble de sentiments variés.

Comment le livret est-il construit ? Comment répond-t-il à vos attentes ?

Lorsque j'ai décidé de travailler sur cet opéra, j'ai proposé ce sujet à mon librettiste. J'ai d'abord défini le nombre et la période historique de chaque acte (avec beaucoup de soins), et j'ai également fourni une trame de scénario romanesque sur laquelle nous nous sommes accordés. J'ai redirigé ensuite mon librettiste vers certaines orientations de fond que je souhaitais pour pouvoir m'exprimer selon mes propres convictions et sensibilités artistiques, et je lui sais gré de m'avoir écouté pour le bien de la musique. J'avais réalisé tout un travail de représentation du sujet que j'ai transmis peu à peu grâce à ce travail d'écoute. Certes, il y a des passages qui nécessitent quelquefois un travail de réédition, mais dans l'ensemble le

corps du livret a pris la forme que je souhaitais. Je pense que c'est au compositeur de « choisir » son sujet (comme au réalisateur d'un film), de le porter avec l'aide du librettiste qui doit se faire, dans la mesure du possible, l'interprète des vœux et sensibilités du compositeur. Sans cette relation particulière, le livret aurait un caractère de pièce fabriquée et il serait difficile pour le compositeur d'élaborer une relation organique avec le texte, ou plus précisément avec les émotions qu'il doit porter.

Est-ce que la manière dont est écrit un livret à une importance particulière ?

Si vous parlez de forme proprement dite, je dois vous répondre non. D'ailleurs vous remarquerez que le traitement stylistique d'un opéra trahit le génie créatif de son compositeur et non celui de son librettiste. Il faut que le livret délivre une articulation cohérente d'émotions humaines. C'est sa première fonction. Le choix des mots et la manière dont ils s'organisent dans chaque grande articulation reste largement secondaires puisque le chant est intégré à une ligne mélodique parmi d'autres lignes d'instrument. L'opéra est d'abord de la musique. Le chant participe d'un phénomène musical plus général et ce sont les notes de musique (pas les syllabes qui constituent les mots), avec l'interprétation du soliste, qui donnent à l'émotion lyrique ses colorations propres. Lorsque je parle d'émotion lyrique, je considère non seulement le chant mais aussi la musique de l'orchestre, que l'on a souvent tendance à écarter dans la définition du lyrisme.

L'opéra s'adresse en général à un public averti, comment populariser l'engouement pour un art aussi exigeant ?

J'ai souvent entendu autour de moi l'expression « je ne suis pas un spécialiste », avec en sous-entendu : « je ne peux pas vous dire ce qu'évoque cette musique pour moi parce que je ne suis pas sûr de pouvoir le dire sans me tromper ». Et a contrario, des férus d'opéra, qui se considèrent comme des « initiés » se permettent de faire des remarques disproportionnées, souvent injustes ou dithyrambiques, sur la valeur lyrique et la perception d'une œuvre. Je pense que les gens abordent l'opéra avec beaucoup de préjugés sur la forme et le fond, comme s'il s'agissait de maîtriser un académisme du goût pour pouvoir en revendiquer la possession.

Or tout art demande l'intervention de son public pour exister, une résonance individualisée qui apporte à chacun un sens avec son univers de perception. Avoir honte de dire ce que l'on ressent à l'écoute d'une œuvre simplement parce qu'on se considère comme novice dans l'appréciation de l'art qui l'englobe, c'est faire insulte à son propre jugement et c'est surtout déprécier l'usage de son propre goût. L'élitisme et les préjugés qu'il fonde sont des inhibiteurs du goût, il faut privilégier l'esprit de découverte, la

curiosité, y compris dans un cadre pédagogique clairement défini. La connaissance et l'appréciation de l'art sont empiriques ; c'est pourquoi elles ne peuvent s'épanouir sans faire intervenir le contact avec la forme et le partage des expériences.

Vous admettez que si chacun peut revendiquer ses goûts, il n'en reste pas moins que le goût a le mérite de pouvoir être éduqué.

En effet, mais la vraie question est de savoir comment l'éduquer. Se défaire en prétextant ne pas être un spécialiste c'est renier son droit à une telle éducation. Il est évident qu'une attitude pédagogique, y compris et surtout à son propre égard, est nécessaire à l'épanouissement du sens esthétique. Les spécialistes se comportent trop souvent en gardiens, snobant l'inculture mais aussi l'initiative de ceux (artiste ou auditeur) qui font l'effort de rechercher dans un matériau donné ou une expression artistique donnée, un sens et une perception de ce sens qui répondent moins à un désir de théorisation interprétative et classificatoire qu'à un véritable besoin d'échange et de résonance avec l'art. Le vrai problème n'est pas de savoir quoi apprécier dans une œuvre, mais plutôt comment fonder un lien esthétique et intime avec ce que l'artiste nous propose. Dans son *Compendium Musicae* (1617) Descartes nous rappelle que si tous les sens sont capables d'amener l'expérience du plaisir esthétique, encore faut-il qu'une relation (j'ajouterai une résonance) particulière s'établisse entre le sens et son objet. C'est donc bien une posture qu'il convient d'adopter pour consolider le goût comme vecteur de sens esthétique. L'art est fondamentalement ouvert et nul ne peut prétendre être spécialiste d'une de ses formes sans construire les raisons suffisantes de sa manifestation. Ce sont ces raisons-là qui figent l'art dans un académisme obsolète et vain alors que les vraies raisons sont informulables. S'il suffisait de juger et de situer l'art pour en posséder la science, l'art ne serait plus que le reflet de nos prétentions et nous n'aurions qu'une perception très superficielle de son contenu. Perception alourdie et déformée par l'historique associé à une œuvre, et les innombrables interprétations biographiques et psychologiques sur leurs auteurs. Le principe de raison suffisante a un pouvoir explicatif illimité, mais il est stérile. On ne peut apprécier un art que si l'on fait l'effort de le découvrir soi-même. C'est un choix personnel et personne ne peut le formuler à notre place.

Des arts plus populaires, tels que le cinéma, attirent des foules. Comment l'expliquer ?

En effet, la question de l'initiation n'effleure pas l'esprit de celui qui entre dans une salle de cinéma. On ne se demande pas si on sera capable de comprendre le film, et même si l'on n'est pas critique de cinéma ou spécialiste de la filmographie du réalisateur, on reste capable d'appréhender l'œuvre selon des critères personnels, dont la manifestation n'entraîne pas

ce sentiment de gêne que certains éprouvent à l'idée de se prononcer sur un opéra. Tout être humain possède un sens esthétique, possède un goût pour la chose artistique.

Cela ne tient-il pas au fait qu'il est plus facile de rentrer dans l'univers d'un film qu'il nous projette des fragments de notre réalité quotidienne ? Alors que l'opéra reste une projection très éloigné de ces expériences quotidiennes.

Sur la forme, ce que vous dites n'est pas fondé. Le cinéma et la photographie sont des arts que l'évolution des technologies ont rendu possibles, en fournissant de nouveaux outils de représentation qui ont contribué à affranchir l'imagination de ses contraintes matérielles. On pourrait dire que leur pendant historique sont l'opéra et la peinture. Et aujourd'hui le développement de l'image numérique et du film d'animation par imagerie informatique ouvre un nouveau champ de représentation entièrement virtuel ; où les limites à la mise en forme de l'imagination sont encore repoussées du point de vue de leur matérialisation. La mise en forme cinématographique pourrait même ne plus connaître de limites au même titre que la technologie de synthèse des sons qui est à l'origine de la musique électronique a permis un usage illimité de timbres qui ne correspondent à aucun instrument physique. Mais avec la « virtualisation » de l'art, les représentations photographiques (ou informatiques) ne sont pas nécessairement celles qui nous parlent le plus par leur réalisme de forme. Tout art possède une forme qui lui est propre. Et je pense que considérer qu'un sujet nous deviendrait d'autant plus familier qu'il nous projetterait une forme se confondant avec la réalité – quotidienne – conduirait à une simplification dangereuse du rôle de la forme dans l'art. Projeter des fragments de réalité quotidienne suppose aussi un déplacement vers le champ artistique. Un sujet peut effectivement être plus proche du vécu quotidien, mais je reste convaincu que la manière dont nous percevons cette projection dépend d'abord du choix de la forme (type d'art) et de son traitement (style de l'artiste). Les sujets de l'art sont relativement limités et peuvent être classés en catégories bien définies. Chacun est libre de s'intéresser à leur traitement selon ses propres besoins et goûts. Mais dans le domaine artistique la forme conditionne la perception du sujet et, de ce fait, utilise le sujet pour se développer.

Sur le fond, vous avez incontestablement raison. Il serait en effet opportun d'ajouter au regard du monde actuel un peu de lyrisme, pour nous faire saisir autrement, et peut être mieux, sa représentation et son sens. De ce point de vue, j'estime que les librettistes et les compositeurs ont une lourde responsabilité sur la manière dont le public percevra cet effort. Il est nécessaire d'intégrer aussi les sujets du monde moderne, sans pour autant altérer les valeurs fondamentales du lyrisme. Et j'ai le sentiment que les compositeurs ont beaucoup de mal à fonder un juste compromis

de par un complexe exotique.

Adalaïs est un opéra qui apporte un éclairage sur tous les génocides qui ont suivi celui du peuple cathare du sud de la France au XIII^e siècle et qui sont encore aujourd'hui perpétrés régulièrement dans ce monde. Il nous interroge aussi sur le phénomène d'intolérance religieuse, le fanatisme, l'aveuglement du pouvoir. Enfin, il met en avant une figure spirituelle forte et lumineuse grâce à son personnage central. Figure qui vient éclairer de son humanité lyrique la gravité de l'Histoire, et peut être la folie qui nous anime depuis que l'Histoire existe, pour toucher nos consciences. Je pense qu'il faut traiter de sujets qui nous sont proches dans notre condition de modernes. Il existe aujourd'hui une fracture trop profonde entre la représentation de sujets mythologiques, bibliques ou antiques telle qu'elle est faite dans l'opéra et telle qu'elle apparaît dans le cinéma, fantastique notamment. Le public ne peut plus s'intéresser à ce type de traitement dans l'opéra, sauf rares exceptions lorsque le compositeur est très connu et la musique exceptionnellement belle. Il faut intégrer le lyrisme à la modernité et pour cela, il est nécessaire que les créateurs affrontent cette modernité en s'interrogeant sur sa nature. La voix humaine, particulièrement dans l'opéra, est un vecteur tellement puissant de sens et d'émotion qu'elle sublime le sens abstrait des mots. Je suis convaincu que nous pouvons éclairer notre condition moderne avec le sens lyrique, encore une fois, non pas pour l'enfermer dans des représentations surannées, emphatiques et lourdes, mais pour nous ouvrir vers une représentation moderne et respectueuse d'une certaine cohérence artistique.

Comment parvenir à insuffler à la musique le sens d'une histoire moderne tout en respectant les fondements du lyrisme ?

L'opéra souffre à renfermer des clichés. Les livrets sont souvent d'une élaboration peu raffinée, et les librettistes ont toujours tendance à exagérer les émotions de leurs personnages avec les conséquences désastreuses que cela engendre sur la perception de l'œuvre. Trop d'opéras sont lourds, indigestes, plats. L'opérette est à cet égard un genre entièrement tourné vers le divertissement « dérisoire » qu'il m'a toujours été pénible de suivre par son absence criante de raffinement artistique. Il est du devoir du compositeur d'atténuer l'effet caricatural de certaines orientations, notamment dans l'héroïsme, l'amour, la passion, la foi, etc. De telles déformations éloignent le public actuel des acteurs qui ne parviennent plus à établir ce lien sincère avec lui. C'est en partie pour de telles raisons que je ne place pas de récitatifs dans mes opéras, car je souhaite éliminer les effets de remplissages, peu glorieux artistiquement, et inadaptés aux attentes du public d'aujourd'hui.

Comment s'élabore une émotion lyrique et comment s'opère sa transmission ?

Il est très difficile de répondre à cette question. Je pense que certaines personnes ont des propensions à coupler l'alphabet musical (lié à la tonalité par exemple) à la perception d'un sens. Ils sont naturellement prédisposés à ouvrir ces « passages », mais cela demande beaucoup de discipline et de préparation pour véritablement devenir naturel. C'est ce que je déduis de ma propre expérience. Le plus remarquable étant qu'à l'écoute d'une œuvre musicale, l'auditeur est capable de retrouver la tristesse, le souvenir, la mélancolie, la puissance, etc, que le compositeur a ressenti au moment de la création et qu'il a intentionnellement représenté par la musique. Ainsi, un ensemble de timbres et de notes s'organisant d'une certaine manière dans le temps peut susciter dans notre cerveau une saisie conceptuelle identique à celle du (ou des) mot(s) qui lui sont abstraitement associés. L'expérience subjective de la musique pouvant entraîner la formulation objective d'un sens, de la même manière que le compositeur utilise le matériau objectif du livret pour stimuler une représentation subjective de son contenu. Le plus remarquable étant que la lecture du subjectif à l'objectif ou de l'objectif au subjectif semble produire le même sens. Tout cela révèle une profonde unité de manifestation des émotions parmi les hommes, et il existe en chacun de nous une aptitude commune qui fait que nous pouvons spontanément fixer les mêmes émotions aux mêmes sollicitations. Cela a donc probablement des soubassements physiologiques et donc génétiques.

Vous semblez signifier que l'imprégnation est une étape importante pour composer une œuvre selon certains critères préétablis ?

Attention, je n'ai pas parlé d'imprégnation mais de préparation. Cela n'a rien à voir. Beaucoup de compositeurs et d'artistes s'imaginent que « s'imprégner » d'un lieu, d'une atmosphère, d'un texte, invite naïvement l'inspiration à se porter vers l'objet auquel on souhaite qu'elle adhère par un mécanisme sous-jacent, inconscient et irrépressible. L'esprit agissant comme un réceptacle passif susceptible d'absorber la réalité par les sens et d'en reprojetter une image artistiquement fidèle parce qu'inconsciente. Si l'art se nourrit d'éléments réels, il ne faut pas négliger le rôle prépondérant de l'imagination dans sa construction. Et la construction artistique n'est jamais un phénomène passif, elle nécessite un travail actif de préparation. Le phénomène de création, dont j'avais déjà abordé certains aspects dans l'interview de 2005, est étroitement lié à l'émergence du sentiment d'évidence. Dans le cas de l'opéra, c'est la connaissance du texte du livret, des timbres et des instruments, ainsi que de la perception qui naît des multiples allers retours entre ce que doivent ressentir les musiciens, les interprètes et le public mis en perspective avec ma propre émotion qui déclenche spontanément la forme que suivra la musique. Celle-ci ne prenant sa forme définitive qu'à partir du moment où

l'esprit subsume l'ensemble des éléments de représentation qui la conditionne. C'est donc l'évidence que doit cultiver le compositeur (au même titre que l'interprète). Sitôt qu'il dispose de suffisamment d'éléments projectifs, temporels et émotionnels, ses capacités de subsumption entraînent leur convergence vers la forme musicale qu'il considère comme nécessaire et évidente. Exprimer cette convergence c'est faire acte de création.

Comment percevait vous vous-même cette synthèse? S'agit-il d'une synthèse qui résume ou d'une synthèse qui découvre la forme d'un sens ?

Beaucoup de gens, y compris des philosophes, voient dans l'évolution actuelle des arts moins l'expression d'une création que d'une sommation. Et un débat similaire pourrait porter sur l'avenir des sciences. George Steiner* estime que les grands maîtres du XXe ont « résumé le passé ». Selon lui, Picasso a, dans son œuvre, convoqué toute l'histoire de l'art, de la peinture rupestre à Manet. Il y voit une forme de conclusion et craint qu'il s'agisse du dernier catalogue avant la fermeture du musée plutôt que de l'annonce d'un renouveau.

Identiquement, en physique, on cherche une théorie unificatrice qui permettrait d'englober la force électromagnétique, l'interaction forte, l'interaction faible et la force de gravité. Les physiciens ont pu réunifier les trois premières dans ce que l'on appelle le « Modèle standard », et cette tentative a débouché sur l'hypothèse qu'il doit exister un champ de force interagissant avec la matière pour l'« alourdir » (ce qui impliquerait que ce champ occupe aussi le vide). Une nouvelle particule, le boson de Higgs, serait à l'origine de ce champ. Si cette hypothèse a permis de prédire l'existence des bosons W et Z (découverts en 1983 au CERN), le boson de Higgs n'a toutefois pas encore été expérimentalement découvert. Et le monde de la physique est actuellement tourné vers le grand collisionneur de hadrons (le LHC) près de Genève qui a été conçu pour mettre en évidence un tel boson s'il existe comme d'autres types de particules, prédits par d'autres théories unificatrices, telle que la « supersymétrie » qui postule l'existence de particules virtuelles entourant les particules connues et augmentant considérablement leur masse. Ainsi, les physiciens sont actuellement en train de mettre à l'épreuve rien de moins que l'ensemble des théories fondamentales de la physique qui ne deviendraient plus que des théories ad hoc si le collisionneur ne révèle l'existence d'aucune autre particule. En voulant faire sa synthèse, la physique va donc certainement profondément évoluer dans sa compréhension de la matière et faire de nouvelles découvertes.

Mozart, en son temps, avait développé une musique qui, à l'image du siècle où il vécut, opéra une synthèse de différentes formes musicales pour les sublimer en une esthétique caractéristique du XVIIIe siècle. La synthèse est

essentielle à l'évolution des arts et des sciences, et c'est souvent ceux qui sont les mieux à même de la penser qui inscrivent leur nom dans l'histoire. Si Picasso avait l'ambition de confronter son génie créatif à celui des artistes passés (et contemporains), ça n'était pas pour plagier, pasticher ou résumer ce qui avait été fait, mais bien pour confronter son génie à celui d'un autre. Il a déclaré un jour : « Qu'est-ce qu'un peintre ? C'est un collectionneur qui veut se constituer une collection en faisant lui-même les tableaux qu'il aime chez les autres. » Il souhaitait ainsi rappeler que les créateurs sont une espèce particulière de collectionneur, qui ne peuvent réinventer l'art à leur image que dans la mesure où ils font l'effort d'assimiler celui qui existe, non pour le résumer mais pour le reformuler, le découvrir. La création ex-nihilo n'existe pas, nous sommes tous les héritiers du passé, mais il y a parmi nous des gens qui sont capables de découvrir et manipuler les mécanismes de formation du sens. Et un esprit créatif se doit d'interagir avec l'œuvre d'un (ou plusieurs) créateur(s) passés comme contemporains, non pour absorber et dupliquer une expression, mais pour nourrir un dialogue artistique créatif qui véhiculera un sens subjectif sous une forme nouvelle et particulière. La synthèse, parce qu'elle est tournée vers la découverte, implique aussi une prise de risque maximale.

Les scientifiques classifient la musique en quatre grandes familles d'émotion selon ce qu'elle évoque aux auditeurs? Pensez-vous que cette classification soit pertinente et que pensez-vous de cette démarche ?

Toute tentative d'explication scientifiquement fondée est salutaire. Il est inévitable que nous cherchions à comprendre objectivement les phénomènes de perception et de représentation musicale, non pour faire de la musique la science qu'elle ne peut être, mais pour mieux éclairer les phénomènes de création qui leur sont inhérents. La psychologie cognitive a empiriquement défini trois coordonnées pour étudier la manifestation des émotions musicales. La première est l'*énergie des émotions* qui croit par exemple de la tristesse à la colère ou la peur, la seconde est la *valence émotionnelle* qui est positive ou négative selon ce qu'évoque la musique (la joie ou la tristesse par exemple) ; et la troisième correspond à l'*émotion corporelle* ou corporalité et désigne la motricité spontanément associée à l'écoute musicale. On peut ainsi identifier quatre familles d'émotion : la tristesse, la sérénité, la colère (ou la peur), et la gaieté. C'est une tentative de classification louable mais encore trop approximative et réductrice. La colère et la peur se retrouvent au même niveau, alors qu'elles sont clairement différentes dans leur manifestation. De même, la notion de valence devient ambiguë lorsqu'on considère la douceur d'une musique puisque celle-ci peut découler d'une musique en mode mineur comme de celle en mode majeur, autrement dit, une

musique triste peut aussi engendrer un sentiment agréable de douceur. Et puisque l'on peut opposer à la douceur musicale, la violence et la puissance, il conviendrait de définir un axe en tenant compte. De même, les émotions associées au sentiment de lenteur et de rapidité méritent d'être considérées. Quant aux émotions dites corporelles, s'agit-il réellement d'émotions ou de simples réactions inconscientes du corps à des stimuli rythmiques ? Des recherches en neurobiologie ont en effet montré qu'à l'écoute d'une musique rythmée une aire cérébrale appelée le corps genouillé médian entraîne une synchronisation inconsciente du mouvement du corps ou de ses membres avec la musique, en communiquant directement des informations sur le rythme au spinocervelet (contrôlant lui-même la synchronisation entre danse et musique via la moelle épinière) sans communiquer avec les aires auditives supérieures du cortex.

En réalité, si l'on souhaitait valablement décrire les émotions associées à la musique, il conviendrait de définir une matrice « musicale » qui combinerait l'axe de la modalité, l'axe de la tonalité, l'axe des fréquences utilisées, l'axe des timbres identifiables, l'axe du tempo, l'axe de la métrique, l'axe de la modulation, etc, et il faudrait également inclure dans une telle analyse des axes contextuels rendant compte de la nature du texte associé à un chant, des images et des couleurs évoquées ou entourant physiquement l'écoute musicale, de la luminosité (faible ou forte) qui entoure la perception musicale, de la température de la pièce et son influence sur la perception musicale, du volume associé à une écoute confortable selon les caractéristiques d'une œuvre, ainsi que d'autres facteurs sur les caractéristiques psychologiques et culturelles des auditeurs. Car tous ces éléments objectifs participent d'une représentation subjective. Il serait beaucoup plus rationnel d'appuyer l'analyse des émotions musicales sur une telle base, complexe mais objective, que sur une axiologie émotionnelle empirique et caricaturale. Les théoriciens empiriques ont souvent tendance à ne considérer que les variables qu'ils jugent accessibles et utiles à leur démonstration, et négligent celles qu'il est difficile de quantifier ou de représenter. Ils établissent ainsi des modèles qui semblent reproductibles dans le cadre caricaturalement limité qu'ils définissent mais, en général, la pertinence d'un tel cadre s'effondre lorsqu'on considère la totalité des variables, c'est-à-dire, y compris celles que l'on ne sait pas intégrer au modèle mais qui contribuent à définir les propriétés de la réalité que l'on tente de décrire. On comprendra mieux pourquoi, dans la représentation qui est actuellement privilégiée par les scientifiques, la notion de valence émotionnelle est exclusive d'autres notions entrant pourtant dans la perception du contenu musical, puisqu'elle met en péril le sens même de cette représentation... Je conclurais donc que ces tentatives sont encore trop empiriques pour apporter plus que l'on ne sache déjà.

En revanche des expériences intéressantes, reposant sur des mesures du temps de réponse à une musique ont montré qu'il suffit de 500 ms d'écoute

pour identifier la nature modale (triste pour mineure et gai pour majeure) d'une musique. De même la force expressive d'une musique est évaluée en quelques 250 ms par un auditeur. Ces résultats révèlent les capacités exceptionnelles du cerveau humain capable d'identifier en quelques fractions de seconde la structure objective de la musique pour en déduire un sens ou une représentation émotionnelle. Il n'est pas certain que l'exposition à la musique depuis la plus jeune enfance puisse expliquer de telles performances, car des études (qui s'appuient sur l'usage du VRA – *Visual Reinforcement Audiometry*, c'est-à-dire sur la rotation conditionnée de la tête vers la source sonore ou sur une méthode d'habituation/réaction à la nouveauté) ont montré que des bébés âgés de seulement deux à deux mois et demi sont déjà capables d'organiser des séquences pseudo mélodiques en flux (4 notes différentes répétées dans le même ordre sont ainsi distinguées de leurs séquences antérogrades, ordre des notes inverses) et qu'à partir de 6 à 7 mois les bébés parviennent à distinguer le contour mélodique ainsi que des variations de tempi, des variations de cadence des séquences isochrones, ou des fausses notes dans une gamme majeure de la même manière que les adultes. Il faut également noter que les études les plus récentes démontrent que des auditeurs non musiciens possèdent des connaissances implicites sur l'harmonie et la tonalité qui se révèlent aussi élaborées que celles de musiciens en troisième cycle de Conservatoire. A la fin du XVIIe siècle, Leibniz disait déjà « La musique est une arithmétique secrète de l'âme qui ne sait pas qu'elle est en train de compter ». L'expertise musicale semble être une connaissance intuitive innée, qui se développe par simple exposition à la musique ; entretenant ainsi des analogies avec l'apprentissage du langage parlé. La théorisation empirique de la musique ne faisant que décrire la structure syntaxique qui découle de sa manifestation.

Beaucoup de scientifiques s'interrogent sur la fonction adaptative de la musique. Quelle est votre opinion à ce sujet ?

J'observe d'abord que les hommes sont capables de trouver une raison à tout grâce au principe de raison suffisante. Schopenhauer, qui a beaucoup étudié ce principe, notait que la question « Pourquoi ? » exige toujours une raison suffisante et qu'elle paraît de ce fait être « la Mère » des sciences. Le mathématicien Alain Connes reformule le problème en ces termes : « Découvrons-nous la réalité harmonieuse... ou bien créons-nous l'harmonie de la réalité ? ». Je voudrais donc rappeler, comme l'a souligné Newton en son temps, que l'objet de la science n'est pas de répondre au « Pourquoi ? » mais bien au « Comment ? » et qu'appliquer le principe de raison suffisante au rôle de la musique nous écarterait du champ de la science. Il me paraît toutefois évident que la musique est un langage, qui pourrait avoir contribué à l'évolution du langage gestuel, comme du langage parlé. Notre science innée du rythme servant à articuler, à mé-

moriser et à reproduire des codes de communication. C'est d'ailleurs une réponse cohérente avec l'analyse du philosophe George Steiner qui estime que si le langage, si l'art existe, c'est parce qu'existe « l'autre ». L'art naît de notre volonté de transmettre des valeurs universelles (d'où l'originalité de l'art au sens étymologique) et d'intégrer l'autre dans ce partage. Sénèque exprime sans doute le mieux la portée métaphysique de ce partage lorsqu'il affirme qu'« il faut que tu vives pour autrui, si tu veux vivre pour toi-même » (*Alteri vivas oportet, si vis tibi vivere*, Lettre XLVIII).