

À partir du *Prométhée* d'Alexandre Scriabine

Un essai de synthèse des discours

Christophe Herzog

Le langage ne peut en aucun cas épuiser le symbolisme universel de la musique pour cette raison justement que c'est à la contradiction et à la douleur qui sont au cœur de l'un originaire que se réfère symboliquement la musique et que, par là, elle symbolise une sphère antérieure et supérieure à toute manifestation. Par rapport à la musique, toute manifestation n'est bien plutôt qu'un substitut analogique. D'où il suit que le langage, en tant qu'organe et symbole de la manifestation, ne peut jamais ni nulle part tirer au dehors le fond le plus intime de la musique [1].

En plaçant la présente étude sous la citation précédente, il s'agit de justifier le fait que l'analyse musicologique n'y occupera pas une place prépondérante. Bien plus, c'est de synthèse qu'il sera question ici: de synthèse des analyses musicologiques les plus marquantes portant sur la notion de centre sonore ou accord «synthétique» dans le *Prométhée*, opus 60, d'Alexandre Scriabine; de synthèse métaphysique des différents langages (musique et écrits de Scriabine, mythe prométhéen, théorie de la relativité, mécanique quantique et ultimes

théories cosmologiques) centrés autour de certaines métaphores (celles de la sphère et du centre notamment) qu'ils partagent et qui sont à la base de leur dessein, désir et destin de représentation; et cela, malgré la diversité de leurs vocabulaires.

Il s'agit donc ici d'exprimer le «prométhéen», défini comme la force qui pousse l'humanité à se transcender et qui, par l'entremise de la figure éponyme de la mythologie grecque, l'a notamment différenciée du règne animal (on verra plus tard l'importance qu'attachent non seulement Scriabine mais aussi la mécanique quantique, par exemple, à l'acte de différenciation). Cette émancipation est due au fait que Prométhée transmet aux hommes, à travers le symbole du feu, les facultés leur permettant d'exercer les arts, les sciences et la technique. Le «prométhéen» réunit donc arts, sciences et technique sous une même impulsion créatrice. C'est cette impulsion que ce travail veut essayer de rendre, se servant à cet effet des traces qu'elle a laissées dans la pensée et la musique d'Alexandre Scriabine.

Scriabine et le «prométhéen»

Il semble que Scriabine ait été amené à s'intéresser à la figure de Prométhée par bien des chemins. On sait que le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle faisait partie de ses livres de chevet. Le compositeur y voyait une source d'inspiration en vue de l'élaboration d'une forme dramatique non théâtrale pour son *Mystère*. Par ailleurs, ses contacts avec la théosophie — doctrine dans laquelle Prométhée occupe une place centrale en conférant à l'humanité une forme physique complète et en lui apportant la sagesse — et le cercle bruxellois des «Fils du feu de la sagesse» (auquel appartenait notamment le peintre Jean Delville, qui réalisa la couverture de la partition de *Prométhée*) le confrontent constamment à la figure du titan grec. Il semble donc que Scriabine ait trouvé en Prométhée un nom pour une idée qui lui était chère depuis

sa jeunesse. Selon Siegfried Schibli, Scriabine voyait en Prométhée un personnage archétypique, un nom pour une idée récurrente dans l'histoire de la pensée. Pour le compositeur,

«Im übrigen war ihm bewusst, dass Prometheus ein archetypischer Charakter ist, ein Name für eine in der Geschichte des Denkens immer wiederkehrende Idee; «Prometheus ist ein Symbol», so zitiert Wladimir Delson den Komponisten, «das in allen alten Lehren begegnet. Da ist die aktive Energie des Universums, das schöpferische Prinzip, es ist Feuer, Licht, Leben, Kampf, Kräftigung, Gedanke.»

«Prométhée est un symbole que l'on rencontre dans toutes les traditions anciennes. C'est l'énergie active de l'univers, le principe créateur; c'est le feu, la lumière, la vie, le combat, la force et la pensée [2].»

(traduit par l'auteur)

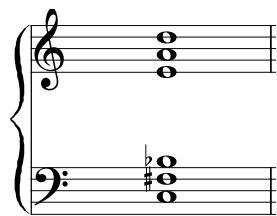
Le lien entre Prométhée et l'action se confirme lors de l'unique occurrence du nom du titan grec dans les carnets du compositeur (que le premier traducteur allemand, Oskar von Riesemann, publia sous le titre significatif de *Prometheische Phantasien*):

*Tu serais étonné si je te disais
Que tu n'es pas encore,
Tout comme cela, que tu n'es déjà plus.
Tu as tout étreint par toi-même
Les idées, l'Espace, le Temps.
D'un seul regard, d'une seule pensée, je t'étreins mon univers
Comme l'enseignement du Christ,
Comme l'acte de Prométhée [3].*

Nous reviendrons sur ce passage à la fin de ce travail, lorsque nous aurons développé les outils nécessaires à lui donner une interprétation prométhéenne, c'est-à-dire une interprétation tenant en compte les différents langages à travers lesquels cette énergie créatrice peut se manifester.

Synthèse des analyses musicologiques de *Prométhée* sur la notion de «centre sonore»

Toute la structure harmonique de *Prométhée* est basée sur l'accord «mystique», aussi appelé accord «prométhéen», «Klangzentrum» ou «espace sonore spécifique». Celui-ci est composé de six quartes superposées, altérées et justes. En partant de Do on obtient la série de notes suivante:



Cet accord hexaphonique synthétique se présente donc comme «une sorte d'accord modal qui sert de base et de principe unificateur à toute l'œuvre. C'est à partir de lui que sont déduits les agrégats harmoniques, les thèmes et les contrepoints, bref, tout le développement de l'œuvre se fera par une sorte de métamorphose constante» [4] à partir d'un référentiel immuable. L'accord se décline en douze transpositions ou aspects qui entretiennent entre eux des relations de parenté plus ou moins marquées selon le nombre de notes qu'ils ont en commun. Il est ainsi possible, à chaque fois, d'établir six paires d'accords ayant en commun quatre notes, deux notes ou une seule. Il se révèle alors que ce qui importe dans le système synthétique,

ce ne sont ni les degrés de tensions internes [5], ni les fonctions des accords établissant entre eux une hiérarchie (comme dans le système tonal), mais uniquement les relations des accords entre eux et la façon dont ils déterminent, à l'intérieur d'eux-mêmes, les relations entre les sons.

En raison de sa structure particulière, l'accord synthétique engendre un système à l'équilibre intrinsèque et parfaitement clos. On peut donc considérer que la fonction référentielle qu'il assume dans les limites du système de relations qu'il configure s'inscrit dans un rapport analogique avec celle que remplit l'accord parfait dans le système tonal. Mais l'univers harmonique de *Prométhée* est un «système de relations spécifiques qui se caractérise par les rapports que l'accord synthétique entretient avec ses différentes transpositions dans le cadre de l'échelle chromatique» [6]. En d'autres termes, le système ne se définit plus par rapport à des accords auxquels on assigne une certaine fonction et à leur interaction conventionnellement régie par un système transcendant de règles, c'est-à-dire une syntaxe, mais ne peut être que *système de relations* immanent à l'accord lui-même.

La lecture des carnets de Scriabine montre qu'il s'agit là de l'aboutissement provisoire de la réflexion du compositeur sur la notion de conscience. Si ses premiers carnets semblent faire part d'un certain solipsisme originel dans sa pensée, les suivants révèlent la conscience progressive des contradictions engendrées par une telle conception et l'écriture devient alors expression d'une volonté de résoudre ces contradictions qui trouvent dans la musique un espace naturel de coexistence. Le passage fondamental de transition est le suivant: «La conscience est un système de relations. Chaque état de conscience est la *négation* de tous les autres; il est *seulement* la relation à tous les autres et est absolument impensable en dehors du système de relations» [7].

L'accord de base configure un système de relations, une sphère harmonique qui contient toutes les autres, car l'unité de l'œuvre ne tolère que les sphères s'inscrivant dans un rapport de proportionnalité avec la sphère originelle de l'accord mystique. Il est aussi générateur de l'échelle hexaphonique de six sons qui sert de base à l'élaboration des lignes mélodiques. C'est ainsi que, par d'autres voies que l'école de Vienne (avec Schönberg, Webern et Berg), Scriabine réalise l'équivalence entre l'écriture verticale (l'harmonie) et horizontale (la mélodie) qui deviendra quelques années plus tard une des règles essentielles du système sériel. Notons qu'il s'agit là d'une conviction personnelle, presque intime, renforcée par une pensée philosophique sous-jacente:

«Melodie und Harmonie - das sind zwei Seiten eines Prinzips, einer Wesenheit. Sie haben sich erst in der klassischen Musik ganz getrennt – das ist der Prozess der Differenzierung, das ist der Sturz des Geistes in die Materie. Bei mir gibt es keinen Unterschied zwischen Melodie und Harmonie.»

«Mélodie et harmonie sont deux facettes d'un même principe, d'une même essence. Elles ne sont complètement séparées qu'avec la période classique: c'est le processus de la différenciation, la plongée de l'esprit au cœur de la matière. Pour moi, dans ma musique, il n'y a pas de différence entre mélodie et harmonie [8].»

(traduit de l'allemand par l'auteur)

Scriabine crée ainsi un espace sonore parfaitement isotrope, condition nécessaire et suffisante à l'existence de la symétrie sphérique, car

«si l'on pouvait échanger de la même manière ses trois dimensions [les deux dimensions horizontales et la verticale de l'espace à trois dimensions que nous connaissons], y compris la verticale, l'espace serait parfaitement isotrope: il posséderait une symétrie sphérique (l'aspect d'une sphère reste insensible à de tels échanges). Mais, tel que nous l'appréhendons, il n'est que partiellement isotrope: sa symétrie est seulement cylindrique [...]. La distinction entre verticale et horizontale le prive de la symétrie sphérique. Celle-ci marquerait une invariance sous toutes les rotations, y compris celles d'axe non vertical [9].»

La raison pour laquelle l'espace dans lequel nous vivons n'est que partiellement isotrope est qu'en tant qu'habitants à la surface d'un corps céleste sphérique ayant une certaine masse nous sommes soumis à la gravitation engendrée par cette masse. Chaque larme que nous versons, au lieu de conserver une forme sphérique, se déforme. Le moindre de nos mouvements corporels est déterminé par la contrainte de la gravité. Cette restriction physique avive la soif de métaphysique et crée la nécessité d'engendrer, d'imaginer des figures de l'esprit échappant à ce déterminisme matériel. En physique et en géométrie, la figure de la sphère semble combler ce désir. Dans l'art, cette figure prend les traits de Prométhée, créature à mi-chemin entre l'humain et le divin qui, bien qu'enchaîné et souffrant, transcende et accepte sa condition de soumission aux lois divines par sa connaissance du secret de la mortalité des dieux. Dans la musique de Scriabine et en particulier dans l'opus 60 qui nous intéresse, ces deux types de représentations (scientifique et artistique) d'un même désir, d'une même énergie, se confondent en un processus temporel sonore que les musicologues ont décrit ainsi: «les processus sonores semblent s'accomplir dans une sphère qui en renverrait les différentes

manifestations en son centre» [10]. Essayons donc maintenant de comprendre l'omniprésence de la métaphore de la sphère dans notre propos et son rapport à une mystique de la totalité.

La sphère comme symbole de la totalité

Jorge Luis Borges dédie une de ses célèbres «*inquisitions*» à l'étude d'une de ces métaphores qui traversent l'histoire universelle [11]. Il s'agit de la métaphore de la sphère en tant que représentation du divin, de l'unique. Borges nous fait suivre la naissance de cette métaphore chez les grecs (Xénophane de Colophon, Platon et Parménide, entre autres) jusqu'à la trace écrite qu'elle laisse dans les textes médiévaux et de la Renaissance, parcours qui montre une propension humaine presque obsessionnelle à se représenter la totalité, Dieu ou l'univers comme une sphère (qualifiée d'«intelligible» par Alain de Lille mais d'«effroyable» par Pascal) dont «le centre est partout et la circonférence nulle part».

Malgré la prudence qui s'impose face au caractère polysémique de la musique, le fait qu'elle constitue une sphère antérieure et insaisissable par le langage selon Nietzsche, on peut appliquer cette image à la musique de Scriabine, notamment dans le *Prométhée*, où l'accord mystique se pose clairement en centre sonore dont l'omniprésence semble signifier qu'effectivement, bien que la circonférence de la sphère nous échappe de par notre soumission à la gravité et au temps, son centre est potentiellement présent partout.

Les écrits de Scriabine sont d'ailleurs truffés d'allusions au «centre» et à la «sphère». Ils s'inscrivent donc dans une tradition pluri-millénaire de traitement d'un archétype. Étudions donc de plus près la trace de cette métaphore dans le texte scriabinien. Voyons notamment comment les termes de *sphère* et d'*état de conscience* sont liés, chez lui, à une vision de la totalité.

«À chaque moment donné, je me trouve quelque part et j'éprouve quelque chose. La réalité se présente à moi en tant que multitude dans l'infini de l'espace et du temps, cependant que mon vécu est le centre d'une sphère d'un rayon infini. D'une part le monde m'est donné en tant que ma seule conscience de la sphère de laquelle je ne puis sortir. D'autre part il est évident pour moi que ma conscience individuelle n'épuise pas l'être, et à côté de cette mienne conscience individuelle, close sur elle-même, existent d'autres consciences individuelles, encloses elles aussi, inaccessibles à ma pénétration [12].»

Scriabine propose ici une autre formulation de la métaphore de la totalité signalée par Borges. Sa vision est aussi celle d'une sphère dont le centre est potentiellement partout et la circonférence nulle part, la sphère en question possédant un rayon infini. Notons toutefois que la figure géométrique imaginée par Scriabine n'est pas uniquement spatiale, ni pure émanation solipsiste d'un sujet romantique: bien plus, c'est à une figure spatio-temporelle à laquelle nous avons affaire, puisque son centre est le «vécu» d'un sujet à un moment donné, c'est-à-dire son présent (en tant que somme de son passé). Cette sphère est donc sujette elle-même à une évolution dans le temps et dans l'espace. Elle est une sphère en devenir: une non-sphère potentiellement sphère, mais actualisée uniquement à travers son effort pour le devenir. Ce qui permet de l'appeler «sphère» c'est le fait de sa fermeture, de sa clôture sur elle-même qui l'empêche de se diluer dans le non-être, dans l'informe absolu (tout comme l'accord mystique, en limitant le système de relations, se constitue en système clos):

«Chaque état de conscience, comme tel, est une sphère close, impénétrable aux autres états de conscience qui sont aussi des sphères closes. Dans ce fait de la fermeture de la sphère de chaque état se dissimule le fait de la démultiplication d'une conscience unique, dans laquelle sont contenus tous ses états [13].»

Ainsi, différents états de conscience coexistent sans s'interpénétrer, mais il serait pourtant déplacé de conclure au solipsisme ou à l'hypersubjectivité, car cette conscience subjective individuelle «n'épuise pas l'être»; bien au contraire, elle le constitue dans et par sa *relation* aux autres consciences individuelles:

«Les états de conscience COEXISTENT. Vivre un état de conscience, signifie le différencier d'un autre état de conscience, par rapport auquel seulement il existe.

Créer veut dire différencier: tous les états de la conscience sont liés par cet acte unique de différenciation, par là s'explique leur succession dans le temps et leur coexistence dans l'espace [14].»

Créer veut donc aussi dire créer le temps, ce qui nécessite l'affirmation d'un référentiel qui s'avère aussi être système de relations:

«Le système des relations de la conscience est immobile, il n'existe qu'un seul instant (conventionnellement parlant) après lequel nous distinguons en lui des changements et par là créons un nouveau moment de l'univers. Le temps est la différenciation (observation) des changements dans le système des relations de la conscience [15].»

Ce référentiel, unique mais potentiellement multiple de par ses transpositions à partir duquel nous distinguons des différences dans l'identité, acquiert une existence sonore dans le *Prométhée*, où il se manifeste comme l'accord hexaphonique synthétique permettant la création du temps musical. Notons au passage, et en guise de transition, que Scriabine pose «différenciation» et «observation» comme synonymes ici, collision sémantique que nous retrouverons dans le langage des théories scientifiques à l'aide desquelles nous allons maintenant paraphraser les intuitions du compositeur. Car, à partir de cette conscience de la différenciation que suppose la création tant divine qu'artistique, Scriabine spéculé sur les notions d'espace et de temps, d'harmonie et de mélodie, et aboutit ainsi à des affirmations proches des hypothèses proposées par les deux théories physiques les plus importantes du vingtième siècle: la relativité (d'abord restreinte, puis générale) d'Einstein et la mécanique quantique, alors toutes deux à l'état embryonnaire (Scriabine rédige une grande partie de ses carnets entre 1904 et 1910).

Système de relations scriabinien et relativité einsteinienne

Dans *Prométhée*, nous l'avons vu, Scriabine tente d'ériger un système de relations en se basant sur la notion d'intervalle. L'intervalle choisi (une quarte juste, diminuée ou augmentée) peut être défini comme le centre de la sphère sonore potentiellement infinie. Or il y a là une similitude troublante avec la théorie de la relativité qu'Einstein développe dans le même temps que Scriabine travaille à l'élaboration de son système de relations.

Tout d'abord, il convient de signaler que la théorie de la relativité participe de cette conception mystique de la totalité en tant que sphère. Selon cette théorie, la sphère céleste correspond à une sphère mathématique de dimension deux privée de toute sa géométrie autre

que la mesure des angles, de même que la seule géométrie sonore que le système scriabinien tolère est celle de l'intervalle.

Imaginons deux observateurs de la voûte étoilée: l'un, Ptolémée, est immobile; l'autre, Hipparque, est en mouvement et passe aussi près qu'il le peut de l'endroit où est situé Ptolémée. La question qu'Einstein se pose est la suivante: les deux sphères célestes que perçoivent nos savants sont-elles identiques, autrement dit la disposition des constellations serait-elle rigoureusement la même? Si le sens commun nous dit que oui, la relativité d'Einstein nous apprend que non. Car lorsque Ptolémée regarde les événements spatio-temporels, comme la lumière issue d'une étoile, il le fait dans son propre référentiel, avec son système de coordonnées; de même, Hipparque voit les événements dans son référentiel qui se déplace avec lui et diffère donc de celui de Ptolémée. C'est seulement au lieu et au moment précis où Hipparque passe devant Ptolémée qu'ils pourront fixer leurs coordonnées à zéro. Sinon, étant donné deux événements, Ptolémée et Hipparque ne mesurent ni la même distance de séparation spatiale ni la même séparation temporelle entre ces deux événements. La seule valeur numérique sur laquelle ils sont d'accord est la grandeur:

$$I^2 = (x_1 - x_2)^2 + (y_1 - y_2)^2 + (z_1 - z_2)^2 - (t_1 - t_2)^2$$

x, y, z étant les coordonnées spatiales, t l'unique coordonnée temporelle (rappelons que la théorie de la relativité considère en effet le temps comme la quatrième dimension dans laquelle tout objet existe). Que ce soit dans le référentiel de Ptolémée ou dans celui d'Hipparque, la valeur I^2 , le carré de ce qui est appelé l'«intervalle spatio-temporel I », est la même pour Ptolémée et Hipparque.

La relativité d'Einstein remplace donc la distance ordinaire

par une «distance spatio-temporelle» qui munit l'espace-temps d'une nouvelle géométrie, la géométrie de Minkowski. Dans cette géométrie, puisque Ptolémée et Hipparque sont d'accord sur la valeur I^2 , ils sont aussi d'accord sur l'«hypersurface» définie par $I=0$, cône de lumière formé par des cercles dont les rayons sont les trajectoires spatio-temporelles des photons passant par le point où $I=0$, c'est-à-dire le lieu où Ptolémée et Hipparque se rencontrent. Ce lieu est leur «présent» commun, depuis lequel ce qu'ils voient, d'un point de vue mathématique, n'est autre que la *sphère* que l'on verrait si l'on prolongeait à l'infini dans le passé le cône de lumière. Ainsi, lorsqu'ils regardent la voûte étoilée, nos deux observateurs mesurent des distances et voient des figures géométriques différentes, mais ces figures sont vues sous les mêmes angles [16].

On retrouve donc une représentation de cette sphère dont le centre est partout, chaque point de l'espace-temps étant un *lieu de présent* potentiel (un lieu de rencontre possible), et la circonférence à l'infini, c'est-à-dire nulle part. La sphère einsteinienne n'existe qu'à l'infini, qu'à la limite, et est donc aussi une sphère constamment en devenir.

Scriabine et Einstein s'avèrent absolument contemporains et prométhéens dans leur questionnement des catégories d'«espace» et de «temps» en affirmant leur dépendance vis-à-vis d'un «je». Un passage des *Fantaisies prométhéennes* permet d'ailleurs de mettre en parallèle les idées de relativité et le prométhéen (l'homme-dieu):

1. *L'homme (est) [17] Dieu. Conscience de la non-finalité et libre jeu; enivrement de liberté; conscience de l'unité.*
2. *Conscience de la relativité des phénomènes.*
3. *Ce qui opprimait jadis, ne fait à présent qu'exalter l'action [18].*

Ce qui ici peut paraître pure coïncidence trouve d'autres résonances plus troublantes lorsque le compositeur, dans des essais écrits entre 1904 et 1905 (rappelons, pour l'horloge cosmique, qu'Einstein publie la théorie de la relativité restreinte en 1905), postule l'indissociabilité du temps et de l'espace, leur caractère non-idéal:

«L'espace et le temps sont indissociables. Ils sont avec les sensations un seul et même acte créateur. Il n'y a pas d'espace et de temps en dehors de la sensation. Il n'y a pas d'espace et de temps donnés qui préexisteraient aux sensations, lesquelles y seraient incluses. L'espace et le temps sont créés en même temps que les sensations. C'est toujours le même unique acte créateur, la même différenciation. — Pour différencier quelque chose, il faut être en dehors de cela. Du point de vue des formes de l'espace et du temps, être en dehors signifie se trouver au centre [19].»

Et donc se trouver au centre c'est «être-dans-la-relation», être dans le présent en tant que référentiel instable, mouvant dans l'espace-temps, ce qui pousse Scriabine à dénoncer la quête d'un quelconque commencement de l'univers, ce par quoi il se démarque d'Einstein qui reste attaché à l'idée d'une cause première et dont les théories impliquent l'idée d'un commencement de l'univers sous la forme de l'explosion originelle appelée «Big Bang». Ce faisant, il se rapproche des théories cosmologiques les plus récentes qui ne voient dans le Big Bang qu'un moment de transition de l'univers et nient ainsi la finitude du temps:

«Il est absurde de demander comment a commencé l'univers. Les formes du temps sont telles que pour chaque moment présent je déduis (je crée) un passé infini et un futur infini. Le monde qui est dans l'espace

et le temps n'a jamais commencé et ne passera jamais. Dans l'espace et le temps il est impossible de parvenir à la cause de toutes les causes. L'infini et l'éternité contiennent tout le possible dans les formes de l'espace et du temps [20].»

L'infini est dans le fini, *in-finitum*. C'est dans la finitude, dans l'intervalle en musique, que la conscience appréhende l'infini.

Le modèle scriabiniien entre relativité et mécanique quantique

Tant la musique que les écrits de Scriabine reflètent et révèlent une conscience aiguë des problèmes fondamentaux de son temps. Sa conception de l'espace et du temps, nous l'avons vu, le rapproche d'Albert Einstein. Par ailleurs, ses réflexions sur la psychologie, dans un sens très large du terme, l'amènent à formuler des aphorismes qui rappellent certaines conclusions de la mécanique quantique. Dans son premier carnet, datant de 1904 et écrit près de Genève, Scriabine se laisse aller aux réflexions suivantes, qui lui sont suggérées par la lecture de Wilhelm Wundt (1832-1920), psychologue et philosophe allemand fondateur de la psychologie expérimentale:

«Chaque expérience suppose un contenu qui nous est donné, et notre perception de ce contenu. Dans l'expérience psychologique nous sont donnés des PROCESSUS, nous sont (donnés?) des objets et nous les PERCEVONS en tant qu'événements subjectifs. Mais de quelle façon ces processus nous sont-ils donnés? De quelle façon, à partir d'événements subjectifs que seuls nous pouvons affirmer, concluons-nous à ces processus en dehors de nous? Où est le fondement d'une telle conclusion, où se trouve le pont?

Me semble évidente l'identité de l'objet et du sujet dans l'expérience psychologique. D'un tel point de vue, l'expérience cesse

d'être une expérience [«et devient création» (note de pied de page de Scriabine)]. Si nous pouvons affirmer tout seulement en tant qu'événement subjectif, alors ce ne peut-être que le résultat de notre activité. Notre seule et par-là même libre et absolue activité.

Ainsi le monde est le résultat de mon activité, de ma création, de ma volonté (libre) [21].»

Autrement dit le sujet solipsiste n'est pas un simple récepteur ou capteur d'informations: il les crée. Il s'agit d'un sujet actif et donc d'un sujet prométhéen («d'acte de Prométhée») qui se distingue des autres par l'action. Action temporelle qui consiste à différencier et donc à être aussi simultanément le lieu, dans l'espace, de coexistence des oppositions (moi et non-moi, espace et temps, humain et divin, un et multiple, centre et circonférence):

«Je crée l'espace et le temps par le fait que je les distingue. Cependant on ne peut demander à partir de quoi j'ai commencé à distinguer. Car il n'existe quelque chose dans le processus de diversification que seulement par rapport à autre chose. De sorte qu'en créant une quelconque représentation, un quelconque je, je crée simultanément un non-moi, qui le limite, et toute son histoire. Je crée le temps par la différenciation des sensations et l'espace par la distinction en moi du sujet et de l'objet. Par le temps, je crée ce que nous avons appelé jusqu'ici expérience intérieure, et par l'espace — l'expérience extérieure. J'anéantis l'espace et le temps, quand je cesse de différencier. (...) Je dis que la création c'est la distinction; créer quelque chose veut dire limiter une chose par une autre [22].»

Ce sujet se définissant par son action limitatrice comporte des ressemblances troublantes avec l'observateur quantique, dont l'action

«créatrice» consiste précisément en une différenciation qui est aussi une délimitation. Différenciation des moments d'une expérience et donc création du temps, mais aussi différenciation des états des objets observés, permettant ainsi leur coexistence dans l'espace. C'est ainsi qu'un observateur apercevra tantôt une représentation corpusculaire, tantôt une représentation ondulatoire d'un même objet. Ou bien il percevra un objet de type «onde» et un autre de type «corpuscule» en même temps.

Voyons plus en détail l'exemple suivant: selon la physique quantique, lorsqu'une particule de matière rencontre son antiparticule, c'est-à-dire une particule possédant la même masse sauf que ses charges sont de signe opposé, les deux s'annihilent instantanément et se transforment en lumière ou dans une particule similaire («particule» de lumière). L'expérience crée et dévoile donc trois «moments»: le moment de la Matière (pendant lequel on peut observer et donc *distinguer* une particule de son antiparticule); le moment de la Lumière (où l'on assiste généralement à une représentation ondulatoire, même si la lumière peut se manifester sous forme de photons, qui se différencient néanmoins des particules de matière en ce qu'elles ne sont pas destinées à une antiparticule); enfin, un moment, peut-être infiniment court, moment prométhéen de l'être et du non-être en même temps, *point* où la Matière (matière et anti-matière) se transforme en lumière, mais où il nous est impossible de décrire ce qui se passe en termes de particules ou d'ondes. En tant que discipline, la mécanique quantique naît de la conscience que ce moment existe et qu'il pourrait même être le seul dont l'existence mérite d'être qualifiée d'objective (les deux autres découlant d'un découpage subjectif). En se basant sur des mathématiques qui ne décrivent plus le monde en termes d'ondes ou de particules, la mal nommée mécanique quantique postule donc que seules les observations de ce même monde peuvent

être décrites en ces termes.

«Chaque expérience de physique microscopique révèle conjointement des aspects dont certains peuvent être appréhendés intuitivement à travers l'image ondulatoire, et d'autres à travers l'image corpusculaire. [...] La contradiction onde-corpuscule traduit un nouveau principe important et fondamental: la non-identité de ce qui est détaillé dans l'espace-temps d'un côté et de ce qui est observable d'un autre côté [23].»

La mécanique quantique reconnaît ainsi qu'en tant qu'observateurs nous créons des distinctions entre des phénomènes qui objectivement sont, selon toute vraisemblance, intimement liés, si ce n'est confondus. En d'autres mots: à partir d'une vérité nous créons deux réalités apparemment distinctes et opposées. Les idées de Scriabine, selon qui toute expérience est création, ainsi que celle de la «chute de l'esprit au cœur de la matière» dont découle la différenciation entre mélodie et harmonie, trouvent ici un écho et une confirmation scientifique.

Supercordes et explication de la vibration

Notons que les physiciens sont toujours en train d'essayer de formuler une possible synthèse des théories quantiques et de la relativité, incompatibles à bien des égards, mais incontournables en vue d'une compréhension globale de l'univers dans ses multiples dimensions; de l'infiniment petit — domaine traditionnellement réservé à la mécanique quantique — à l'infiniment grand — territoire de la relativité.

La théorie la plus en vogue à l'heure actuelle parmi celles dont le dessein est d'unifier ces deux théories est celle dite des supercordes. Or,

nous le constaterons encore une fois, les considérations de Scriabine sur la vibration montrent qu'il avait eu une intuition similaire à celle des physiciens près de trois quarts de siècle auparavant.

La théorie des supercordes tente notamment de neutraliser l'opposition onde-corpuscule et pour cela elle considère

«les êtres physiques fondamentaux, éléments de matière ou de rayonnement, non plus comme des particules ponctuelles, mais comme des êtres longilignes possédant eux-mêmes 1 dimension et des degrés de liberté dynamique associés: cordes (ou supercordes) vibrantes, ouvertes ou fermées (qualifiée alors de boucles). [...] Les cordes ne se différencient pas les unes des autres par leur composition, de la manière dont la substance d'un électron diffère de celle d'un proton, par exemple. Elles sont toutes constituées pareillement. Seuls les distinguent leurs configurations — manières de s'enrouler ou de se nouer — et leurs états de vibrations, appelés «excitations de Kaluza-Klein», exactement l'analogue des «notes» pour une corde de violon [24].»

Or dans le passage intitulé *Explication de la vibration*, qui commence par postuler en forme de synthèse que «chaque état de conscience est relation avec les autres états de conscience», Scriabine affirme que les «objets se différencient par le niveau d'activité, pour ainsi dire par la quantité de vibrations dans une unité de temps:

«Chacun des états de conscience est un point-limite dans le mouvement vibratoire. La vibration est la relation dans le mouvement vibratoire. La vibration est la relation des états de conscience, et est le matériau unique. Leur apparente oscillation nous donne le schème des oppositions et leur identité dans la vibration [25].»

Chaque état de conscience, et donc chaque *sphère* si l'on suit le dictionnaire scriabinien, n'existe qu'en tant que point-limite de la vibration, c'est-à-dire qu'en tant que point non-matériel ou *centre*, le centre d'une sphère n'ayant pas d'existence concrète ou physique, mais métaphysique, par opposition à sa circonférence qui seule existe et à elle seule paraît constituer l'objet «sphère». La sphère métaphysique, dont le centre est partout et la circonférence nulle part, s'oppose en ce sens-là à l'objet physique *sphère*. À ce point de notre discours, l'on peut donc se demander ce qui permet d'appeler *sphère* la métaphore à laquelle Borges fait allusion et qui sous-tend tant d'essais de représentation de l'univers. Ce que nous nous représentons traditionnellement comme un objet statique serait en fait pure vibration, impossible à capter si l'on n'en fixe pas les limites, les points extrêmes, par un acte prométhéen de l'esprit:

«Dans le mouvement vibratoire, les points extrêmes de chaque oscillation sont des moments et peuvent être perçus seulement en tant que limites du mouvement vibratoire. En eux-mêmes, étant des moments, ils ne peuvent être perçus; c'est par là que s'explique ce fait que chacun des états existe seulement dans le système de relations, et en dehors de lui est impensable [26].»

Encore une fois, Scriabine affirme que les choses n'existent que dans la relation. On ne peut percevoir la chose en soi: un point ne peut être perçu que comme limite d'une vibration. En musique, et c'est là que le *Prométhée* acquiert une dimension méta-musicale en se construisant de manière explicite et continue sur une structure auto-consciente, chaque note ne peut être perçue que dans sa relation à une autre dans l'intervalle, relation qui, à son tour, est codée par un système englobant (l'accord synthétique). Cette idée s'avère encore

une intuition prométhéenne à laquelle on peut rétrospectivement accorder une portée scientifique pour autant que l'on recourt aux plus récentes théories cosmologiques. Voici un extrait de «Les branes: un monde de bouts de ficelles», sous-chapitre de *Au delà de l'espace et du temps*:

«Certaines versions des théories des cordes suggèrent que notre univers serait un «monde de branes». Les cordes évoluent dans le Fond à D dimensions (10 le plus souvent), dont une est le temps. Mais les extrémités des cordes ouvertes seraient astreintes à occuper certaines régions limitées du Fond, des sortes de membranes plongées dans cette variété. [...] Selon certaines théories des branes, très en vogue ces derniers temps, seule nous serait accessible une partie du Fond à D dimensions: une 3-brane, alors identifiée à notre espace à 3 dimensions. Quelle différence avec la description ordinaire si les dimensions supplémentaires sont inaccessibles? C'est que la gravitation, et elle seule, pourrait se propager en dehors de la 3-brane. Elle serait en effet représentée par des cordes fermées qui accèdent à la totalité du Fond. En revanche, particules (matière) et interactions, tout ce dont nous sommes faits, seraient représentées par les extrémités des cordes ouvertes, astreintes par définition à demeurer sur la brane [27].»

Tout ce dont nous sommes faits, ou plutôt tout ce que nous pouvons percevoir de ce qui est, se situe aux extrêmes de la supercorde ouverte ou de la vibration. En termes physiques, nous ne sommes que la circonférence d'un monde dont le centre nous est inaccessible, c'est pourquoi il nous faut, comme Prométhée, commettre le péché de l'hybris, dérober le feu aux dieux, ramener le centre à nous et expulser la circonférence à l'infini, prolonger l'effort métaphysique encore

et encore, créer des sphères aux multiples dimensions, maintenir la vibration qui «est» — bien qu'invisible à l'œil elle n'échappe pas à l'oreille — afin que nous puissions ex-ister («être en dehors» ce qui, pour Scriabine, du point de vue des formes de l'espace et du temps contenant tout le possible, signifie se trouver au centre).

Nous ne pouvons contenir physiquement l'infini de l'espace et l'éternité du temps, mais nous pouvons en concevoir l'idée par la sensation. Ainsi s'explique l'étreinte prométhéenne de l'esprit («Tu as tout étreint par toi-même/Les idées, l'Espace, le Temps»), qui est aussi, paradoxalement, différenciation: «La différenciation dans la vibration des points extrêmes de chaque oscillation contient en elle l'idée du temps et de l'espace» [28]. Encore une fois, la différenciation s'impose comme le véritable «acte préalable» (titre de la dernière œuvre, inachevée, de Scriabine) au mystère de la vibration, auquel nous avons toujours la possibilité d'accéder, même si nous ne pouvons le faire que depuis une position périphérique.

Si la figure de Prométhée et son histoire expriment l'existence d'un espace-temps de coexistence de l'humain et du divin, ce que la structure méta-musicale de *Prométhée* nous dévoile c'est le rôle de l'auditeur dans la création du temps et de l'espace musical, par analogie avec le rôle de l'observateur dans les théories de la relativité et quantique. Au-delà des oppositions, apparaît la vibration dramatique, musicale, physique et métaphysique et avec elle, peut-être, un chemin pour sortir de la déconstruction ambiante. Au lieu d'analyser un objet en soi et ainsi de faire abstraction de la vibration qui soutient son existence, nous avons posé des «points extrêmes», des langages ou discours que l'on a tendance à séparer (comme arts et science, par exemple), si ce n'est à opposer, afin de tenter de faire transparaître la force ou impulsion prométhéenne qui leur est sous-jacente. Plutôt que d'«explication de la vibration», il s'agit ici d'une

tentative d'explicitation de cette même vibration, pour autant que cela soit possible dans les limites du langage, auxquelles Nietzsche faisait allusion dans la citation introduisant ce travail. La musique reste le médium le plus adéquat à l'expression de la vibration, dont elle fait consciemment son matériau. Le langage, pour prétendre en faire autant, devrait coupler l'analyse comparée avec une synthèse contradictoire, fusionnelle et différenciatrice des discours, synthèse qui s'est limitée ici aux discours scientifiques et artistiques.

Références

- [1] F. Nietzsche, *Naissance de la tragédie*, Gallimard, Paris, 1977, p. 51.
- [2] S. Schibli, *Alexander Skrjabin und seine Musik. Grenzüberschreitungen eines prometheischen Geistes*, R. Piper & Co. Verlag, München, 1983, p. 228.
- [3] A. Scriabine, *Notes et réflexions. Carnets inédits*, Klincksieck, Paris, 1979, p. 37.
- [4] M. Kelkel, *Alexandre Scriabine. Sa vie, l'ésotérisme et le langage musical dans son œuvre*, Honoré Champion, Paris, 1984, livre III, p. 16.
- [5] Le degré de tension d'un accord est déterminé par les intervalles qui le constituent. Or ici ceux-ci ne changent pas puisqu'il y a transposition.
- [6] M. Kelkel, *op. cit.*, livre III, p. 27.
- [7] A. Scriabine, *op. cit.*, p. 63.
- [8] S. Schibli, *op. cit.*, p. 145.
- [9] M. Lachieze-Rey, *Au-delà de l'espace et du temps*, Le Pommier, 2003, p. 22.
- [10] F. Sabatier, *Miroirs de la musique*, Fayard, 1995, p. 386.
- [11] J. L. Borges, «La esfera de Pascal», *Otras inquisiciones*, Alianza Editorial, Madrid, 1976.
- [12] A. Scriabine, *op. cit.*, p. 49.
- [13] *Ibid.*, p. 68.
- [14] A. Scriabine, *Op. cit.*, p. 27.
- [15] *Ibid.*, p. 63.
- [16] Les noms et notions employés sont tirés de POENARU, V., «La voûte étoilée est-elle une sphère?» in Pour la Science, *La sphère sous toutes ses formes*, dossier hors-série octobre-décembre 2003, pp. 37–38.
- [17] La présence du verbe «être» est due à la traduction française de Marina Scriabine sous prétexte qu'en russe on l'omet souvent. Cependant, la présence du nom composé «homme-Dieu» s'inscrirait d'autant mieux dans notre ligne d'interprétation.
- [18] A. Scriabine, *op. cit.*, p. 70.
- [19] *Ibid.*, p. 27.
- [20] *Idem.*
- [21] A. Scriabine., *op. cit.*, p. 8.
- [22] A. Scriabine., *op. cit.*, pp. 11–12.
- [23] M. Bitbol, *Mécanique quantique: une introduction philosophique*, Flammarion, 1996, pp. 227–229.
- [24] M. Lachieze-Rey, *op. cit.*, p. 279.
- [25] A. Scriabine., A., *op. cit.*, pp. 67–68.
- [26] *Ibid.*, pp. 67–68.
- [27] M. Lachieze-Rey, *op. cit.*, pp. 288–289.
- [28] A. Scriabine., *op. cit.*, pp. 67–68.