

Jean-Marc Chauvel

UNE ANALYSE AUDITIVE.

ROUND DE LUCIANO BERIO

Les essais qui tendent à attribuer l'art à la nature échoueront bien longtemps encore. Quant aux efforts destinés à découvrir les lois dans l'art, ils ne pourront tout au plus donner d'autres résultats que ceux que fourniraient une bonne comparaison : dégager une influence sur la manière dont l'organe du sujet contemplant se règle sur les particularités de l'objet contemplé.

Arnold Schönberg¹

La majeure partie du répertoire savant occidental est impensable sans son écriture. Pourtant, ce qui fonde la musique est un acte bien différent de celui qui consiste à la noter sur une partition. Cet acte de *l'écoute* reste pourtant le grand « impensé » de la théorie musicale. Bien sûr on a travaillé sur la perception, la psycho-acoustique... mais il y a un abîme entre savoir comment on entend des sons et comment on écoute la musique. Bien sûr il y a la phénoménologie de l'écoute (Husserl – Schaeffer), mais la phénoménologie ne vise pas à être une science « opérationnelle ».

La citation de Schönberg est remarquable en bien des points. Mais il y en a un sur lequel je voudrais particulièrement insister : c'est le « se règle sur ». Cette expression est évidemment très gênante quant à l'universalité scientifique. Elle est toutefois fondamentale dès lors qu'on veut traiter d'esthétique. De ce point de vue, elle met le doigt sur l'illusion de vouloir faire une théorie (construire des règles) sans la plasticité nécessaire pour s'adapter aux œuvres, toujours nouvelles, qui nous sont soumises.

Quand Mario Baroni m'a proposer de travailler à une analyse auditive de *Rounds* de Luciano Berio, j'y ai vu l'occasion d'essayer de montrer qu'une telle théorie, qui laisserait l'œuvre « se dévoiler », n'est pas qu'une pure chimère. C'était aussi l'occasion d'explorer pour l'analyse les outils techniques qui autorisent aujourd'hui une manipulation extrêmement poussée du matériau sonore, l'occasion d'une réflexion sur « l'art d'analyser », sur le rapport l'analyste à l'œuvre. Voici un autre extrait du *Traité d'harmonie* de Schönberg :

Je pense que gratitude et dépendance vis-à-vis du procréateur devraient suffire à expliquer pourquoi on est en droit de se soumettre à la volonté du son fondamental. Il est l'alpha et l'oméga, une sorte de morale — à moins que ne survienne une autre morale et

¹ *Traité d'harmonie*, Jean-Claude Lattès, Paris, 1983, p. 27.

qu'alors tout soit remis en question ! Que, par exemple, le seigneur suprême s'affaiblisse et que ses sujets deviennent des éléments forts. Ce cas n'est que trop fréquent en harmonie.²

Nous verrons que cette manière de voir, qui fonde l'esthétique en éthique, n'est pas sans rapport avec certaines des problématiques musicales que révèle la pièce de Berio.

Analyse et Audition

On l'a maintes fois redit, l'analyse n'a aucune raison de se calquer sur l'écoute. On peut prendre la partition dans le sens que l'on veut, en extraire les parties qui nous intéressent... etc. De ce point de vue, l'écoute est en effet contrainte par le temps, et il en est de même de l'interprétation instrumentale... Mais je pouvais aussi imaginer qu'il y avait aussi dans l'idée de Mario Baroni, le « piège » très débattu (cf. les travaux de Francès) de l'impossible écoute de la musique sérielle. En fait, je n'ai même pas cherché à chercher une série ou quoi que ce soit de cet ordre. La série, c'est d'abord une catégorie pour l'écriture.

Le sujet écoutant et l'objet écouté

La dialectique objet/sujet traverse les sciences humaines, ces dernières revendiquant dans leur appellation même une forme d'oxymore. La « comparaison » dont parlait Schoenberg, est bien en cause. Si c'est un fait entendu que les lois dans l'art ne peuvent donner qu'un académisme, il est moins certain que la transcription de cette négociation entre sujet écoutant et objet écouté qui fait l'objet d'une « analyse auditive » . L'artistisation de l'œuvre lui donne un statut très différent de celui qui régit la communication dans le langage articulé. Le « décodage » en question dans le rapport avec une œuvre d'art peut aussi bien rester très en deça de l'œuvre, comme il peut tout à fait l'excéder.

Autonomie du cogito vs Responsabilité envers l'altérité musicale

L'idée même d'un *jugement* esthétique confère une autorité absolue au sujet. Cela correspond d'une certaine manière à l'ontologie cartésienne de la pensée. L'autonomie du sujet du *cogito*, la phénoménologie — et en particulier la pensée de Husserl et de Levinas — l'a mise à mal. Transposée en musique, la célèbre formule : « je suis responsable de l'autre » pourrait vouloir dire : « je suis responsable de cette musique que j'écoute, qui imprime en moi sa différence, et qui n'est pas limitée par mes propres critères ».

Le détail et le tout : entre le moi et l'infini

Est-ce réellement possible ? Il faut, si l'on a bien compris l'enjeu de l'artistisation, répondre oui. Mais alors comment ? La musique est bien plus complexe qu'un simple

² Arnold Schoenberg, *Traité d'harmonie, op. cit.*, p. 174.

langage à code. Là où les philosophes se contentent d'un trio *moi – toi – l'infini*, les musicologues doivent rentrer dans l'articulation complexe, multidimensionnelle, entre le détail et le tout, assumant le fait que cette articulation fait partie du dévoilement de la musique, qu'elle en est l'essence même, et constitue, de manière non référentielle, son identité !

Surface et Structure

Dès lors, si le son peut rester un phénomène de surface, cet « horizon » qu'ont si bien décrit les phénoménologues, la musique est tout autre chose, et elle s'appuie, justement sur une structuration active des éléments disponibles dans la surface elle-même.

Méthode et Catégories

Il s'agira donc ici d'illustrer modestement comment il est possible de se donner une méthode qui respecte l'autoconstitution des catégories, ce qui est très différent d'appliquer un système de pensée à un objet.

Subjectivité et instrumentation de l'écoute

Comment faire une analyse auditive qui ne soit pas subjective ? Cette question sous-entend que la subjectivité n'est pas scientifique. Et il faut questionner le « fait d'art » sous cette lumière trouble. Pour permettre une représentation concrète de ce dont nous allons parler, nous allons passer par un outil technique à la fois extrêmement élaboré et très simple dans sa structure. Cet outil est bien plus utilisé pour créer des œuvres que pour les analyser, mais je vais essayer de démontrer que la réversibilité est quasi totale. L'outil concret que je vais utiliser s'appelle un séquenceur (audio et MIDI) comme il en existe beaucoup sur toutes les plateformes informatiques (ici Digital Performer sur MacOSX). La généralisation d'un tel outil est ce qu'on peut appeler un « tableur temporel ». En effet, cette conception permet de concevoir à la fois un plan des « objets » un plan des « transformations » de ces objets. Le schéma suivant reprend les grandes lignes de ce type de représentation.

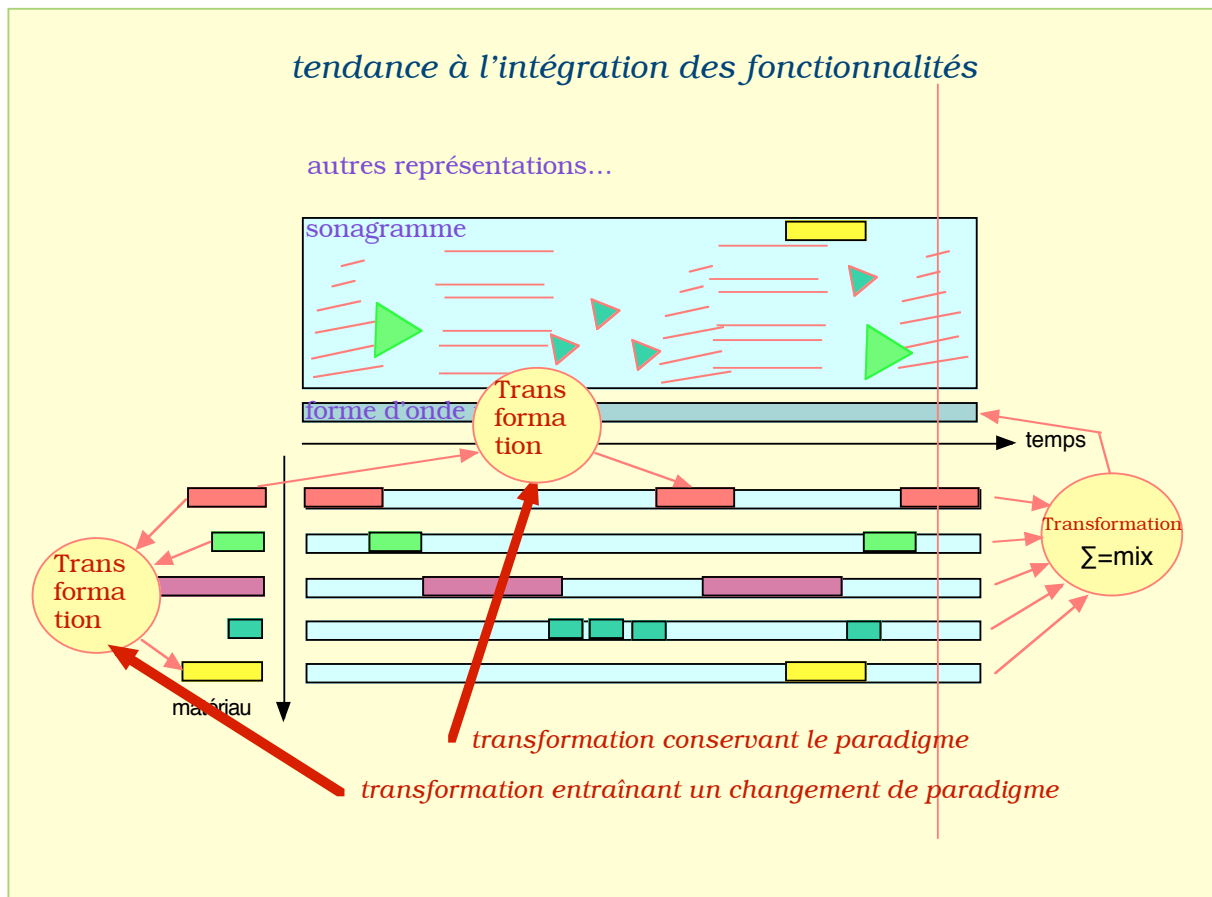


Fig. 1 : Représentation sommaire des fonctionnalités d'un « tableur temporel », généralisation théorique du traditionnel « séquenceur audio ».

Rien n'oblige à utiliser un séquenceur audio de façon méthodique. La « catégorisation » du matériau permet d'utiliser les pistes d'une manière cohérente à la fois en terme de contenu et de disposition temporelle des événements (ce qui permet de visualiser clairement ce « front de découverte » caractéristique de l'évolution temporelle de la pièce). Les transformations sont de deux types, selon qu'elles conservent ou non le paradigme initial. La notion de catégorisation tend à forcer la réponse de manière binaire. La réalité peut s'avérer plus ambiguë, mais les psychologues ont montré sur de nombreux exemples la propension de notre esprit à restreindre le champ des ambiguïtés.

Catégories premières : marqueurs de segmentation et structuration

La première catégorie agissante dans la confrontation à l'œuvre enregistrée (présentée par sa forme d'onde) est la séparation son / silence. C'est à la fois très évident, mais c'est un élément capital dans notre appréhension de la musique. La première fonction des césures pratiquées par Berio dans *Rounds* est d'imposer à l'auditeur une segmentation auditive. Les silences sont ici suffisamment longs pour permettre également ce qu'on peut appeler une « résonance intérieure ». La visualisation de cette première distinction catégorielle est évidente sur la forme d'onde. Il est aussi frappant de

constater que les deux catégories en question ne sont pas déséquilibrées : il y presque autant de silence que de son (disons un tiers pour deux, ce qui est très spécifique à cette œuvre).

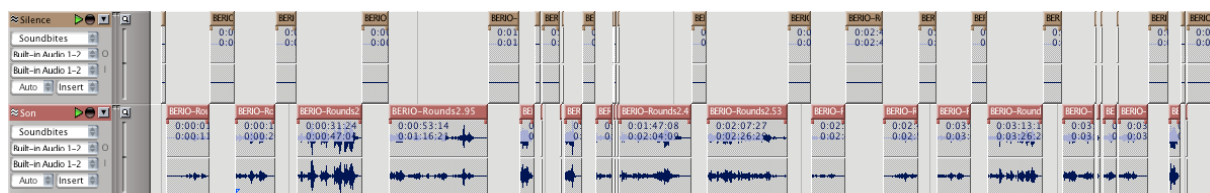


Fig. 2 : Première catégorisation dans Digital Performer : en haut le silence, en bas le son.

On notera également que la durée des silences n'est pas homogène. En particulier les zones de silence les plus importantes sont des marqueurs de la segmentation de la pièce en trois grandes parties. L'auditeur ne peut absolument pas savoir si c'est un effet de la partition ou une « facilitation » de l'interprétation, mais le fait est que ce type de signal n'est pas anodin.

Forme : différenciation et reconnaissance

Ce serait un peu sommaire de s'arrêter à cette catégorisation son-silence, même si rien ne nous dit qu'un auditeur peu attentif, ou peu réceptif à la musique contemporaine, ne s'en tienne pas là. Il n'est toutefois pas si évident de savoir quelles sont les premières catégories activables par l'auditeur. Ce qui est certain, c'est qu'elles doivent être clairement différenciables et reconnaissables. Dans un premier état de l'analyse, on s'est donc contenté de discriminer des éléments manifestement sur un plan différent de l'essence de la texture de base du morceau telle qu'elle s'exprime dans les premiers segments. Ces discriminations sont minoritaires et locales. Elles concernent l'apparition de clusters, qui changent la nature même de la sonorité pianistique, et des passages où la combinaison de la dynamique et des registres s'écarte de la zone médiane dans laquelle s'exprime l'essentiel de l'œuvre.



Fig. 3. Deuxième essai de catégorisation : « cercles (Rounds), clusters, aigus, graves.

Ce type de catégorisation « xenakienne » si l'on veut, ne permet pas ici de rendre compte d'une véritable forme. Elle ne tient pas compte de la singularité des figures et de la subtilité vivante des gestes pianistiques configurés par le compositeur. Par contre elle permet déjà d'attirer l'attention sur l'idée qu'il y a une « réexposition ». Quand on parle d'analyse auditive, on ne précise pas après tout de quelle audition on parle : et on n'écoute sans doute pas la pièce de la même façon la première, la deuxième ou la dixième fois. Donc arrivé à une certaine familiarité avec *Rounds*, on peut pressentir le retour des

blocs que l'on a segmenté précédemment, et qui deviennent dès lors des entités à part entière. Cela devient d'autant plus manifeste que l'instrumentation de l'écoute permet de s'affranchir de la linéarité temporelle. La représentation devient beaucoup plus lisible au niveau de la forme, d'autant plus lisible qu'elle fait naître le soupçon de la possibilité de considérer la partie centrale comme une sorte de rétrogradation de la première partie. L'écoute ne permet pas de valider intégralement cette hypothèse (d'où l'apparition dans le diagramme suivant d'une partie « développement », non assimilable aux autres segments).

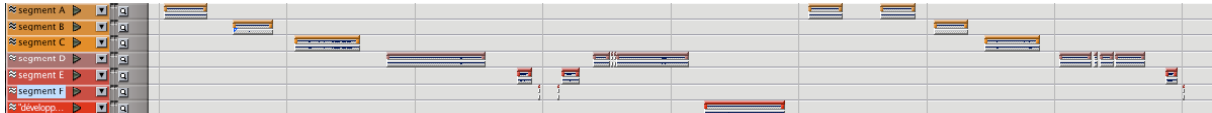


Fig. 4 : Troisième essai de catégorisation : les segments sont considérés comme des entités à part entière et leur reconnaissance en temps que telle est alors possible.

Si ces grandes catégories nous permettent de rendre compte assez précisément d'une intension formelle, et cela sans avoir eu recours à aucun moment à la partition, elles restent bien sur insuffisantes pour donner une image du travail de l'écoute sur chaque moment de l'œuvre.

Entre flux et rémanence, chaos et stabilité

À l'intérieur des segments eux-mêmes, un grand nombre de catégories restent à décrypter, et en particulier le jeu des hauteurs qui est loin d'être anodin dans cette pièce. Sans prétendre épuiser les possibilités, il est toutefois un critère qui « saute à l'oreille », c'est que dans le flux plutôt chaotique des notes, certaines ont une valeur temporelle bien différenciée du seul fait qu'elles sont tenues là où les autres ont une durée beaucoup plus brève, là où les autres « ne font que passer » comme de grandes appoggiatures ou de grandes broderies. Il faudrait distinguer encore la manière dont ces notes « ne font que passer », en particulier la présence d'oscillations sur deux notes, les arabesques de notes ou les répétitions d'accords... Les possibilités de catégorisation sont infinies. La figure suivante montre comment la partie « séquenceur MIDI » du logiciel utilisé permet de noter en regard de la forme d'onde ces notes privilégiées à l'écoute. L'objectif n'est pas ici de faire une « dictée musicale », mais de montrer comment la texture complexe de *Rounds* est aussi soutenue par une structure de note mise en évidence par leur rémanence. On peut penser à la fois à la réduction shenkerienne et à l'idée de saillance perceptive locale. Ce qui paraît manifeste à la vue de la « partition » de type « piano-roll » résultante, c'est à la fois la prééminence permanente d'une note centrale (do#) et une ouverture de plus en plus grande du registre de ces notes tenues, ce qui semble indiquer à la fois un élément de stabilité et de continuité et un élément de directionnalité.

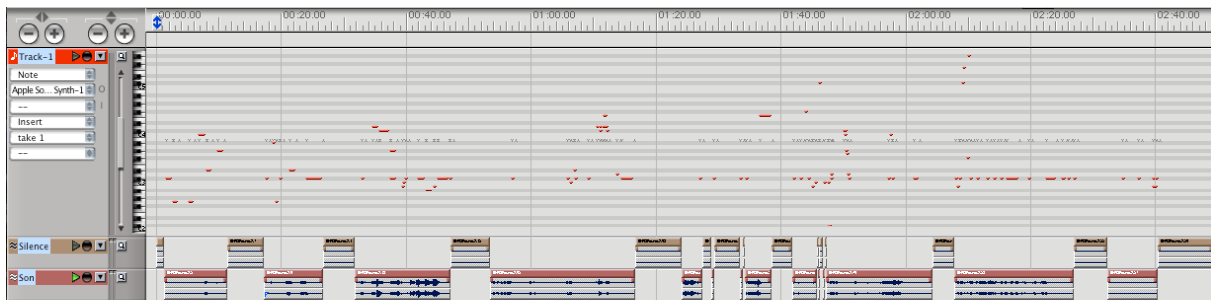


Fig. 5 : Utilisation du séquenceur MIDI pour « noter » les saillances perceptuelles des notes « tenues » (N. B. : il ne s'agit que de celles ayant retenue mon attention « dans un premier jet »)

Il faut sans doute s'en tenir à cette approximation pour continuer à parler d'analyse auditive, car sans y prendre garde, on pourrait continuer jusqu'à faire une transcription de la pièce et on finirait par faire une analyse de la partition.

Esthétique : œuvre et réception

Comme on a pu en juger, l'oreille n'est pas si naïve, et elle l'est d'autant moins qu'on peut lui donner aujourd'hui des outils lui permettant de noter ses impressions en restant en contact avec la matière temporelle du musical. Ceci étant, l'appréhension d'une œuvre par un auditeur ne se résume certainement pas à être une transcription automatique sur le modèle d'une « dictée ». Même s'il effectue des opérations cognitives de cet ordre, l'auditeur réagit évidemment sur des critères d'un autre ordre. Par exemple ici, même si je ne suis pas un spécialiste de Berio, je suis quand même loin d'être l'auditeur naïf que les psychologues expérimentaux quêtent à coup de statistiques.

Analyse et jugement esthétique

Dans les faits que l'écoute nous a permis de mettre en évidence, il y en a deux qui sont extrêmement notables et qui ont un sens historique précis dont on ne saurait être dupe. La texture mise en place par Berio est de type sériel, et fait référence sans doute à ce que Stockhausen appelait la « *momente-form* ». Mais l'idée d'une note polaire et d'une structure en miroir et surtout avec une « réexposition » n'appartient pas au sérialisme. Au fond, on pourrait imaginer qu'un auditeur très au fait de ce qu'est une forme sonate serait à la fois satisfait d'en retrouver le schéma et frustré de l'absence de modulation ou de posture fonctionnelle de la note pivot. Celle-ci ne génère en effet pas la dialectique « tonique-dominante » et du coup donne à la pièce un statisme, voir un hiératisme qui contredit la débauche gestuelle virtuose qui en constitue le matériau le plus évident. De ma position d'auditeur « informé », j'y vois immédiatement la trace d'une pensée compositionnelle qui cherche à donner des gages à la perception après l'épisode très abstrait du sérialisme intégral, et qui le fait d'une manière à la fois très artificielle (la présence obsessionnelle du do# est tout à fait forcée) et très traditionaliste. En effet, le

compositeur Berio est aussi pétri de culture classique que l'auditeur, mais il n'en retient ici que la part la plus simpliste de la « forme sonate ».

Partage des codes et universalité de l'écoute : quel langage pour la musique ?

S'agit-il pour Berio d'établir une complicité sur ce point avec l'auditeur ? Cela pose directement la question de ce qu'on pourrait appeler le « code commun » qui serait le substrat d'une communication esthétique. Même si on ne peut nier l'existence de tels codes, on peut douter très fortement de leur possibilité de s'instituer avec une force « linguistique ». C'est là une problématique fondamentale pour l'esthétique du vingtième siècle. Comme on l'a vu, les possibilités de catégorisation perceptives pour une même œuvre sont infinies. Et c'est bien ce qui détermine la nature de *Rounds* en tant qu'œuvre d'art. Même si des guides très précis sont mis en place qui ne pourront guère être contournés (silences, note pivot, réexposition...) la marge interprétative reste extrêmement grande. Et c'est sans doute ce qui permet, justement de réécouter l'œuvre, quand dès la deuxième audition un message purement informatif devient insupportable.

Les mécanismes fondamentaux de la faculté d'écouter sont sans doute bien plus à même d'assurer une part d'universalité que d'utopiques codes communs. On pourra dresser toutes sortes de listes d'archétypes. Ces « catégories obligées » ne seront jamais qu'un argument bien limitatif pour défendre l'idée de la musique comme langage. Si on admet avec certains auteurs et sur les traces de Lacan que « tout est langage », alors ce n'est pas un grand exploit pour la musique que d'être un langage. Mais ce n'est là qu'une pirouette pour ne pas comprendre ce qui fait la spécificité de l'œuvre d'art, et la manière très particulière qu'elle a de solliciter notre sensation non dans le sens de l'usage commun, mais dans celui d'une expérience toute particulière qui tient à la rencontre de deux singularités : celle d'un auditeur et celle d'une œuvre. Au fond, on pourra dire que l'analyse auditive que nous avons menée est une parfaite illustration de cette singularité : c'est l'analyse de *Rounds* de Luciano Berio, par Jean-Marc Chouvel.

Peut-on parler d'une insuffisance de l'œuvre ?

Pourtant, on l'a bien compris, cette analyse n'est pas entièrement subjective. Elle tient sur une *méthode* au singulier même si les *catégories* qui l'illustrent sont au pluriel. Même si on ne peut pas avoir la prétention d'épuiser lesdites catégories, elles ne sont pas pour autant infinies... car la nécessité de pouvoir justifier d'une distinction et d'une reconnaissance pour chaque élément de l'œuvre limite les possibilités. Un auditeur de « mauvaise foi » pourra toujours plaquer des catégories là où elles ne sont pas émergentes dans l'œuvres. C'est le danger d'analyser plus sa propre écoute que l'œuvre elle-même. Mais en dehors de ce cas extrême, mais si sans doute assez fréquent, il n'est en général pas du tout impossible de trouver un consensus intersubjectif. Nous avons la capacité

d'accueillir véritablement la spécificité de l'autre, de nous laisser porter par sa logique, vécue non comme conflit, mais comme révélation, et d'abord révélation de nous-même.

Mais cette posture d'« ouverture » n'invalide pas pour autant la possibilité d'une critique de l'œuvre. Faut-il exclusivement aborder une œuvre à l'aune de son projet « affiché », ou bien au contraire l'évaluer en fonction d'un objectif général qui serait un critère universel. Or le projet officiel de l'œuvre est bien souvent un faux prétexte, et l'objectif général un projet trop normatif. Il s'agit donc d'accueillir l'œuvre dans ce qui en fait quelque chose d'unique, un état de la pensée musicale à un moment donné, réaction aux insuffisances de la pensée musicale antérieure, et insuffisance à laquelle la pensée musicale suivante va tenter de dépasser. Ce qui ne remet pas en cause la réussite particulière d'une œuvre, même si cela tend à la relativiser. Ainsi, de mon point de vue de compositeur du XXI^{ème} siècle, *Rounds* est une réponse à l'impasse du sérialisme intégral tout à fait partielle et sommaire, qui ne répond que très mal au grand problème d'une polyphonie moderne.³

Contexte socio-historique : le travers du temps.

En effet, une œuvre traverse le temps, et nous n'avons pas toujours conscience de l'épaisseur de cette traversée. Mais nous avons aussi conscience de ce qui résiste au temps et de ce qui tombe en obsolescence. Car il y a aussi dans *Rounds* des aspects plus « modernes », une force de proposition bien plus active que celle qu'on peut entendre dans bien des compositions récentes. L'état esthétique de la société n'est pas engagé dans ce progrès linéaire qu'on a voulu faire de l'histoire en le calquant sur le modèle du progrès scientifique.

Ce que je veux faire sentir ici, c'est que l'écoute ne se limite certainement pas à un processus « mécaniste ». Et il n'est pas évident que les derniers aspects que nous venons d'évoquer ne prennent pas le dessus sur des points très techniques de structuration de la mélodie ou de perception des échelles rythmiques. Si notre écoute fait corps avec le geste de l'instrumentiste, elle a aussi affaire avec les débats de notre temps. Elle participe d'une *épistémè*, d'un « état d'esprit ». Et cela cristallise toute notre attitude vis à vis du fait musical.

C'est bien pour cette raison qu'il n'est pas anodin aujourd'hui de se pencher sur une théorie de l'écoute. Car sinon, on aura toujours l'impression perfide que l'écoute est inférieure à la connaissance analytique rigoureuse que peut donner l'étude de la partition. Qu'elle n'en est qu'un pâle reflet, une version lacunaire et dégradée. Or c'est bien peut-être l'inverse qui est vérifié, tant les dimensions disponibles pour ce phénomène de

³ On pourrait même aller plus loin en disant que ce n'est absolument pas un hasard si la crise actuelle du monde est contemporaine d'une crise de la polyphonie, c'est à dire de la capacité à coexister en harmonie en respectant les trajectoires individuelles.

l'écoute sont nombreuses et peu susceptibles d'être commodément réduites à une poignée de signes peut-être remarquablement lumineux mais terriblement aveuglants.