

POLYPHONIE/POLYSÉMIE. COMMENT ABORDER LA
MULTIDIMENSIONNALITÉ DU TEMPS MUSICAL ? ”

Malgré le considérable développement de l'analyse musicale au cours du vingtième siècle, on constate la persistante difficulté qu'elle éprouve pour aborder un des faits constituants majeurs du phénomène musical : la polyphonie. Il faut ici comprendre le terme de polyphonie au sens large, c'est-à-dire, au-delà de la tradition contrapuntique issue de la pratique vocale occidentale, au sens d'une perception simultanée de phénomènes différents, voire au sens de la génération par le même phénomène d'ambiguïtés sémantiques (ce qu'il convient d'appeler polysémie). L'incompatibilité, ou la différence majeure de complexité, entre le discours polyphonique et la description linéaire, sur le modèle du langage, qui demeure l'outil intellectuel courant, est sans doute la première explication possible. Mais au-delà du simple aspect formel, c'est aussi l'idée que l'interprétation d'une œuvre se déduirait dans un rapport linéaire, "bijectif", avec l'œuvre elle-même, qui mérite d'être interrogée. La pensée scientifique fonctionne en effet à partir d'un code symbolique qui, pour simplifier, commence par définir un objet (une boîte, un signifiant, etc.) et lui attribue une fonction (un rôle, un signifié, etc.). Cette communication essaiera de montrer les limites et les problèmes soulevés par de telles descriptions des phénomènes musicaux. Elle posera la question de savoir s'il s'agit d'une insuffisance (provisoire) de la méthode (insuffisance de la description, absence de prise en compte de la simultanéité, des facteurs d'influence psychologiques ou sociologiques, etc.), ou si d'une manière plus aporétique le fait esthétique serait incompatible avec une description formaliste. Enfin, elle envisagera la possibilité, et la pertinence, de construire un modèle de la subjectivité.

* Compositeur, professeur à l'Université de Reims — jeanmarc.chouvel@free.fr

On ne fait avancer une science qu'en mettant devant elle ses insuffisances. Et on ne construit de connaissance véritable sans une pensée adéquate à son objet. Or s'il y a un domaine de l'art musical qui résiste plus particulièrement à l'analyse, et qui brille par son absence théorique, c'est bien la polyphonie, ou, pour le dire en termes plus généraux, la simultanéité d'événements indépendants. Que l'on regarde la physique, où l'on sait depuis longtemps retrouver la fondamentale d'une ligne mélodique tant qu'elle est isolée, la psychologie, où les expériences dont on dispose se contentent la plupart du temps d'une segmentation horizontale, ou même l'analyse musicale, comme on le détaillera plus avant au cours de cet exposé, il y a comme une difficulté supplémentaire qui n'est pas uniquement quantitative à passer d'une successivité simple à la simultanéité. La prégnance du langage sur notre pensée et notre conscience n'y est probablement pas pour rien. Pourtant, l'apprentissage premier du musicien est de savoir se servir de ses deux mains et de ses dix doigts, ainsi que de jouer ensemble avec d'autres musiciens. Notre corps, notre perception et notre capacité pour les rapports sociaux sont constamment engagés par la musique dans des vécus de la simultanéité. Nous ne voulons pas seulement parler de la grande polyphonie occidentale ou des exemples de polyphonies vocales traditionnelles, mais également de toute la stratification rythmique qui accompagne bien souvent la monodie elle-même, et toutes les musiques du siècle dernier (il faut s'habituer à parler ainsi du XX^e siècle désormais) qui ont exploré, depuis les premières tentatives de Charles Ives ou de Darius Milhaud jusqu'à la démesure multiphonique de Bernd Alois Zimmermann, une multitude de possibilités concrètes du phénomène polyphonique.

C'est évidemment un sujet beaucoup trop vaste pour le traiter dans sa complétude, et nous nous contenterons d'en questionner les fondements. Parler de multidimensionnalité du temps musical ne va pas de soi, et il convient, dans un premier temps de comprendre les difficultés de tous ordres que cela soulève. Dans un deuxième temps, nous essaierons de mieux cerner l'opposition entre modèle de l'objet et modèle du sujet qui traverse les sciences musicales, révélateur peut-être

aussi d'un conflit entre une polyphonie de points de vue et un désir d'unification propre à la science. Enfin nous essaierons d'esquisser, à partir d'un modèle de l'audition, ce que pourrait être un modèle de la subjectivité, c'est-à-dire un modèle qui puisse rendre compte non seulement de l'effectivité objective des rapports internes à une œuvre donnée, mais aussi de la diversité des lectures que l'on peut en faire (la polysémie).

I. COMMENT PEUT-ON PARLER D'UNE MULTIDIMENSIONNALITÉ DU TEMPS MUSICAL ?

Dans la conception de l'espace-temps dégagée par la physique, et qui recouvre la notion d'ensemble d'événements, le temps est une dimension unique. Il y a donc forcément, pour un physicien, quelque chose d'impropre à parler de multidimensionnalité du temps musical. Pourtant, s'il n'est pas question qu'un élément de matière en recouvre un autre dans l'espace (ou, si l'on veut, qu'il y ait deux corpuscules dans un même lieu), rien n'interdit à deux ondes de se recouvrir (c'est-à-dire de produire deux événements simultanés au même endroit). C'est même ce qu'elles font le plus spontanément. Certes, il en résultera ponctuellement et instantanément une « onde moyenne », mais dès qu'on voudra en faire l'analyse, on élargira le point temporel en une durée (une fenêtre dans l'analyse de Fourier) et on générera ainsi un espace de fréquences. Or l'espace des fréquences est un espace très ambigu, car il n'est, pour ainsi dire, pas indemne de temps, la fréquence étant un « nombre de cycles par *secondes* », c'est-à-dire du temps à la puissance moins un, de l'inverse de temps...

I.1. Pour en finir avec le fil du temps...

Ces prolégomènes physiques montrent comment le principe du sonagramme peut en lui-même induire l'idée de multidimensionnalité à partir d'un phénomène temporel unique. Notre oreille ne se conduit pas tout à fait exactement comme un sonagramme, bien-sûr, mais elle en a les capacités, et elle y ajoute des traitements bien plus élaborés. Pourtant, cette réduction du temps à un fil linéaire est une constante dans notre manière de pensée. Le fonctionnement de la langue, et à travers elle de la pensée, n'y est sans doute pas

indifférent. Quand Saussure donne à la linguistique deux principes, le premier, l'arbitraire du signe, et le deuxième le caractère linéaire du signifiant, il écrit :

« Le lien unissant le signifiant et le signifié est arbitraire [...] Une remarque en passant : quand la sémiologie sera organisée, elle devra se demander si les modes d'expressions qui reposent sur des signes entièrement naturels — comme la pantomime — lui reviennent de droit. [...]

Le signifiant, étant de nature auditive, se déroule dans le temps seul et a les caractères qu'il emprunte au temps : a) *il représente une étendue*, et b) *cette étendue est mesurable dans une seule dimension* : c'est une ligne. [...] Dans certains cas, cela n'apparaît pas avec évidence. Si par exemple j'accentue une syllabe, il semble que j'accumule sur le même point deux éléments significatifs différents. Mais c'est une illusion ; la syllabe et son accent ne constituent qu'un seul acte phonatoire. »¹

Pour le premier point, Saussure montre lui-même comment cette notion d'arbitraire du rapport signifiant/signifié, qui indique l'existence d'un code, est contestable dans les domaines de l'art². Ce rapport y est au contraire soit inexistant (autonomie de l'interprétation artistique) soit absolument nécessaire, ne fut-ce que par les rapports d'énergie déployés. Pour le second point, le caractère linéaire du signifiant, il montre encore lui-même, avec l'exemple de l'accent, comment l'aplatissement sur une ligne est le résultat d'une coercition, même pour le langage. En effet, l'accentuation (ou le profil dynamique), l'intonation (ou le profil mélodique), voire le timbre lui-même, sont des variables *indépendantes*, qui peuvent entraîner, même pour la langue, des dérivations sémantiques importantes.

Cette tendance à réduire au linéaire n'est pas propre à la linguistique. Une des premières « analyses musicales » qui nous soit parvenue est celle que Rameau fait dans son traité d'harmonie du *Laboravi* extrait du motet *Quam dilecta*.

¹ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 1972, pp. 100-103.

² il cite la pantomime, mais tous les arts sont concernés...

Raucae factae sunt fauces me-
 vi clamans, Laboravi cla- mans,
 mans, Labo- ravi, cla- mans, cla- mans,
 Labo- ravi cla- mans,
 mans, Labo- ra-

BASSE-CONTINUE.

BASSE-FONDA MentALE

Ex. 1. Jean-Philippe Rameau : extrait de son traité d'harmonie (Ballard, Paris, 1722, pp. 341-355) Laboravi extrait du motet Quam dilecta.

Pas de musique plus polyphonique dans son essence : il s'agit d'une quadruple fugue à cinq voix. Pourtant, et peut-être est-ce un effet même de la basse continue, elle se réduit au fond à cette *ligne* de basse chiffrée « La basse fondamentale », écrit Rameau, « n'est jointe aux autres Parties que pour prouver qu'il ne se rencontre dans tous le cours de la pièce que des *Accords parfaits* ou de *Septième*. »³ La densité des accords de septième est d'ailleurs un facteur assez obsédant du contrepoint que nous entendons. Cette conscience de la résultante harmonique n'oblitére pas le souci d'une expression motivique. Rameau exprime ainsi les contraintes de la polyphonie : « Si l'on veut faire entrer plusieurs *Fugues* à la fois, [...] la confusion est fort à craindre ;

³ Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'Harmonie Réduite à ses Principes naturels*, Jean-Christophe Ballard, Paris, 1722, p. 356.

souvent, un dessein fait oublier l'autre, cependant, il faut que l'Auditeur les ait également présents : C'est donc par la diversité des *Desseins*⁴, en leur donnant une progression opposée, en les faisant entrer dans les différents *Tons* de la *Mesure*, &c. que l'on peut rendre sensible chaque fugue. »⁵ Ces affirmations sont corroborées par le principe même de la fugue, et l'analyse confirme qu'on ne trouve quasiment à cette époque jamais deux éléments mélodiques introduits simultanément.

On ne peut pas parler d'analyse « linéaire » sans évoquer la figure de Schenker. Si l'on cherche dans son ouvrage (*L'écriture libre*) des analyses de musique polyphonique disons au sens où nous venons de l'entendre avec Rameau, on ne trouve qu'une seule fugue de Bach analysée en son entier : la fugue en *ré mineur* du premier livre du clavecin bien tempéré BWV 851b. Qui plus est, cette analyse ne diffère en rien des autres analyses de Schenker, ce qui ne peut que confirmer les propos de Charles Rosen : « On n'a jamais résolu, ni même posé correctement, [la question] de savoir si, même quand il s'impose à l'audition, le squelette linéaire isolé et imprimé en grandes notes dans les diagrammes de Schenker correspond toujours à un principe fondamental d'unité [...]. A l'horizontalité à grande échelle s'ajoutent d'autres principes structuraux d'unité qui dans certaines œuvres sont encore plus frappants et plus fondamentaux. [...] Il est pourtant regrettable qu'une analyse, aussi pertinente soit-elle, minimise ainsi les aspects les plus saillants d'une œuvre. [...] Souvent, Schenker ne tient pas compte des données auditives même les plus évidentes, ce qui manifestement le conduit à traiter cavalièrement certains phénomènes rythmiques [...] »⁶ Rosen poursuit en remarquant que la méthode de Schenker reste la même quels que soient l'époque et le compositeur, le paradoxe étant que toutes les analyses de Schenker ont par nature tendance à se ressembler, et que, quand il donne deux fois l'analyse

⁴ Nous avons gardé l'orthographe de Rameau, mais c'est bien de « dessins » qu'il parle.

⁵ id. p.357.

⁶ Charles Rosen, *Le style classique : Haydn, Mozart, Beethoven*, traduction de Marc Vignal, Gallimard, Paris, 1978, p. 41. Pour mémoire, les analyses en question :

d'une même œuvre, comme c'est le cas de la fugue en *ré mineur*, ses diagrammes présentent des variations importantes...

L'analyse paradigmatique proposée par Nicolas Ruwet⁷ respecte sans doute mieux l'intégrité du texte musical. Cependant, peut-être parce qu'elle prend pour référence la linguistique, elle limite expressément son champ d'action à la monodie. Cela n'empêche pas Jean-Jacques Nattiez d'entrevoir, au delà de cette limitation volontaire, les possibilités de polysémie que peut engendrer l'analyse d'une même musique par une même méthode. « Il n'y a pas », écrit-il dans les *Fondements d'une sémiologie de la musique*, « pour une œuvre, un seul tableau de niveau neutre, mais une multitude de représentations possibles selon les thèmes paradigmatiques privilégiés. [...] Le niveau neutre ne décrit pas un pur signifiant, mais les diverses modalités de *renvoi* entre les unités d'une pièce, dont certaines sont pertinentes pour le compositeur, et d'autres pour tel auditeur particulier, telle famille d'auditeurs ou l'ensemble des auditeurs. »⁸

I.2. Polyphonie et polysémie : aporie et réévaluation du modèle de la communication.

Réduire le phénomène musical à un flux monodique n'est ni conforme à la réalité du monde, où nous sommes baignés sans cesse de mille effluves sonores, ni à la réalité de notre perception. Les expériences de discrimination de flux auditifs menées par Stephen McAdams et Albert Bregman⁹ sont parlantes : il peut être plus pertinent pour la perception d'entendre deux mélodies superposées si le flux d'une mélodie alternée en registres devient trop rapide pour saisir les notes qui la compose successivement.

⁷ Nicolas Ruwet, *Langage, musique, poésie*, Seuil, Paris 1972.

⁸ Jean-Jacques Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, UGE, Paris, 1975, p. 277.

⁹ Stephen McAdams & Albert Bregman, « Hearing Musical Stream », *Computer Music Journal* 3(4) : 26-43, 60, 63, 1979, repris dans Curtis Roads & John Strawn, *Foundations of computer music*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1985, pp. 658-698.

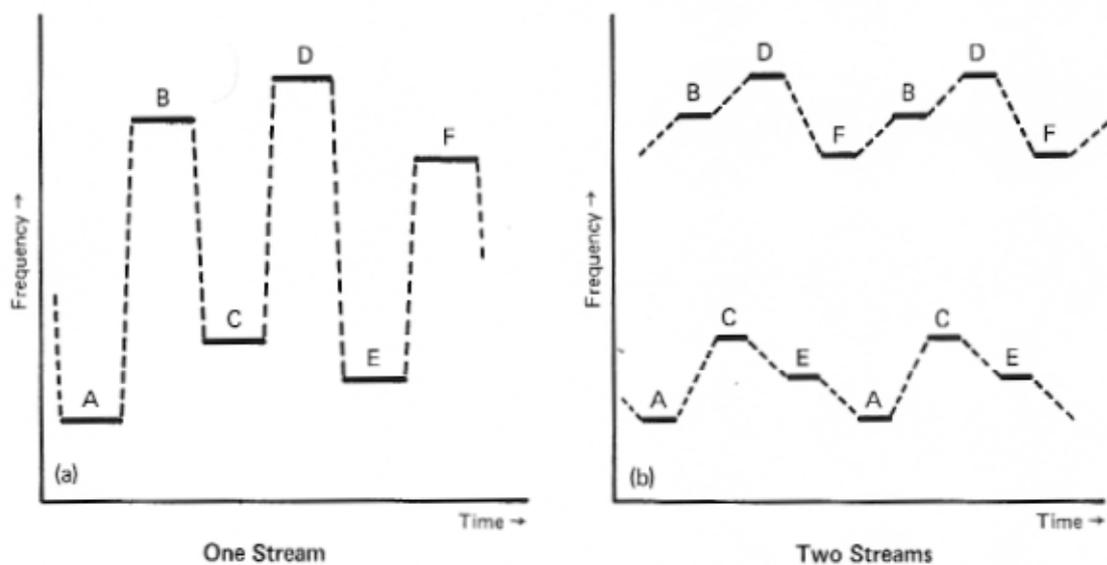


Fig. 1. Exemple de ségrégation des flux musicaux. (D'après Stephen McAdams et Albert Bregman)

Ce n'est après tout qu'une conséquence de la théorie de la forme (*gesthalt*) sur le groupement des événements par proximité ou continuité. Roland Barthes suggère que « c'est là le rôle de cette première écoute — que ce qui était confus et indifférent devienne distinct et pertinent, et que toute la nature prenne la forme particulière d'un danger ou d'une proie : l'écoute est l'opération même de cette métamorphose. »¹⁰

Cette agrégation d'événements en une entité connexe, « manipulable » par la pensée est un préalable qui ne va pas de soi si on lit Bergson ou Husserl, très soucieux de préserver la continuité « ontologique » du flux temporel. Nous allons essayer de comprendre de façon concrète, avec un très court exemple issu de Brahms (l'introduction au piano du lied *Der Frühling*, Op. 6 n°2) en quoi ce débat est important pour l'analyse musicale, en ce qu'il révèle des conceptions sous-jacentes de notre entendement.

Si l'on envisage les critères de segmentation pour un tel passage on peut en énumérer un certain nombre : changement de contour de la ligne mélodique, phrasé indiqué par Brahms, changement de contour de la ligne de basse, changement de note pivot au centre de la figuration harmonique, et on est loin d'être exhaustif (changement

¹⁰ Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus, essais critiques III*, Seuil, Paris, 1982, pp. 219-220.

d'harmonie, changement de mesure...). Si l'on superpose ces différents critères, on s'aperçoit qu'ils sont loin de se recouper systématiquement. On pourra toujours arguer qu'un de ces éléments est dominant : par exemple la ligne supérieure, le reste n'étant qu'accompagnement. On aura au fond privilégié l'hypothèse de la segmentation comme critère d'entendement à tout prix. Pourquoi ne pas renverser la proposition et essayer de comprendre cette superposition de ruptures et d'éléments de continuité comme la marque d'un grand sens de l'articulation du flux dans la polyphonie, chaque élément servant d'élan dynamique à ses extrémités et de liant dans sa durée ?

2. Der Frühling

J. B. Rousseau

Con moto

Singstimme

Pianoforte

mf con espressione

p dolce ed espressivo

sost.

dim.

p

p dolce

1. Es lockt und säu - selt um den Baum: wach
2. Es zieht ein We - hen sanft und lau, ge -
3. Es weht der Wind den Blü - ten - staub von

Ex. 2. : L'introduction au piano du lied Der Frühling, Op. 6 n°2 de Johannes Brahms.

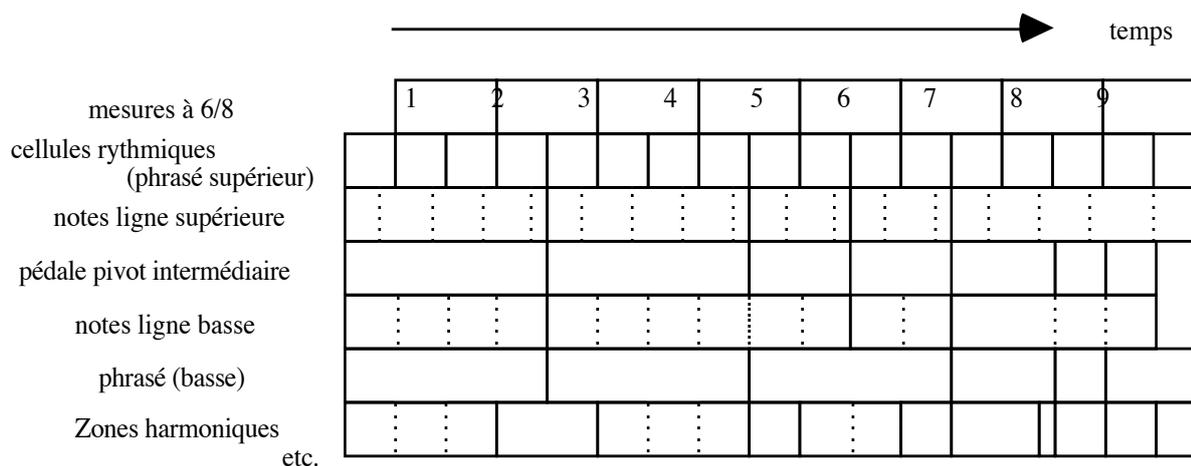


Fig. 2 : Quelques propositions de segmentations possibles pour les huit premières mesures de l'introduction au piano de *Der Frühling*, Op. 6 n°2 de Johannes Brahms.

La continuité ne serait, envisagée ainsi, qu'une série de soudures dans la discontinuité, passant à travers différents niveaux de réel, différentes dimensions du temps... Notons au passage que ce que nous venons de dire est peut-être avant tout une marque du style même de Brahms, un style systématisant dans sa microstructure l'usage des appoggiatures et des retards — traits-d'union harmoniques redoutablement efficace — et, dans sa macrostructure, très uniformément imbriquée, comme l'a montré Michel Imberty dans son ouvrage *Les écritures du temps*¹¹.

Polyphonie : superposition dans un même temps de plusieurs espaces ; plusieurs voix se condensent dans la même harmonie. Polysémie : superposition dans un même espace de plusieurs sens ; une même voix se diffracte dans l'antre de la conscience.

Ce que nous venons de dire pour la musique ne peut-il pas aussi être étendu par métaphore pour l'analyse elle-même ? Jean-Michel Bardez écrivait, à propos de ce qu'il nomme « l'analyse plurielle » : « Ainsi, à la manière d'un microscope "à balayage", le "regard" s'applique successivement à différents niveaux de l'organisation sonore mais en les confrontant chaque fois, pour constituer une série de recouvrements qui rendront compte de manière plus saisissante de la réalité, sans toutefois jamais la définir. »¹² Au fond, vouloir tout voir et

¹¹ Michel Imberty, *Les écritures du temps, sémantique psychologique de la musique tome 2*, Dunod, Paris, 1981.

¹² Jean-Michel Bardez, *Les écrivains et la musique au XVIII^e*, *Philosophes, encyclopédistes, musiciens, théoriciens*, Slatkine, Genève-Paris, 1980.

tout entendre à la fois, c'est s'aveugler et s'assourdir, et de même que le médecin regarde les os avec les rayons X, les veines avec la radioactivité et l'activité neurologique du cerveau avec les infrarouge ou la RMN, l'analyste est sans doute condamné à tracer successivement des profils dont la simultanéité ne constitue peut-être même pas un succédané de l'œuvre.

L'organisme musical est bien aussi complexe que l'organisme humain, et la sémiologie (étude des signes, ou symptômes des maladies) ne sera pas surprise de retrouver dans cette image ses origines étymologiques. Mais il y a la séparation entre signifiant et signifié et ce qui faisait l'unité originelle du signe, comme il y a la séparation entre le compositeur, la partition, l'interprète, l'instrument et l'auditeur et ce qui faisait l'unité de la musique et de l'émotion. Ce conflit, on le retrouve entre les disciplines scientifiques et le dogme d'unité de la science ou du moins de la méthode scientifique. Qu'il faille « mettre entre parenthèse » une partie de la totalité pour pouvoir jouir d'un de ses aspects, pour pouvoir même, seulement, l'appréhender, voilà qui n'est pas sans rappeler cette « réduction » de l'écoute à laquelle conviait Pierre Schaeffer^{13,14}

Si l'on admet une vocation à la polyphonie et à la polysémie de l'œuvre, l'enjeu ne peut plus être de voir en elle un message purement bijectif entre un versant poétique et un versant esthétique. Il n'y a pas communication, mais *mise en présence*. Et l'enjeu de l'analyse n'est pas le déchiffrement d'un message, mais l'exploration d'un univers.

II. MODÈLE DE L'OBJET CONTRE MODÈLE DU SUJET ; UNE OPPOSITION INCONTOURNABLE ?

¹³ Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux, essai interdisciplines*, Seuil, Paris, 1966.

¹⁴ Qu'il faille se rendre sourd pour entendre renvoie à cette thématique de la séduction qui est sans doute un des mythes fondateurs de la musique...

La métaphore organique est d'autant plus sensible avec l'œuvre musicale qu'il est très évident que celle-ci n'a d'existence qu'en notre écoute, dans une dynamique temporelle absolument commune avec celle de notre vie. Pourtant, l'analyste, prenant la partition ou l'enregistrement pour terrain, y a accès comme à un objet ordinaire. Il existe, dans les sciences de la musique, une dichotomie entre des sciences de l'objet (acoustique, sémiologie, en particulier avec le fameux « niveau neutre », analyse... etc.) et des sciences du sujet (psychologie, ethnologie, sociologie... etc.), entre les sciences de la nature et les sciences de l'homme¹⁵. Dans un article publié en 1992, on peut lire sous la plume d'Irène Deliège : « L'étude des stratégies cognitives qui président à l'organisation de l'écoute d'une œuvre, n'est pas, en général, envisagée sous l'angle d'un partage de trajets communs avec l'analyse musicale proprement dite. Il s'agit de pratiques et de situations à première vue fort peu comparables, mais il n'est cependant pas interdit d'apercevoir certains points de rencontre. »¹⁶. Les attouchements pressentis étaient, il y a à peine dix ans bien timides...

II.1. L'auditeur moyen et l'auditeur idéal

C'est dans ce contexte que je présentais, à Trieste, en 1991, une communication dont le jeune doctorant que j'étais à l'époque, n'avait peut-être pas bien saisi la portée. On pourrait en résumer les éléments marquants par trois points qui ne sont pas sans importance pour le sujet qui nous occupe aujourd'hui. D'abord, j'y présentais une des premières analyses paradigmatiques d'une musique *polyphonique* (une fugue de Bach), grâce à la généralisation de cette méthode que permettaient les diagrammes formels. Ensuite, je montrais, à la fois pour cette fugue de Bach, et pour un autre exemple pris chez Mozart, que l'on passait complètement à côté de ce qui faisait l'essence de ces pièces si on ne superposait pas les conduites à différents niveaux paradigmatiques, d'autant qu'elles étaient divergentes, ou, si l'on préfère, en relais... Enfin, j'imposais à la méthodologie de l'analyse de

¹⁵ cf à ce sujet l'article de Serge Pahaut « Du bon usage des modèles : la musique entre les sciences de la nature et les sciences de l'homme », *Analyse Musicale*, n°22, février 1991, pp. 7-12.

¹⁶ Irène Deliège, « Perception et analyse d'une œuvre musicale : points de rencontre », *Analyse Musicale*, n°26, février 92, p. 7.

n'être pas « à balayage », c'est-à-dire hors-temps, mais au contraire de se plier à l'écoulement temporel et à l'ordre fondamental qu'il établit entre les éléments d'une composition musicale.

Il était très clair pour moi que je restais, ce faisant, très clairement du côté de l'analyse, c'est-à-dire d'une science de l'objet. Mais, dans un contexte marqué par le début de l'ESCOM, la société européenne pour les sciences cognitives de la musique, beaucoup ont voulu voir dans ce qui était pour moi une méthodologie d'analyse, certes formalisée par un algorithme dynamique, une proposition de modélisation d'un « auditeur idéal ». Dans un contexte où la psychologie expérimentale était dominante, et travaillait sur une notion d'« auditeur moyen », le risque était grand d'une confusion épistémologique majeure, confusion entretenue par le malentendu sur le contenu des sciences cognitives, à la fois sciences de la psychologie du comportement humain et science des machines sensées l'imiter (cybernétique ou « intelligence artificielle »). Le paradoxe c'est que ce qui se présente comme *scientifique*, dans le cas d'un auditeur « moyen » comme dans celui d'un auditeur « idéal », n'est pas l'auditeur *réel* mais une reconstruction !

II.2. Vers un modèle de l'audition

Je m'en sortais à l'époque par une pirouette, en disant que je ne modélisais pas *l'auditeur*, mais *l'audition*, que l'intérêt de l'analyste était pour la procédure et non pour le sujet. C'était parfaitement juste, mais c'était esquiver. Or je voudrais aujourd'hui, dix ans après, essayer de lever un coin du voile : et si effectivement une méthode d'analyse et un modèle de l'écoute réelle pouvaient ne faire qu'une seule et même théorie ?

Mais auparavant, ce modèle de l'audition, qui faisait appel au concept de « mémoire » demandait quelques perfectionnements. D'abord, si certaines hypothèses étaient claires, comme le traitement dans le temps, le respect de l'intégralité de l'information, la minimisation de l'encombrement mémoriel, d'autres étaient plus floues, comme la nature exacte des paradigmes d'entrée. Ce n'était d'ailleurs

pas forcément un défaut, puisque ça permettait justement d'aborder avec la même méthode des aspects très différents. Il restait à résoudre l'incompatibilité apparente entre les trois principales visées de l'analyse : la reconnaissance paradigmatique, ou les liens d'identité à long terme, que la première version décrivait parfaitement, la capacité de groupement et de structuration, plus syntagmatique, plus dynamique, travaillant aussi sur la préfiguration à court terme, qui n'était alors pas résolue mais seulement envisagée, et enfin la reconnaissance externe, c'est à dire faisant apparaître des rapports avec des éléments extérieurs à l'œuvre, comme l'analyste l'a évidemment toujours pratiqué, que ce soit pour se référer à des éléments de l'histoire générale ou à des émotions personnelles. Effectuer la synthèse de tout cela n'était pas une évidence, loin s'en faut, et j'ai passé quelques années avec ce casse-tête. L'intrication conceptuelle des notions de forme (ABA), issu du premier type de liens, fondée sur un système de différenciation et d'équivalence, et de structure (A=abac, B=dbde, a=rst, b=... etc.) fondée sur le groupement et l'inclusion des unités, était un des principaux points d'achoppement. Il n'est pas question ici de décrire tout cela en détail mais on peut rendre compte du résultat sur un schéma simple, opérationnel au sens où il pourrait produire un modèle de l'œuvre¹⁷ comme l'entendent Marcel Mesnage et d'André Riotte¹⁸ , et qui permet de parler, à partir de notions élémentaires, à la fois de l'œuvre, et de la conception que l'on s'en fait.

¹⁷ encore que l'algorithme correspondant n'ait jamais été implémenté

¹⁸ cf Marcel Mesnage & André Riotte, « L'invention à deux voix n°1 de J.-S. Bach, essai de modélisation informatique », *Analyse Musicale*, n° 22, Février 1991, pp. 46-66.

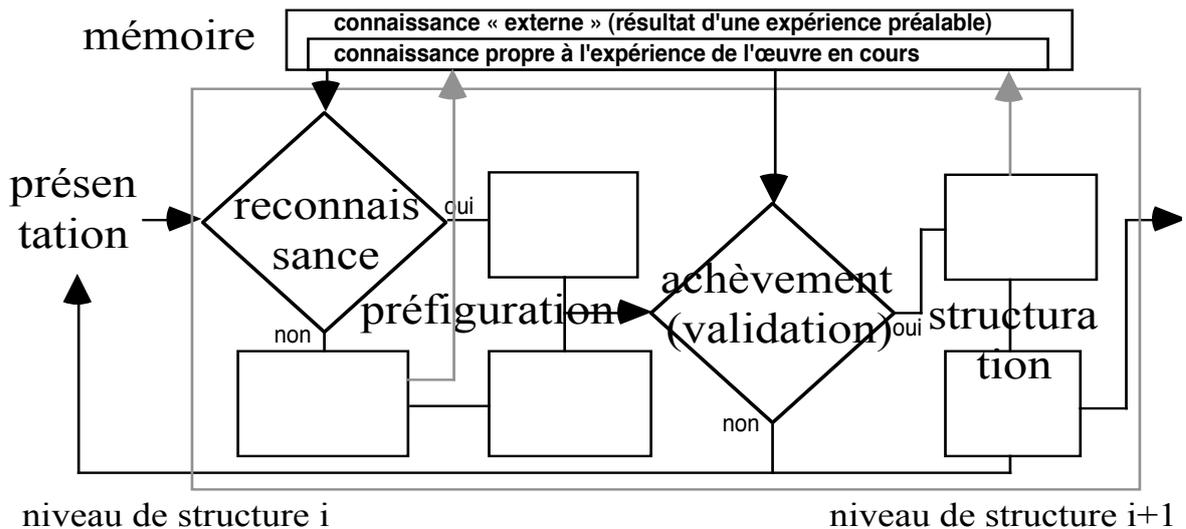


Fig. 2 : Schéma général de l'opérateur cognitif.

Essayons de saisir les grandes lignes de ce schéma et imaginons que nous sommes à un moment donné de l'écoute/analyse. Ce schéma s'organise autour de deux tests : on peut appeler le premier un test de « reconnaissance », test « paradigmatique », qui autorise la construction formelle ; il confronte l'objet présenté et les objets présents en mémoire, et détermine leur ressemblance. Le second serait un test de « clôture » ou « d'achèvement » : il valide la préfiguration d'un objet à un niveau supérieur de celui considéré au test de reconnaissance et autorise la construction structurelle et le passage aux mêmes questionnements à un niveau supérieur. Il est dans la nature même de la temporalité que l'on commence par entendre le plus petit niveau (on entend la première note avant que ne se découvre la phrase mélodique), par contre, la formulation par « récurrence » de l'algorithme est évidemment incompatible en tant que telle avec la réalité d'un cerveau humain.

III. VERS UN MODÈLE DE LA SUBJECTIVITÉ ?

Le prototype esquissé plus haut est très général : après tout , il n'est même pas limité à la musique. Il est aussi très puissant : pour la théorie du signal, il peut à la limite analyser un message sans avoir

aucune idée du code... Je voudrais aujourd'hui montrer qu'il est également suffisamment flexible pour rendre compte non seulement des œuvres particulières mais des analyses et des écoutes particulières d'une même œuvre. En effet, le schéma précédent structure des fonctionnalités incontournables, mais qui peuvent être spécifiées.

Il y a évidemment un rien de provocation à parler ici de modèle de la subjectivité, et on sent bien qu'on va vers une aporie. Qu'importe ! Les théories ne sont pas là pour être des articles de foi, mais des outils pour réfléchir. Il y a un enjeu intellectuel très clair à cette démarche : il s'agit de quitter la sphère de l'auditeur « moyen » pour aller vers celle de *l'individu* ; il s'agit de bannir l'idée d'un auditeur « idéal » non pas pour dénoncer une insuffisance, une imperfection du réel, mais au contraire aller aux principes du *sensible*. Ni l'affadissement statistique, ni l'exhaustivité mécaniste ne sont une solution convaincante pour traiter de l'esthétique.

III.1. Différentiation des critères.

En prenant un à un les grands termes du schéma précédent, nous allons essayer de comprendre au fond comment l'écoute d'une même œuvre peut donner lieu, comme c'est si fréquemment le cas, à des interprétations aussi radicalement divergentes. Le point le plus évident est certainement le rapport du débit de présentation des éléments à la capacité globale de traitement de l'information, la « vitesse d'horloge », si l'on veut, ou la performance perceptive/cognitive. Bien des facteurs peuvent entrer en ligne de compte : l'état de fatigue, la disponibilité du corps et de l'esprit (j'espère que vous êtes bien assis, c'est bientôt l'heure du déjeuner...). Le choix d'un tempo par un interprète, en dehors de la métronomie stricte, est l'exemple type d'adaptation du flux musical et de la performance.

Ensuite vient la première question : reconnaître ou ne pas reconnaître. Il y a deux éléments dans cette question : la mémoire, ce réservoir des acquis, cette « base de données », et la capacité à relier. Pour la première, on peut voir sur le schéma deux niveaux : pour ce qui est de la mémoire propre à l'écoute actuelle de l'œuvre, on peut

imaginer que le seul facteur de différenciation peut être une différence dans les potentialités rétentionnelles, une plus ou moins grande résistance à l'érosion. Mais rien n'est plus pareil dès qu'on fait entrer en ligne de compte l'ensemble de la mémoire d'un sujet. Culture, habitudes d'écoutes, enseignement reçu... etc. font que nous n'établirons pas forcément les mêmes liens, nous n'associerons pas les mêmes objets aux mêmes valeurs. Un exemple très simple : pour un analyste, une fugue commence par un « sujet », suivi de sa « réponse », car pour lui cette transposition est une modification majeure. Pour un auditeur ordinaire, il s'agit très clairement du même paradigme. Je me souviens d'un homme qui était pourtant le père d'un grand musicien et qui disait de la musique de Bach : « c'est toujours la même rengaine ! ». Passons !

Vient ensuite le problème de la préfiguration. Là encore, la connaissance du style d'un auteur peut faciliter grandement la formation d'une hypothèse projective à long terme à partir d'une incise donnée (modèle implication/réalisation de Meyer). La capacité à former une figure à partir d'un indice est liée autant à la mémoire qu'à l'imagination. Au cinéma, nous anticipons toujours la fin de l'histoire. En musique, il y a aussi une forme de narrativité. Si cette anticipation se fait de manière trop évidente, elle peut générer agacement ou ennui. (Par exemple, j'ai du mal à écouter certaines pièces de Haendel, car je sais presque toujours avec deux mesures d'avance ce qui va se passer et ça n'a pas beaucoup d'intérêt).

Le test d'achèvement est sans doute celui qui est le plus sensible aux codes préétablis. Structurer, c'est clore, c'est accepter une fin, une limite, un contour pour un objet, pouvoir s'en saisir à plus haut niveau, l'abandonner pour laisser venir ce qui lui succède. Le langage articulé serait impossible sans de perpétuels marqueurs d'achèvement, des espaces, des virgules, des points, des sauts de paragraphes pour les yeux, des silences, des accents, des désinences etc. pour les oreilles. La musique qui est liée au langage a hérité bon nombre de ces repères, et une des réticences les plus marquées à certaines musiques contemporaines vient de l'incapacité à effectuer cette structuration avec les repères « habituels », alors qu'on n'a pas encore accepté de s'en passer ou d'en accepter d'autres...

D'autre part, il est certain que notre capacité à cerner des objets, à discerner des éléments, n'est pas aussi sagement ordonnée que le schéma semble le proposer. Il est même probable que nous soyons capables de niveaux de conscience parallèles. Par exemple, à partir de quel niveau de structure se fait l'écoute de ce passage très connu de l'*ouverture de Tannhäuser* de Richard Wagner ?

Ex. 3. l'ouverture de *Tannhäuser* de Richard Wagner, M. 39 et suivantes.

La conscience de chacun d'entre nous suit peut être une voix différente, qui, la grande phrase mélodique des trombones de deux mesures en deux mesures, qui, les pas en saut d'octave de la vis sans fin des violons marquant chaque mesure, qui, l'évolution harmonico-mélodique à la noire, qui, l'ostinato des triolets des bois et des cordes graves, qui encore, les glissements de secondes en fausse valse égrenées par les violons à la triple de triolet... A moins que nous n'entendions tout cela à la fois, complètement sous l'emprise d'une musique qui sature à la fois l'espace des timbres et des hauteurs, et les échelles de temps, dans une structuration ternaire remarquablement compacte... Il y aurait beaucoup à dire sur le fait que, justement, dans cet exemple,

cette structuration soit ternaire, mais il nous faut avancer, c'est-à-dire clore ce chapitre.

III.2. Les émotions comme parcours cognitif.

J'ai proposé, dans les *Esquisses pour une pensée musicale*¹⁹, la première analyse d'une œuvre en terme de « phases cognitives », sur la base du schéma que nous venons de discuter. Elle montrait comment Mozart, à partir d'un matériau musical étrangement anodin, était capable de monter une magnifique petite mécanique à remuer les méninges dans tous les sens. D'une manière plus générale, il reste encore à explorer comment l'émotion elle-même n'est probablement que l'inscription de la conscience dans un parcours cognitif suggéré, voire conditionné, par l'œuvre, mais aussi par tout l'appareil mémoriel et intellectuel de l'auditeur, de l'interprète et du compositeur. Car il ne faudrait pas penser que, pour reprendre les catégories de Jean-Jacques Nattiez, on a affaire ici à de l'« esthésique inductive ». Il s'agit de se donner un modèle non pas de l'objet ou du sujet, mais au fond un modèle de la pensée musicale. Car les incidences poïétiques de cette manière de voir les choses ne sont pas insignifiantes, même si ce n'est pas toujours celles que j'ai le plus explicitées. L'analyste et le compositeur sont souvent la même personne, et j'aurais même tendance à penser qu'il faut être un peu compositeur, être un peu « descendu au charbon » dans les mines de l'écriture musicale, pour se faire une idée de ce que cela représente. Il y a peut-être aussi un changement de stratégie chez les compositeurs, dans le sens où ce ne sont plus les stratégies de production des œuvres qui sont mises en avant, dans les suites d'un constructivisme forcené. La pensée du vingtième siècle s'est tenue au plus près du matériau : la série, le son, le spectre..., peut être que le matériau du vingt-et-unième siècle se tiendra au plus près de la pensée.

¹⁹ Jean-Marc Chouvel : *Esquisses pour une pensée musicale*, L'harmattan, Paris, 1998.

Nous n'en sommes qu'aux prolégomènes...