

En l'absence de partition, le cas singulier de l'analyse de la musique électroacoustique

Avec la musique électroacoustique l'analyste se trouve d'emblée confronté à deux problèmes singulièrement épineux : impossible d'étaler sur sa table un objet matériel donné d'avance, comme une partition, grâce auquel une difficulté fondamentale de toute analyse, le découpage en unités, trouverait au moins une solution provisoire (situation que connaît aussi l'ethnomusicologue) ; impossible également (et ceci le singularise un peu plus) de recueillir dans une communauté culturelle un consensus sur ce qui est ou non pertinent. La différenciation des points de vue d'analyse et la détermination des unités, que face à d'autres répertoires on peut laisser provisoirement de côté, prennent ici un caractère pratique et immédiat.

Le cumul de ces exigences méthodologiques fait de la musique électroacoustique, qu'on aurait tendance à considérer comme un cas singulier, un cas en réalité exemplaire pour la réflexion théorique qui justifie qu'on rappelle ici quelles ont pu être les « prises » par lesquelles on a tenté de saisir cet objet particulièrement amorphe et fuyant qu'est une musique sans notation ni système.

I. - ENTRE PRODUCTION ET RÉCEPTION

Discours pratique

Prenons un exemple tout simple pour faire comprendre le problème. Imaginez un son enregistré sur bande magnétique qui dure quelques secondes. Ce pourrait être une résonance de cymbale dont l'enveloppe dynamique a été modifiée, ou tout aussi bien un son d'origine électronique, vous n'en savez rien. Il vous semble nettement percevoir une zone plutôt grave, dont la hauteur n'est pas bien définie, surmontée d'une frange plus aigüe qu'on pourrait chanter, celle-là. Cependant, ces deux composantes ont bien l'air de se mouler dans un seul profil : elles débutent ensemble, finissent ensemble et leurs évolutions sont parallèles, comme si elles avaient été formées d'un seul geste. Allez-vous considérer ce que vous entendez comme un seul son ou comme deux ? Les difficultés commencent.

(*) Institut National de la Communication Audiovisuelle. Groupe de Recherches Musicales.

Vous pourrez envisager trois solutions pour résoudre ce dilemme. Soit interroger le compositeur, soit faire entendre le même son à d'autres auditeurs (vous devinez déjà les problèmes), soit essayer de l'analyser physiquement. Disons tout de suite que les deux premières sont bonnes, d'ailleurs complémentaires, mais la troisième franchement mauvaise.

Si vous apprenez que le son a été obtenu par mixage de deux éléments, l'information aura sa pertinence. La manipulation répond sans doute à une intention. Encore devra-t-on nuancer. Si le son a été réalisé en vue d'une œuvre dans laquelle les deux composantes auront des destins autonomes, il sera logique de noter deux unités. Mais le mixage n'avait peut-être pas d'autre but que d'enrichir un timbre jugé un peu terne ; c'est alors une considération technique du même ordre que le choix des micros pour un enregistrement de la *Sonatine* de Ravel et distinguer deux unités brouillera l'analyse du projet compositionnel. Certes l'information est pertinente, mais selon le point de vue d'analyse il y aura lieu ou non de la prendre en compte.

En soumettant le son problématique à l'écoute de quelques auditeurs, vous recueillerez invariablement des réponses divergentes dont la plus raisonnable sera : « ça dépend du contexte ». Mais dans le contexte les réponses resteront divergentes car les auditeurs, selon le type d'écoute qu'ils auront pratiqué, n'auront pas effectué le même découpage. Là encore il conviendra de distinguer différentes pertinences.

Dans les deux cas on constate que la différenciation des points de vue intervient *avant* la détermination des unités.

Quant à l'analyse physique, elle ne vous aidera certes pas à trancher. Il n'y a pas une analyse physique, mais autant que d'appareils dont vous disposez, multiplié par le nombre de réglages (en général infini) qu'offre chacun. Le choix dépend de ce que vous voulez observer, et ça, aucun instrument ne peut vous le dire. Pour dénombrer les couches constituant un son, on pourra songer à une analyse de spectre. Cette fois ce ne sont plus une ou deux unités qui apparaissent sur le tracé mais quelques bandes et quatre ou cinq raies (dix, si l'on veut pousser l'analyse). Encore l'analyse de spectre simule-t-elle approximativement le fonctionnement de la cochlée (ce qui permet de l'utiliser pour prévoir comment un signal acoustique sera saisi par l'oreille, récepteur sensoriel, non comment il sera

intégré perceptivement). Mais à côté de celle-ci une infinité d'autres analyses sont imaginables mathématiquement et réalisables matériellement, en général absurdes parce que inutiles. La validité d'une analyse du signal physique ne peut être justifiée que par des considérations externes (1).

L'analyse d'une musique électroacoustique suppose donc les étapes préliminaires suivantes : 1. recherche des points de vue ; 2. pour un point de vue donné, détermination des traits descriptifs et des unités ; 3. alors seulement l'analyse peut commencer.

En toute rigueur, ce schéma est général et me semble devoir être appliqué aux musiques de notes, tout aussi bien. Si l'on s'autorise ce raccourci saisissant qui consiste à sauter les étapes 1 et 2 en admettant la pertinence tous-points-de-vue de la note, c'est au prix d'une approximation contestable.

Discours théorique

Les concepts de point de vue, de pertinence et de fonction se renvoient l'un à l'autre au sein d'une conception fonctionnaliste de l'analyse. Rappelons très simplement comment ils s'articulent. Une affiche de concert a, mettons, deux grandes fonctions : attirer l'attention et informer. Ce sont deux points de vue d'analyse qui détermineront des traits pertinents pour l'un et non pour l'autre. L'opposition des couleurs est, par exemple, pertinente du premier point de vue (attirer l'attention) mais n'a pas d'incidence sur le contenu informatif. Elle permet une délimitation d'unités (une zone rouge qui s'oppose à une zone blanche) et une analyse, réduite à ce point de vue, de la composition de l'affiche. Le point de vue informatif aurait conduit à une autre analyse.

L'exemple classique est l'analyse phonologique réduisant la description phonétique aux seuls traits pertinents nécessaires à rendre compte de la fonction de communication du langage.

Dès qu'on peut, pour un objet, délimiter n fonctions, ce sont autant de points de vue distincts pour

l'analyse, chacun conduisant à dégager des traits qui sont pertinents pour ce point de vue, et par suite, des unités.

Comment s'applique, en musique, cette conception fonctionnelle de l'analyse ? Remarquons d'abord qu'elle est toujours plus ou moins implicitement admise. « *L'analyste (de musique), placé quelque part entre le compositeur, l'interprète et l'auditeur, devrait pouvoir rendre compte, soit, de la manière dont la musique est faite, soit, de la manière dont elle est entendue* » (Sadaï, 1985.) Et, en effet, à quoi servirait d'effectuer n'importe quel relevé, n'importe quelle analyse (par exemple de montrer que l'œuvre de Bach contient 1, 3 fois plus de *si bémol* que de *fa dièse*) si l'on n'est guidé, comme dirait Nattiez, par une présomption de pertinence ? On suppose toujours implicitement qu'il serait possible (même si l'on sait fort bien qu'on ne le fera jamais) de montrer des implications de l'analyse soit pour la production, soit pour la réception.

Mais cette confrontation, toute théorique la plupart du temps, n'est imaginée que comme une vérification après coup de la validité des résultats. Tandis que le modèle fonctionnaliste suppose que l'on commence par là : les traits pertinents et les unités sur lesquelles on va travailler doivent être subordonnés aux points de vue qu'impliquent les fonctions de l'objet.

Le premier à avoir posé comme réflexion méthodologique préalable l'examen des pertinences en amont de l'analyse est Pierre Schaeffer (1966). Mais il n'étudie que des objets sonores isolés, non des œuvres, ce qui simplifie singulièrement le problème. Il lui suffit de distinguer le « faire » de « l'entendre », de déclarer que la musique est faite pour être entendue, donc de dégager les critères selon lesquels l'auditeur distingue, compare et apprécie les objets sonores. Il laisse à d'autres, comme il le dit, le soin d'écrire un « *Traité des Organisations Musicales* », mais non sans avoir discuté au passage quelques-uns des principes fondateurs d'une analyse dégagée de la partition : le statut phénoménologique de « l'objet sonore » ; les limites de l'analyse acoustique ; la différence entre traits pertinents et simplement distinctifs (qu'il appelle « valeurs et caractères »). Par ailleurs, il fournit avec sa typo-morphologie, un outil très général, et surtout une méthode pour la description des sons.

Il était donc tout naturel d'aborder l'analyse des musiques électroacoustiques à l'aide de l'outil schaefferien, d'isoler des « objets sonores », de décrire leur morphologie et de rechercher entre eux des relations, des figures et des récurrences (démarche inspirée de l'analyse des partitions). L'un des premiers essais de ce genre portait sur *l'Étude aux Objets* du même Schaeffer (Delalande, 1972). Par chance l'auteur de la musique était aussi l'auteur du modèle analytique et sa préoccupation de l'époque portait principalement sur les relations d'objets, ce qui assurait une certaine conformité de l'analyse avec le projet du compositeur (confirmée par un entretien avec Schaeffer à propos du premier mouvement). Mais un essai de transcription à l'orgue et quelques réactions d'auditeurs montraient avec évidence les limites de la méthode. Le point de vue, ou plutôt les points de vue des auditeurs ne coïncident

1. Qu'on me permette un nouvel exemple pour faire saisir cette assertion cruciale. Supposons que je veuille obtenir le tracé d'un certain grincement de porte (par exemple au cours de l'analyse des « *Variations pour une porte et un soupir* » de Pierre Henry). Il existe, en effet, un appareillage qui permet de réaliser cette opération. Mais je dispose de différents réglages qui déterminent des tracés absolument différents et qui sont tous l'image d'une certaine réalité acoustique de l'objet. Je peux d'abord obtenir une visualisation de l'onde sonore elle-même, par exemple de la position de la membrane du haut-parleur en fonction du temps (un oscillogramme). Mais ce n'est pas une analyse : c'est une information beaucoup trop riche qu'il reste à réduire. Notons qu'on peut y effectuer autant de mesures fantaisistes que l'on veut (par exemple la fréquence des arches qui ont une forme donnée) ne correspondant à rien qui ait des chances de s'entendre. Je rechercherai rapidement une information plus synthétique, par exemple en ne descendant pas jusqu'au détail microscopique de l'onde sonore mais en arrondissant le tracé (en augmentant une constante de temps). Je ne verrai plus l'onde elle-même, mais peut-être, si je choisis bien mon réglage, cette vibration de l'amplitude qui correspond à la sensation de « grain ». Si j'arrondis davantage encore, le grain sera nivelé et je ne verrai plus que l'enveloppe, le profil dynamique du son. Entre ces réglages particuliers qui mettent en évidence quelque chose que l'on entend, j'aurai parcouru un nombre indéfini de visualisations possibles, toutes aussi « vraies », du signal physique, mais qui ne visualisent en rien ce que j'entends. Il ne faut donc pas compter sur l'appareil pour me dire quels sont les traits à retenir dans la description du son. Par contre, une fois choisi un critère descriptif, par exemple ce grain du grincement, j'utiliserai l'instrument pour mesurer la fréquence du grain. L'oreille n'aurait pas pu faire ce comptage qui s'avérera, cependant, pertinent pour l'écoute. Donc l'appareil ne me livre pas, à la place de l'oreille, les entrées de l'analyse. Il caractérise mieux ce qu'elle a détecté, il n'est qu'une « prothèse » de l'oreille.

pas - mais pas du tout - avec celui de l'auteur. C'est une autre analyse, ou plutôt d'autres analyses qu'il faut faire. L'objet sonore, s'il était bien une unité pour la fabrication, n'en est pas une à l'écoute. Chaque écoute est sensible à certains traits morphologiques, regroupe à sa façon des morceaux d'objets pour constituer d'autres unités.

D'où la nécessité de distinguer radicalement l'analyse de la musique telle que conçue et telle que perçue, et de recourir au modèle fonctionnaliste.

Mais qu'est-ce qu'une fonction en musique ? L'expérience précédente incitait à assimiler le concept de fonction à celui de « conduite d'écoute ». L'écoute d'une musique est un acte, orienté par une attente, qui détermine une activité perceptive particulière, constamment réorientée par accommodation, et qui se solde par ce que l'on appelle couramment des « effets » ressentis. C'est un comportement finalisé. Ainsi à une conception fonctionnaliste de l'analyse musicale répond une conception fonctionnaliste de la perception. Il était possible, si l'on savait distinguer des « conduites d'écoute », de les prendre pour point de vue d'analyse (Delalande, 1974).

En 1975, paraissaient deux textes jumeaux par leur synchronisme et les affinités de leurs auteurs : l'inépuisable article de Molino « *Fait musical et sémiologie de la musique* » et le livre de Nattiez, qui n'est pas fondamental que par le titre - le second développant et mettant en œuvre (ce n'est pas son seul mérite) les conceptions théoriques du premier. Comme tout système symbolique, la musique apparaît (chez Molino) comme ensemble de conduites (2). La dichotomie production/réception est posée comme constitutive de l'objet symbolique en général, de la musique en particulier, et deux champs d'analyse s'ouvrent, dénommés respectivement poétique et esthétique.

Le cadre théorique était clairement précisé, dans lequel ont pris place différents travaux ultérieurs portant les uns sur les conduites de production, les autres de réception (3).

II. - UNE ANALYSE « NEUTRE » ?

Seule petite difficulté - colossale en vérité - de la théorie de Molino : s'était glissée entre poétique et esthétique une troisième forme d'analyse dont justement l'électroacoustique nous avait appris à nous passer : l'analyse neutre. Concept catastrophique (comme dit plaisamment Nattiez) qu'il faudra bien

(2) « Comprendre le symbolique, c'est d'abord décrire les systèmes dans lesquels il s'incarne. Au sein de cette famille — la plus générale — des signes, il convient de découper des ensembles fonctionnels : les conduites ou processus symboliques qui nécessitent, sinon une communication au sens strict du mot, tout au moins un réseau d'échanges entre individus. C'est le cas du langage, de la peinture et des arts plastiques, de la musique, de la religion et des sciences. » (Molino, 1975 ; 46).

(3) En poétique, nous bénéficions du privilège d'avoir, si j'ose dire, les compositeurs sous la main, et J.C. Thomas l'a exploité notamment en dégageant les grands « thèmes » qui organisent tout à la fois la pensée, la méthode de travail et la musique d'un compositeur, Parmegiani (Thomas, Mion, Nattiez, 1983).

Signalons des travaux sur le développement des conduites musicales chez l'enfant qui situent la poétique dans une perspective génétique (Céleste, Delalande, Dumaurier, 1982).

En esthétique nos efforts ont consisté à tenter d'analyser les conduites actuelles de réception en « conduites-types » suffisamment générales pour constituer un point de vue d'analyse (Delalande, 1976). L'étude de la réception est menée surtout à partir d'entretiens associés à l'écoute d'une musique, mais aussi, récemment, par des méthodes non verbales (électro-polygraphie).

encore une fois essayer de discuter d'autant qu'il est la clé de voûte du projet Molino-Nattiez.

Les trois raisons du neutre

La définition du « neutre » repose sur trois observations méthodologiques parfaitement exactes qui s'énoncent sous forme de trois propositions. Si elles étaient logiquement équivalentes, c'est-à-dire si l'une quelconque des trois impliquait les deux autres, elles se réduiraient à un principe unique à la base d'une forme d'analyse, l'analyse neutre. Mais ce n'est pas le cas, au moins pour la musique électroacoustique. Elles ont ici des implications distinctes, ce qui rend le concept syncrétique de « neutre » inutilisable.

1. Le premier axiome est l'existence d'un « objet matériel ». Le niveau neutre est « la description du message lui-même », « dans sa réalité matérielle ». Aussi peut-on parler également de « niveau matériel » (Nattiez, 1975 ; 50). Qu'est-ce que cet « objet matériel » dans le cas de la musique ? L'objet acoustique lui-même ? C'est ce que laisse entendre un tableau de Nattiez (page 60) qui cite deux formes d'analyse neutre, la description acoustique et l'analyse taxinomique de la partition. Le parallèle que fait Molino avec la phonétique acoustique (entre la phonétique articulatoire et la phonétique auditive) va également dans le sens (1975 ; 48). Molino précise qu'il s'agit d'une unité phénoménale qui, avant toute analyse, a une existence physique. non de l'objet acoustique que la discipline acoustique construit. L'objet existe indépendamment de la perception que j'en ai, et la science physique en fera l'objet de son enquête.

On pourrait lui appliquer autant d'analyses que l'on veut et donc dégager autant de formes que l'on veut, mais non pas n'importe quelle forme que l'on voudrait et que l'on aurait déterminée d'avance. Ce qui fait dire justement à Molino-Nattiez que l'objet matériel n'a pas une forme mais de la forme.

2. La seconde proposition fondatrice du neutre est la nécessité de la « coupure ». De même que la linguistique saussurienne s'est constituée en isolant son objet d'étude - la langue - des circonstances de son fonctionnement, de même l'analyse d'une musique doit oublier pour un temps les faits de production et de réception et « travailler » son objet en utilisant des procédures explicites, relever des récurrences, etc. C'est cette seconde proposition qui est utilisée par Nattiez comme définition du niveau neutre. C'est « un niveau d'analyse où on ne décide pas a priori si les résultats obtenus par une démarche explicite sont pertinents du point de vue de l'esthétique et/ou de la poétique. [...] Neutre signifie ici que l'on va jusqu'au bout de l'application d'une procédure donnée, indépendamment des résultats obtenus. » (1975 ; 54.) Neutre qualifie ici la méthode et non l'objet. Il y a bien, par cette « coupure », constitution d'un objet. Mais rien n'implique qu'il ait une réalité matérielle. On peut appliquer une analyse neutre aux rêves et aux représentations mentales. Ce ne sont pas des objets matériels, mais des objets symboliques. Pratiquement on travaillera bien sur un objet matériel - la transcription des rêves - mais c'est un objet substitutif distinct de l'objet symbolique qu'est le rêve

lui-même. Que l'objet d'étude, pour nous la musique, ait lui-même ou non une existence matérielle ne change rien à l'affaire, me semble-t-il.

3. Troisième constat : une *préanalyse de référence* est nécessaire comme support aux observations d'origine poïétique ou esthétique. Il est utile, lorsqu'on recueille des témoignages portant sur l'objet, de les affecter à un moment ou à un élément de l'œuvre (un axe du temps sur un papier blanc peut quelquefois suffire). Mais rien ne suppose que ce fond sur lequel on appliquera les différents calques correspondant aux divers points de vue (pour reprendre une image de Molino) résulte d'une observation directe de l'objet matériel, court-circuitant les approches poïétiques ou esthétiques.

Avec la musique électroacoustique, l'analyse neutre est impossible

Il me semble que les désaccords portant sur le neutre proviennent de la manière d'articuler ces trois propositions.

L'une des solutions consiste à adopter le programme suivant, qu'admet apparemment Nattiez. Contrairement aux trois propositions ci-dessus qui sont très générales, la solution Nattiez est particulière et acceptable en première approximation pour le corpus particulier sur lequel il a travaillé. Il admet ceci : j'ai un objet matériel, telle œuvre dans sa réalité sonore, dont la partition me donne une assez bonne transcription (sens 1 : du neutre dans l'objet). Sur cet objet (peu importe qu'il s'agisse de l'objet sonore ou graphique parce qu'il y a isomorphisme entre les deux), je vais faire porter mon analyse neutre (sens 2 : le neutre comme méthode). Ce niveau neutre d'analyse me servira ensuite « *d'ancrage aux approches poïétiques et esthétiques* » (1975 ; 50) (sens 3 : le neutre comme référence).

On voit que les trois propositions fondatrices du concept de neutre, même si elles ne sont pas logiquement équivalentes, se confondent, dans la réalité du travail : servir d'ancrage, même si ce n'est pas la définition du niveau neutre en devient « *une caractéristique fondamentale* » et la méthode neutre d'analyse s'applique à merveille à cet objet pré-découpé qu'est une musique de notes. Dans ce programme, les trois neutres n'en font qu'un.

Mais il n'est pas généralisable, et en particulier la musique électroacoustique résiste. Au lieu d'analyser d'abord un objet suffisamment bien défini et de le confronter ensuite aux circonstances externes de la production et de la réception, on est obligé, avec la musique électroacoustique, de progresser de l'externe vers l'interne. J'ai bien un objet matériel, mais je ne peux pas travailler directement dessus (je le pourrais, mais les analyses acoustiques que je ferais sont de nature à m'égarer, plutôt qu'à me conduire, car elles ne simulent ni les opérations de production ni de réception). Donc il ne me sert à rien de savoir que la musique a une réalité matérielle. Pour moi c'est un rêve auquel je n'ai accès qu'à travers le témoignage des rêveurs.

Le programme d'une analyse de la musique électroacoustique se présente en 4 étapes (4).

(4) L'auteur proposera, dans un prochain numéro d'Analyse Musicale, une analyse fondée sur la méthodologie qu'il décrit (N.D.L.R.).

1. Étant donné qu'il n'y a pas de partition, on est amené à faire une transcription. Même si l'on accepte qu'elle soit provisoire, qu'elle ne soit qu'un fond pour poser nos calques, on ne peut pas ne pas se rendre compte qu'elle est particulière, qu'elle répond nécessairement à un point de vue. Par exemple on la fera en écoutant soi-même et en pratiquant une écoute particulière (qui dans notre petite typologie des conduites d'écoute a reçu le nom « *d'écoute taxinomique* »). A moins qu'on dispose d'un schéma de mixage de l'auteur, dont la particularité poïétique ne saurait être niée. Dans tous les cas il serait fallacieux de parler de neutre à propos de cette transcription. Elle est évidemment relative à un point de vue externe qu'on a privilégié, en lui faisant jouer le rôle de référence.

2. Vu l'approximation grossière de la procédure qui a permis cette première transcription (par exemple écoute taxinomique par un seul sujet, l'expérimentateur), il serait déraisonnable de lui appliquer une analyse systématique fouillée. La seconde étape est l'enquête externe approfondie, auprès d'informateurs (compositeurs, témoins, auditeurs) ou à l'aide de documents annexes (esquisses, partitions d'écoute), conduisant à la différenciation des pertinences. S'il s'agit d'esthétique, cette phase consistera à étudier les conduites de réception et à les analyser en conduites-type.

Une fois différenciés les points de vue il devient possible de porter les informations sur autant de « *calques* ». L'enquête peut connaître un rebondissement, sous la forme d'un questionnement plus orienté, jusqu'à ce que chacune des transcriptions soit suffisamment complète et précise pour en commencer l'analyse.

3. Là seulement intervient la fameuse coupure. L'analyste tient ses données. Chaque transcription (correspondant à un point de vue particulier) est un objet matériel substitutif sur lequel il va pouvoir appliquer des procédures qu'il définira explicitement. Pour un temps il n'y a plus confrontation directe avec les circonstances externes de la production ou de la réception (bien que l'analyse soit l'approfondissement et la systématisation d'un point de vue externe). On aboutit à une construction qui est censée avoir une certaine pertinence.

4. Il reste à la prouver. Une analyse est une construction théorique bâtie à partir de faits empiriques et qui doit permettre de rendre compte de faits empiriques.

On voit qu'on a admis les trois propositions fondatrices du concept de neutre, mais dissociées. 1. L'existence d'un objet matériel est postulée : c'est la musique, objet sonore, sur laquelle on va travailler. C'est la « *même* » qu'on fera entendre à différents auditeurs. 2. On aura bien adopté un support pour projeter les informations. Mais il résulte d'un point de vue de référence poïétique ou esthétique. 3. L'une des étapes répond à la condition 2. Elle est menée en oubliant les sources poïétiques ou esthétiques des données. Mais elle ne porte pas sur l'objet matériel initial, elle porte sur un objet symbolique construit par recoupement des images mentales qu'en ont certains sujets.

Sous peine de grande confusion, on ne peut pas qualifier de neutre à la fois la description de l'objet matériel, la phase d'analyse systématique et expli-

cite de chacune des transcriptions poïétiques et esthétiques, et le recours à une référence qui est aussi une trace de l'une des conduites étudiées.

On pourrait réserver le terme de neutre pour qualifier la phase systématique et aveugle de traitement des données d'origine poïétique ou esthétique. Cette coupure entre l'enquête externe et l'analyse interne de l'objet qu'elle a permis d'isoler est, en effet, le véritable fondement épistémologique de la sémiologie depuis Saussure. Mais c'est alors le schéma de la tripartition qui ne convient plus. Dans Molino comme dans Nattiez l'articulation poïétique/neutre/esthétique correspond, terme à terme, avec l'articulation production/objet/réception (5). Au contraire le programme qu'on vient de décrire fait apparaître l'analyse qu'on appellerait neutre comme un moment de l'analyse esthétique. Il en serait de même en poïétique. Il n'y a donc pas analyse poïétique, analyse esthétique, analyse neutre, mais plutôt un moment neutre, si l'on veut, de l'analyse esthétique ou poïétique.

A vrai dire, ce qui vient en amont et en aval de ce moment étant de l'enquête ou de la vérification externes, mais pas de l'analyse, je ne vois pas pourquoi on ne parlerait pas tout simplement, pour désigner ce moment, de la phase d'analyse.

UNE PROBLÉMATIQUE DE PORTÉE GÉNÉRALE

Si nous nous sommes attardé ainsi à la problématique particulière de l'analyse des musiques électroacoustiques, c'est évidemment parce qu'elle est tout à fait générale.

Il est légitime d'analyser les partitions. Ce sont des objets symboliques, points de concours de conduites de production — l'écriture — et de réception — la lecture des partitions. Mais si, suivant en cela l'exemple de nombreux auteurs, on définit la musique plutôt comme du son que comme du papier, alors on ne peut écarter le problème de la transcription, ou plutôt des transcriptions, correspondant aux divers points de vue poïétiques et esthétiques. Sommes-nous assurés de retomber invariablement sur la partition ? C'est douteux.

Rappelons les évidences. L'interprétation n'est pas la simple mise en son de la partition. L'auditeur est confronté à un objet sonore qui comporte, certes, des relations de hauteur et de durée, mais aussi des traits qui sont le fait de l'interprète : qualité d'attaque, différences de sonorité, de phrasé, d'articulation, etc. Que l'interprète ajoute à ce qui est noté, nul ne le conteste. La question est de savoir s'il est légitime de dissocier les traits notés des traits ainsi ajoutés ou bien s'il faut redistribuer cet ensemble de traits sur plusieurs plans correspondant à des points de vue différents.

(5) Cf. Molino (1975 ; 47) : « c'est d'abord une production [...] L'objet musical est reçu par l'auditeur [...]. Mais le phénomène symbolique est aussi objet, matière soumise à une forme. A ces trois modalités d'existence correspondront trois dimensions de l'analyse symbolique, l'analyse poïétique, l'analyse esthétique et l'analyse « neutre » de l'objet ».

La pertinence poïétique de cette dissociation est assez claire. On voudrait savoir rapporter l'analyse de l'objet sonore aux conduites de production. Or, celles-ci se trouvent déjà différenciées en composition et interprétation et les traits se rapportant à l'une et à l'autre dissociés, les uns notés (sur la partition) les autres pas. Ce partage des données est une pré-analyse.

Il n'en va pas de même en esthétique. Peut-on considérer l'écoute comme une combinaison de deux formes superposées d'écoute, l'écoute des notes d'une part et l'écoute des traits interprétatifs d'autre part ? Une telle dissociation s'effectue sans doute en partie chez les musiciens praticiens, mais on ne saurait l'admettre comme un modèle général.

Si l'on peut espérer opposer des plans fonctionnellement distincts dans l'écoute, ce sera plutôt, pour reprendre à titre d'exemple très provisoire les idées reçues en la matière, quelque chose comme une orientation mélodique de l'écoute, par opposition à une écoute harmonique : la première, à la recherche d'un lyrisme issu de la vocalité, étant sensible tout à la fois et indistinctement à la figure formée par les intervalles mélodiques, au phrasé et au legato. Le vocabulaire ici n'aide pas à comprendre puisqu'il emprunte à cette analyse informée par les circonstances de la production (et qu'il s'agit justement de contester) en partition et interprétation. Il faudrait introduire des mots nouveaux tels que le « coulé » ou la « souplesse » pour nommer des catégories de la réception qui ne recouvrent pas celles de la production. On voit la parallélisme avec la phonétique auditive qui a dû forger un vocabulaire pour éviter toute confusion avec le point de vue articulatoire.

Cette pré-analyse en partition et traits interprétatifs, si elle semble pertinente pour la production, n'est donc qu'une approximation en esthétique. En toute rigueur ce sont d'autres unités que doit dégager l'esthétique et c'est un autre problème que d'étudier ultérieurement les similitudes ou les relations des deux approches. Ne réintroduisons pas dans la pratique ces « amalgames » injustifiés, cette « confusion » et ce « flou », comme dit Molino, que précisément veut éliminer une nouvelle analyse musicale.

BIBLIOGRAPHIE

- CÉLESTE (B.), DELALANDE (F.), DUMAURIER (E.), 1982. *L'Enfant du Sonore au musical* - I.N.A./G.R.M.-Buchet-Chastel, Paris.
- DELALANDE (F.), 1972. - L'analyse des musiques électroacoustiques in *Musique en jeu n° 8* - Seuil, Paris ; 1974. - Analyse musicale et Psychologie de l'écoute in *Musique en jeu n° 15*, Seuil, Paris : 1976. - Pertinence et analyse perceptive in *Cahiers Recherche/Musique n° 2* - I.N.A./G.R.M., Paris.
- MOLINO (J.), 1975. - Fait musical et sémiologie de la musique in *Musique en jeu n° 17* - Seuil, Paris.
- NATTIEZ (J.J.), 1975. - *Fondements d'une sémiologie de la musique* collection 10/18, U.G.E., Paris.
- THOMAS (J.C.), MION (P.), NATTIEZ (J.J.), 1983. - *L'Envers d'une œuvre* - I.N.A.-G.R.M./Buchet-Chastel, Paris.
- SAIDAI (Y.), 1985. - Analyse Musicale : par l'œil ou par l'oreille ? in *Analyse Musicale n° 1*, novembre 1985, Paris.
- SCHAEFFER (P.), 1966. - *Traité des Objets Musicaux* - Seuil, Paris.