

1993 b « Analyser le style en musique électroacoustique : approximation et pluralité en analyse comparative », *Analyse Musicale* n°32, Paris

François DELALANDE¹

ANALYSER LE STYLE EN MUSIQUE ELECTROACOUSTIQUE : Approximation et pluralité en analyse comparative

Caractériser un style de façon explicite et rigoureuse n'est déjà pas simple dans le cas général, mais s'agissant d'une musique sans partition, on devine que l'entreprise va devenir franchement périlleuse et soulever des problèmes méthodologiques de nature à réjouir les amateurs de théorie de l'analyse. C'est de ce petit jeu que nous allons tenter de découvrir les règles.

Du style, nous adopterons une conception d'orientation poïétique², qui nous semble la plus usuelle, en définissant le style comme *ensemble des régularités observées dans un corpus (et qui lui est propre), s'expliquant par des régularités dans les conduites de production*. Cette définition rejoint celle que BARTOLI (1989) s'abstient prudemment de donner mais qu'il approche par un certain nombre de remarques :

a) "*L'analyse du style est en soi une analyse comparative*". Elle suppose des comparaisons internes au corpus (observer des régularités) et externes (montrer qu'elles lui sont propres - sinon chacune prise séparément, du moins l'ensemble qu'elles constituent) : « *un style donné isole un sous-ensemble au sein d'un ensemble plus grand* »³

b) Ces régularités observées reçoivent hypothétiquement une explication poïétique : toutes les pièces regroupées dans un corpus ont une origine commune (même compositeur, même période, même école, influences directes) ; on ne parlera pas de "style" pour rendre compte de similitudes observées dans une collection de pièces musicales venues de continents et d'époques variés. On parle de style lorsqu'on suppose que ces convergences résultent d'une même manière de faire, ce que BARTOLI rappelle par l'étymologie du mot "style" (*stilus*, outil pour écrire) et par différentes formulations : "*trace laissée par l'individu agissant*", "*ensemble de critères qui (...)*

¹ Responsable des Recherches en Sciences de la Musique au Groupe de Recherches Musicales de l'INA, membre du comité de rédaction de la revue *Analyse Musicale*.

² Poïétique : concerne la production. Esthétique : concerne la réception.

³ Par contre, nous ne retiendrons pas comme trait général, comme le fait Bartoli à la suite de Rosen, qu'un style se définisse nécessairement par rapport à un "langage" commun (comme le suggère le cas particulier de la musique tonale). Sinon, inutile d'aller plus loin : il n'y a pas de style en musique électroacoustique, pas plus que dans la sculpture contemporaine, etc. Ou du moins le mot "langage" (ou "système", ou "norme") est ici tout à fait problématique et inutilisable.

permettent d'appréhender des actes de création comparables (...)" - ce que nous appelons : régularités dans les conduites de production.

c) Enfin, les traces laissées dans l'objet sont effectivement observées. Nous admettrons, comme BARTOLI, que "définir un style suppose l'observation analytique d'un ensemble d'indices permettant de cerner une personnalité ou un groupe de personnes qui agit". Cette dernière contrainte ne simplifie pas la tâche. On aurait pu esquiver les difficultés méthodologiques majeures en recherchant les régularités stylistiques par enquête poétique : si un compositeur a une manière de travailler qui lui est propre et des préférences systématiques, observons-le, interrogeons-le. Dans le cas de la musique électroacoustique, réalisée sur des machines par des compositeurs vivants, l'enquête sur les stratégies de composition pose souvent moins de problèmes que l'"observation analytique" des œuvres. Mais c'eût été tricher. Car encore faut-il que ces régularités de choix et de stratégies laissent des traces dans l'objet ; et ces traces, qui les observe et comment ?

Pour situer plus concrètement la question du style en électroacoustique, on la comparera à ce que peut être une typologie des genres. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit d'établir des rapprochements entre des musiques ou des fragments qui ont en commun certains traits. Dans une classification par genres, on retiendra des critères externes, qui en première "approximation" (attention, le mot est important) ne font pas problème. Par exemple, au sein des musiques dites "acousmatiques" (sur bande, sans action directe) on pourra regrouper sous l'étiquette "dramatique" des pièces assez longues (plus de 30 minutes) dans lesquelles le fil conducteur est un texte narratif enregistré (Pierre Henry "Apocalypse", François Bayle "Purgatoire" et Bernard Parmegiani "L'enfer" de la Divine Comédie, Michel Chion "La Tentation de St-Antoine" etc.). Il en résulte un certain type de construction. On caractériserait de même un genre qu'on peut appeler "Mouvement symphonique", construction de 10 à 20 minutes sans silence, d'une certaine ampleur dans l'espace, jouant d'effets rhétoriques de début, ruptures, attentes, accélérations (Bernard Parmegiani "L'œil écoute", François Bayle "Motion-Emotion") qu'on opposera à la "suite concrète", succession de mouvements brefs (une à trois minutes) séparés par des silences, très sobres sur le plan formel (une seule idée, à peine variée par mouvement) comme sur le plan des sources sonores (Pierre Henry "Variations pour une porte et un soupir" ; François Bayle "Jeïta" ; Guy Reibel "Variations en étoile"). Naturellement, une telle typologie, même complétée, ne couvrira jamais l'univers en expansion des musiques qui se créent, mais permet de caractériser quelques cas classiques dans le répertoire.

Si l'on ne prétend pas classer toutes les musiques, et dans la mesure où l'on choisit soi-même les critères, définir des genres ne présente pas de difficulté méthodologique insurmontable. Par exemple, il n'est pas nécessaire de faire appel à des procédures sophistiquées pour déterminer si une pièce comporte ou non un texte (dès lors qu'on écarte les cas ambigus où la voix, très manipulée, est inintelligible). Malheureusement, ce n'est pas de genre qu'il s'agit de traiter ici, mais de style. Or l'analyse stylistique consiste à faire apparaître des analogies plus fines que la classification par genres. Il y a souvent moins de *distance* entre deux œuvres du même genre et d'auteurs différents qu'entre deux œuvres de genres différents du même auteur. Si j'ai souligné le mot "distance", c'est parce qu'il fait référence à des disciplines scientifiques, elles aussi fondées sur l'observation, qui ont l'habitude de traiter de problèmes de mesure. Or, toute

analyse comparative - et l'analyse stylistique en particulier - soulève des questions d'évaluation de "distances", qui font appel notamment au concept d'approximation, classique en métrologie. Rapprocher des musiques par styles (aussi bien que par genres), c'est découvrir entre elles des identités relatives, où le mot "relatif" est à comprendre dans deux sens :

- Relatives à un point de vue. Deux objets que l'on réunit dans une même classe d'équivalence ne sont identiques que d'un certain point de vue. Déjà les classifications par genres et par styles ne coïncident pas, mais à l'intérieur de chacun de ces deux cas, il faut s'attendre à trouver plusieurs classifications possibles selon les points de vue adoptés.

- Relatives à un degré d'approximation. Même d'un point de vue donné et selon des critères déterminés, l'identité observée est fonction de la précision des moyens d'observation.

Or, si le concept de point de vue est assez classique, sinon adopté, en analyse musicale, celui d'approximation l'est beaucoup moins. Aussi allons-nous nous attacher, dans les propositions qui suivent, à relever les cas où le résultat de l'observation est subordonné à un degré d'approximation.

Première entrée : une analyse du style par enquête poïétique

S'agissant de dégager des régularités dans un corpus qui s'expliquent par des régularités dans les conduites de production, il semble qu'il y ait deux entrées possibles au problème de l'analyse stylistique, par l'un au choix de ces deux termes, sachant qu'on devra ensuite trouver confirmation dans l'autre. Commençons par les conduites.

Régularités dans les conduites de production

L'enquête poïétique est quelquefois praticable dans le cas de la musique électroacoustique, comme nous l'a montré une étude comparative réalisée auprès de douze compositeurs qui avaient travaillé dans des conditions analogues (DELALANDE 1989). Cette étude nous permet de préciser ce que nous appelons "régularités dans les conduites de production".

L'histoire de la composition d'une pièce de musique électroacoustique peut se décrire sur trois plans :

a) C'est d'abord une succession d'opérations techniques : le "plan de réalisation". C'est la dimension la plus matérielle, dont on peut assez aisément dresser un relevé. Elle est constamment guidée par des choix qui résultent des deux autres facteurs.

b) L'"attitude poïétique" ou "axe trouvaille/travail". Selon les moments de la réalisation, le compositeur est tantôt à l'affût de la "trouvaille", dans une attitude de recherche très ouverte, tantôt, au contraire, absorbé dans un travail aveugle de mise à exécution d'un projet bien défini, sachant qu'existent entre ces deux extrêmes tous les paliers intermédiaires.

c) Les "niveaux de décision». Ils sont quatre :

- propos
- idée musicale
- grammaticalité
- qualité technique.

Le "propos" est l'idée "littéraire", aisément verbalisable, qui a pu présider au projet général de l'œuvre ; l'"idée musicale" est une configuration sonore particulière, originale, qui résulte d'une trouvaille et suggère un développement ; la "grammaticalité" désigne un ensemble de contraintes que le compositeur se donne, plus ou moins consciemment, et qui le conduisent à rejeter certaines configurations sonores (sons, mixages, silences, etc.) qui ne lui plaisent pas ou ne lui semblent pas convenir, sans qu'il s'agisse pour lui de défauts techniques. Enfin, la "qualité technique" consiste à éviter des défauts qui paraissent à l'auteur être purement techniques (bruits de fond, saturation, "clocs", etc.).

C'est le cheminement chronologique de la réalisation, décrit selon ces trois plans, que nous appelons "stratégie de composition". Ne sont pas prises en compte les motivations qui pourraient expliquer les choix et entreraient dans une description plus générale de la "conduite". Il nous suffit ici de décrire ces choix.

Il peut exister différentes formes de "régularités" dans les stratégies de composition : dans les choix des moyens techniques utilisés au sein d'un ensemble de ressources disponibles ; dans la succession, non seulement des opérations techniques, mais aussi des "attitudes poétiques" - certains compositeurs accordent une grande importance à la "trouvaille" et notamment au début de la réalisation, d'autres minime, ou surtout pas au début ; enfin à certains "niveaux de décision" , et c'est sur ce plan qu'il convient de s'arrêter un instant.

Les niveaux inférieurs (qualité technique, grammaticalité) décrivent en effet des régularités dans les choix. Le compositeur suit des règles implicites ou explicites qui se traduisent négativement par des solutions qui doivent être rejetées. A noter que ces règles ne sont jamais absolues : ce qui est défaut technique pour l'un peut être recherché par un autre ; ce qui est évité à une période de la vie peut ne plus l'être à une autre. Exemples de règles de "grammaticalité" : rendre les sources méconnaissables, éviter les sons "bruiteux" , rechercher systématiquement les mixages "lisibles" ou les débuts francs, au point que les configurations inverses soient considérées comme fautives (les formulations positive et négative sont équivalentes).

Mais ces régularités de choix, qui sont perçues comme des contraintes, ne suffisent pas à justifier ni orienter l'acte de composition d'une œuvre particulière. Il faut que celui-ci réponde à une curiosité nouvelle, à la recherche d'une "singularité", ce que décrivent le "propos" et "l'idée musicale".

Deux remarques.

1) Il semble que la dialectique de la singularité et de la régularité soit ce qui guide l'acte de création, et c'est aussi en ces termes que se définissent et se délimitent les constantes stylistiques. Une "idée musicale" est une singularité, en ce sens qu'elle est propre à une œuvre ou un passage. Mais, localement, elle constitue une régularité soit dans l'organisation sonore, parce qu'elle est le germe d'un développement, soit, au minimum (par définition), dans la stratégie, parce qu'elle fait passer de la trouvaille au projet et donc coordonne un ensemble d'actes ultérieurs. De même, les règles de grammaticalité ou les règles techniques qu'observe un compositeur valent pour un ensemble d'œuvres ou une période de sa vie mais non pour un autre compositeur ou d'autres œuvres (du moins en tant que configuration spécifique de règles, car chacune des règles prise isolément peut avoir un domaine de validité plus large). Donc un ensemble de régularités à l'intérieur d'un domaine peut apparaître comme une singularité par rapport à l'extérieur.

Cette remarque s'applique au style : la limite qui isole un corpus homogène stylistiquement est flottante et dépend d'une *échelle* choisie arbitrairement. C'est conventionnellement qu'on appelle habituellement "style" un domaine de régularité dont l'extension est de l'ordre d'un ensemble d'œuvres ou de la production d'un compositeur.

2) Il faut noter dès à présent que la définition de règles stylistiques n'est possible qu'affectée d'un coefficient d'approximation. Supposons qu'un compositeur nous déclare rechercher systématiquement les débuts "nets" (ou, en d'autres termes, rejeter les débuts "mous").

a) Cette règle n'a sans doute pas un caractère absolu mais statistique : dans 80% des cas, les débuts sont "nets".

b) En admettant provisoirement qu'on puisse définir la "netteté" d'un début en termes acoustiques comme "passage du silence au son sans transition", une telle définition suppose qu'on précise 1) une différence minimum de "niveaux" entre avant et après le début, 2) un temps maximum d'établissement du son initial. On doit donc admettre l'existence de deux seuils qui définissent le concept de "netteté" avec une approximation donnée.

c) Mais en fait la "netteté" qu'évoque le compositeur n'est pas seulement une affaire de niveau et de temps de montée. Lui-même pense à un *effet* de "netteté" et non pas aux causes physiques, et convertir cet effet en paramètres physiques, si toutefois c'est possible, suppose un étalonnage avec des sujets humains et on retrouve ici une approximation qui se traduit en fréquences statistiques, inhérente à toute mesure. J'ajouterai que même dans un cas apparemment aussi clair que l'évaluation d'un "début net", la réduction psychoacoustique sera généralement insuffisante : un mot, parce qu'il provoque une conduite d'identification et donc une mobilisation immédiate, sera perçu plus "net" qu'un bruit blanc, à niveaux et temps de montée identiques. C'est donc à une procédure d'enquête esthésique dans toute sa complexité qu'il faudra avoir recours.

On voit sur cet exemple apparaître trois degrés d'approximation :

- approximation dans la généralité de la règle,
- approximation dans la définition du "net",
- approximation dans la mesure du "net" (ou plus généralement dans l'observation).

Voici posée la question de l'observation, qu'il convient de développer davantage.

Régularités observées

Supposons maintenant que l'enquête poïétique nous ait permis de faire apparaître des régularités dans les conduites de production, c'est-à-dire, par exemple, à l'échelle d'un compositeur, dans les choix et les méthodes de travail. Il reste à les confronter aux œuvres produites et à vérifier quelles régularités elles y déterminent. Il y a plusieurs raisons à cela :

- Une raison pratique. Dans le cas (le plus habituel) où l'enquête poïétique comporte une part d'entretiens, le compositeur s'exprime souvent par des métaphores ("j'évite les sons gris", "je recherche systématiquement les mixages lisibles") qui ne prennent un sens à peu près précis qu'illustrées par des exemples.
- Une raison théorique. Toutes les "régularités de la conduite" ne laissent pas de trace dans l'objet. Par exemple, la chronologie des opérations de réalisation peut (mais ce n'est pas certain) ne pas avoir d'incidence sur le résultat final. Or, conformément à la conception du style qui nous guide (et à la définition adoptée) seules les régularités observées dans le corpus définissent le style ; ou en d'autres termes, c'est le style des musiques et non le style des conduites de production, qu'il s'agit d'étudier.

En termes familiers, la problématique de la confrontation à l'objet peut s'exprimer ainsi : le compositeur nous a signalé (ou l'enquête poïétique nous a montré, par des procédures éventuellement plus sophistiquées que l'entretien) que des règles de sélection étaient appliquées de manière plus ou moins systématiques, il s'agit de savoir si "ça s'entend". Et ceci nous amène à savoir ce que veut dire "ça s'entend", c'est-à-dire à discuter les procédures d'observation et les degrés d'approximation qui leur sont liés.

"Ça s'entend" peut vouloir dire deux choses : ou bien "tout le monde l'entend, quoique on fasse", ou bien "on peut l'entendre, pourvu qu'on guide votre écoute, et donc que vous adoptiez une attitude d'écoute adaptée". Le premier cas, celui de l'objet qui induit une réponse perceptive dans cent pour cent des cas, est l'exception. Mais, fort heureusement pour l'étude du style, la conception généralement admise n'en exige pas tant (et c'est dans ce sens que nous précisons notre définition) : il suffit que la régularité prévue soit observable, c'est-à-dire ici que quiconque accepte d'adopter une certaine orientation d'écoute *puisse* entendre ce qu'on lui indique. L'observation est relative à un point de vue, mais on admet ici que le point de vue est guidé par les informations poïétiques.

Nous ne sommes pas pour autant sortis d'affaire, car l'observation est aussi relative à une approximation. Il faut qu'on "puisse" entendre les régularités prévues, mais comment ? A première écoute ? Après autant d'écoutes qu'on veut ? En s'autorisant des artifices de lecture ralentie, de filtrage, de comparaisons de segments éloignés, etc. ? La définition de l'"observable" est relative à ces moyens d'observation : il y aura des régularités observées à "première écoute", "après n écoutes", "grâce à tels ou tels

artifices de plus en plus puissants. Il existe ainsi une échelle du plus ou moins observable, et la définition même du style est fonction de ce degré de finesse d'observation.

Un exemple. Dans une analyse ancienne d'une pièce de François Bayle, nous avons observé (avec Jack VIDAL. DELALANDE 1976) qu'une même formule était exposée trois fois, de moins en moins perceptible. L'auteur nous a indiqué par la suite qu'elle l'était une quatrième fois, mais transposée deux fois dans le grave, donc baissée de deux octaves et ralentie quatre fois. Même le sachant, il était impossible "à l'oreille nue", si je puis dire, de l'entendre, tant les constituants de la figure étaient dispersés. Cependant, il était possible de les entendre séparément, donc de *conclure* que la relation "était" dans l'objet, bien qu'in audible. Et naturellement, on pouvait faire apparaître la figure dissimulée en accélérant de quatre fois la lecture. Question : cette relation était-elle observable ?

On pourrait être tenté de répondre affirmativement en considérant qu'il suffit, pour qu'une régularité *soit* dans l'objet, qu'une quelconque procédure d'observation portant sur l'objet puisse la mettre en évidence. On remarque que cela reviendra, dans les cas les plus ardues, à refaire le travail inverse de celui du compositeur : là où il avait dissimulé par un extrême ralenti on accélérera, là où il avait mixé on filtrera. Et pourquoi ne pas recourir aux voies de mixage ou aux éléments ? On retombe, insensiblement, sur l'enquête poétique. A la limite, l'observation directe de l'objet n'apporte plus d'information nouvelle par rapport à l'enquête poétique. Étant entendu que l'observation est guidée par des indications du compositeur, il suffit de refaire à l'envers, grâce à des "manipulations d'observation", le chemin qu'il a lui-même parcouru par des manipulations de réalisation, pour être sûr de retrouver "trace", dans la musique, des éléments et même des procédures de la réalisation. Par conséquent, la contrainte que nous nous étions donnée, et qui semblait de bon sens, de ne retenir dans la définition du style que des régularités de la conduite de production qui laissaient une trace dans l'objet, n'apporte plus aucune restriction. Ainsi conçu, le style ne serait plus défini que comme régularité des conduites de production.

Il nous semble donc nécessaire de rapporter la définition du style à une définition du "ça s'entend", c'est-à-dire de fixer *arbitrairement* une limite aux artifices d'observation. On notera que cette limite ne peut être qu'arbitraire. Il n'est guère logique, par exemple, de faire référence à des conditions "normales" d'écoute, qui seraient celles du concert, puisqu'il est devenu normal, grâce à la souplesse des appareils de lecture, non seulement d'entendre autant de fois qu'on veut, mais d'arrêter, de revenir en arrière, de réécouter plusieurs fois un fragment. On pourra plus raisonnablement choisir de limiter la définition de l'"observé" (et donc du style) à ces manipulations qui sont à la portée du grand public, et s'interdire des opérations plus puissantes comme le ralentissement ou le filtrage. Pour ne pas glisser vers l'enquête poétique, on décide de se limiter aux conditions habituelles de la réception.

Dans cette première approche, le style apparaît comme un ensemble de régularités poétiques vérifiées esthésiquement.

Deuxième entrée : une analyse du style par enquête esthétique

Nous avons jusqu'ici rencontré le concept d'"approximation" ; c'est celui de "pluralité" des points de vue qui dominera cette seconde démarche.

Le problème est le suivant : peut-on, par l'écoute, et par delà les différences de genres, repérer des régularités dans les œuvres d'un même auteur (ou dans une partie de ce corpus, ou dans un ensemble plus large).

On notera deux choses. D'abord qu'on ne cesse de le faire : il est de bon ton, aux sorties de concert, de constater qu'il y a un "son" Ferrari, une "organicité" typique de Pierre Henry ou un espace propre à François Bayle. Mais aussi qu'on ne cesse d'être en désaccord : c'est que tout jugement de ressemblance est dépendant du point de vue que l'on adopte.

Malgré l'apparence, cette seconde "entrée" n'est pas symétrique de la précédente, c'est-à-dire qu'on ne va pas de l'esthétique au poïétique comme on allait précédemment du poïétique à l'esthétique. a) On introduit ici une donnée poïétique en constituant un corpus (par exemple en regroupant les œuvres d'un même compositeur) b) que l'on soumet ensuite à une enquête esthétique, pour déterminer des régularités. c) On devra se demander s'il convient enfin de valider ces observations, c'est-à-dire de vérifier qu'elles sont bien la conséquence de régularités dans la conduite de production.

La difficulté méthodologique d'une analyse comparative effectuée par des auditeurs tient à la multiplicité des critères de comparaison. Comme dans toute collection hétérogène d'objets, deux œuvres sont comparables à certains égards mais différentes à d'autres. Il s'agit donc de sérier les points de vue. Les procédures utilisables sont sans doute en nombre infini, et il n'est pas question de chercher ici à décrire en détail les solutions pratiques. Mais on voit cependant que face à cette exigence de sériation des points de vue, elles se distribueront en deux grands groupes (et les formules intermédiaires). Soit c'est l'expérimentateur qui choisira les points de vue et apposera donc une grille d'observation *a priori*. Soit au contraire on laissera les auditeurs effectuer plus ou moins librement des comparaisons et on cherchera à déterminer *a posteriori* quels critères ils ont utilisés.

1) Dans le premier cas, on pourra par exemple faire comparer une série d'extraits (les uns appartenant au corpus testé - œuvres d'un compositeur - les autres à un corpus témoin - un autre ou d'autres compositeurs) selon différents critères les uns après les autres : comparez le son, comparez l'espace, comparez le mixage, les enchaînements, etc. On pourrait en rester là et, au lieu de rechercher globalement quel est le "style" d'un compositeur, se limiter à une conception "paramétrique" du style, c'est-à-dire étudier son "style sonore", son "style spatial", etc. Mais si l'on veut intégrer l'ensemble de ces dimensions, c'est par l'analyse des résultats qu'on verra ensuite quelle configuration de régularités est propre au corpus testé.

Une variante de cette méthode est de limiter la série d'extraits à un seul genre, apposant ainsi une grille *a priori* qui est la classification par genres.

Quelle que soit la grille de catégories retenue, elle résulte d'une connaissance soit des procédés de fabrication, soit de jugements antérieurs d'auditeurs, donc soit d'une pré-enquête poïétique, même implicite, soit d'une pré-enquête esthétique, même implicite.

2) Mais si l'expérimentateur s'interdit de proposer lui-même une grille, il a le choix entre (au moins) deux formules.

- S'il est tout à fait puriste, il n'effectuera pas de pré-classification et mélangera notamment les critères de genre et de style. Qu'à cela ne tienne, il pourra demander d'évaluer des distances par paires d'extraits, par exemple, et, par analyse factorielle, dégager des axes de regroupement dont certains s'interpréteront peut-être comme regroupements par genres, d'autres par styles, et à l'intérieur des styles, selon différents critères.

- Une autre solution serait de systématiser la pré-enquête esthétique, c'est-à-dire, dans un premier temps de décrire quels sont les stratégies et les critères de comparaison effectivement utilisés par un public donné, selon une méthodologie d'inspiration sociologique (par entretiens ou questionnaires) peu fine mais peu inductive, et une fois les points de vue différenciés, d'effectuer dans un deuxième temps les mesures comparatives par paires (critère par critère, en neutralisant les autres).

Il ne faut pas s'attendre à une convergence absolue des résultats obtenus par les différentes méthodes. Bien entendu, le profil des sujets influe. Mais même pour une qualification identique des auditeurs, il faut prévoir des divergences liées à l'approximation (en principe prévisible en fonction du nombre de sujets) que tolère chaque protocole, mais plus profondément à des présupposés légèrement différents qu'implique chaque méthodologie. Une définition "opérationnalisée" du style est fonction de toutes ces données.

La question de la validation est assez théorique et oiseuse, j'en conviens, mais posons-la quand même, parce qu'elle est tout à fait à sa place dans une problématique de l'épistémologie de l'analyse.

Supposons que sur l'ensemble des œuvres d'un compositeur on ait fait apparaître un ensemble de régularités qui le caractérise en propre. Est-ce qu'on doit s'arrêter là et annoncer fièrement qu'on a décrit son style, ou vérifier d'abord que ces régularités observées sont bien la conséquence de régularités dans les conduites de production ? C'est affaire de définition. Celle que nous nous sommes donnée y oblige, mais était-ce bien nécessaire ?

Prenons un exemple. Dans l'ensemble des œuvres disponibles d'un compositeur ancien, une certaine règle est systématiquement appliquée qu'on ne trouve pas chez d'autres. Est-ce une caractéristique stylistique ? La plupart des musicologues concluront probablement que oui. Et pourtant il n'est pas prouvé que ce soit la conséquence d'une régularité de choix. Cela pourrait être le fait du hasard. En effet, il se trouve que les deux tiers de la production de ce compositeur est perdue, et que justement, dans ces deux tiers perdus, la règle n'était pas appliquée, ou pas systématiquement. Sachant que

les oeuvres conservées ne correspondent pas à une période ou une circonstance particulière de la vie du musicien mais que cette sélection est purement fortuite (ou dépendante d'un facteur qui n'a rien à voir avec le compositeur), doit-on considérer comme stylistique une régularité qui caractérise un corpus délimité arbitrairement ? C'est contraire à la conception intuitive du style qui nous guide, et qui rattache la régularité observée à des choix, conscients ou non, d'un compositeur. Le style, ce n'est pas la simple régularité constatée. C'est la régularité constatée et expliquée poétiquement. Et, comme on sait, la simple corrélation n'est pas une preuve.

Conclusion : règle et régularité

La théorie de l'analyse et ses prolongements sémiologiques s'inspirent encore largement du modèle linguistique, et c'est pourquoi il est plus usuel de parler de "règle" stylistique que de "régularité". La règle apparaît comme un principe de sélection permettant d'engendrer des énoncés acceptables. C'est-à-dire que la règle en tant que telle n'est jamais directement accessible à l'observation. Ce qui l'est, en revanche, ce sont des régularités, dans les comportements ou dans les objets, dont on émet l'hypothèse qu'elles sont l'effet de l'application de règles. On quitte alors le modèle de la grammaire pour celui des sciences d'observation. Et on trouve avec lui une méthodologie et un vocabulaire qui peuvent sembler tout à fait insolites dans le domaine de l'analyse musicale (mais non dans celui des sciences de la musique). Les concepts de "mesure" et d' "approximation" dans la mesure en sont l'exemple.

On peut se demander si la musique électroacoustique n'est pas un cas particulier et si les facteurs d'approximation décrits ici sont transposables à l'analyse comparative des partitions. Notons d'abord que la musique électroacoustique est un exemple prototypique de musique donnée sous forme d'objet sonore: les remarques que nous avons proposées s'appliqueraient sans doute en partie, à quelques aménagements près, aux musiques de tradition orale, aux variétés ou à l'analyse de l'interprétation. Mais la partition simplifie le problème puisqu'elle est une réduction à des valeurs discrétisées, abstraites; elle est déjà une modélisation du sonore. Il n'y a pas, sur la partition, de *mi* plus ou moins haut, il y a *mi* ou *fa* et rien entre les deux. De même pour les durées. De même pour les intensités: bien qu'il existe, dans les faits, un parfait continuum entre *piano* et *pianissimo*, la partition prévoit les notations *p* et *pp* et rien entre les deux. De même pour le timbre, conçu comme présence ou absence d'un instrument. Il n'y a donc pas d'approximation dans la définition des valeurs telles qu'elles sont notées, pas plus que dans leur mesure. Mais l'étude du style porte sur des configurations plus complexes, et c'est à ce niveau qu'on retrouvera l'approximation. L'analyse comparative serait une entreprise désespérée si elle s'imposait de ne relever que des configurations qui se retrouvent exactement d'une œuvre à l'autre. Elle recherchera plutôt des identités relatives, à ce double sens que nous avons envisagé : relatives à un point de vue; relatives à une approximation. Il est possible, dans certains cas, sur une partition, de faire apparaître des identités absolues, et c'est ce qu'a tenté l'analyse paradigmatique. Mais l'étude du style prend davantage de risques ; elle est une recherche du "même" à travers le divers.

Ce serait une erreur de penser qu'on a le choix entre une analyse rigoureuse et scientifique qui ne retiendrait que des configurations absolument identiques (limitant

ainsi considérablement son champ opératoire) et une analyse plus riche mais peu rigoureuse parce que travaillant dans l'à-peu-près. Il y a une voie médiane, la voie ouverte par les sciences du réel qui observe des phénomènes macroscopiques où il n'y a jamais d'identité absolue, et qui ont dû apprendre à contrôler et mesurer l'approximation sans être pour autant approximatives. A l'exemple de ces sciences "dures", l'analyse de la complexité musicale ne deviendra rigoureuse que si elle intègre le concept d'approximation.

Références :

- BARTOLI, J.P. "La notion de style et l'analyse musicale : bilan et essai d'interprétation", Analyse Musicale n°17, Paris, 1989
- DELALANDE, F. "Pertinence et analyse perceptive", Cahiers Recherche/Musique n°2, INA-GRM, Paris, 1976.
- DELALANDE, F. "Eléments d'analyse de la stratégie de composition" in Actes du Colloque : Structures musicales et assistance informatique, Laboratoire Musique et Informatique de Marseille, 1989