

Analyse et pratique musicales ***Introductions en miroir***

I. DE L'ANALYSE AUX PRATIQUES

François DELALANDE

Ce n'est pas la première fois ni la dernière que *Musurgia* traite de la relation qui existe entre l'analyse de la musique considérée comme objet, et l'analyse des pratiques sociales par lesquelles naît cet objet et qui lui donnent sa fonction. En théorie, on ne peut pas, pensons-nous, se dispenser de cette étude. C'est une connaissance, fût-elle implicite, des pratiques de production et de réception qui permet de décider de ce qui est pertinent et doit être pris en compte par l'analyse. Du moins est-ce là une conception de la pertinence héritée de la linguistique fonctionnaliste (voir par exemple Prieto, *Pertinence et pratique*, 1975) à laquelle on ne saurait échapper dès lors qu'on considère l'objet musical non comme une sorte de météorite tombé du ciel, dont les formes seraient purement fortuites et dépourvues de sens, mais comme le résultat d'actes volontaires de quelqu'un, produisant cet objet pour d'autres qui, en effet, en font un certain usage. Qui l'a fait, comment, dans quel but et quelles circonstances, qu'en font les autres sont des

questions préalables à la détermination des pertinences.

S'il arrive qu'on aborde l'analyse musicale sans se les poser, c'est parce qu'on suppose connues les réponses. La discipline s'est constituée en travaillant principalement sur la musique écrite classique ou romantique, et l'analyste savait fort bien, en examinant une partition, quelles décisions revenaient au compositeur, quelles autres au copiste ou à l'éditeur, comment elle était lue, dans quelles conditions la pièce était jouée et finalement écoutée. C'est une connaissance minimale de ce que voulait dire « composer, lire, exécuter, écouter » dans un univers bien délimité historiquement, géographiquement, socialement, qui a pu suffire à l'analyste pour se mettre au travail. Ce sont donc les musiques qui sortent de cet univers qui obligent de la façon la plus explicite à une enquête préalable sur les pratiques. Ainsi la musique baroque. Quelles conclusions tirer d'une étude de ce qui est écrit si l'on ne peut déterminer ce que cela représentait pour le compositeur, ce qu'en faisait l'interprète ?

La partition doit être soumise à une critique préalable à l'analyse », indiquait Raphaëlle Legrand dans un numéro de *Musurgia* consacré à cette période (Legrand, 1997), donnant une série de raisons « *La notation reste encore assez éloignée du résultat sonore projeté par le compositeur: le rythme — surtout en France — est simple ; les parties intermédiaires peuvent manquer, les timbres et les tempi ne sont pas toujours précisés, les chiffres de la basse continue doivent être interprétés en fonction des habitudes d'une région et d'une période...il y a toute une dimension improvisatoire de l'œuvre, prévue par le compositeur dans les bornes des règles de son temps, qui s'évapore au moment où la pièce est couchée sur le papier* » (ibid). On est donc renvoyé à une étude des pratiques. A *fortiori* pour les musiques plus anciennes (Meeùs, 1996) --

même si dans ce cas, le manque d'information sur les pratiques est tel qu'on doit quelquefois les reconstruire, comme le fait ici Marie-Noël Colette, par la mise en série des traces écrites qu'il en reste ; curieux aller-retour, qui rappelle l'enquête policière, où les traces permettent de reconstruire des faits qui eux-mêmes expliquent les traces et leur donnent sens. (Corrigeons donc une première formulation l'étude des pratiques sociales est sinon chronologiquement préalable à l'analyse, du moins logiquement nécessaire).

Le schéma de référence de l'échange social pour la musique écrite savante relativement récente, et qui constitue le fondement implicite de l'analyse usuelle, peut se figurer à peu près ainsi :

compositeur → partition ← interprète → objet sonore ← auditeur

Dès qu'on s'écarte de ce schéma, la recherche des pertinences s'impose. Le segment : compositeur, partition, interprète fait généralement défaut dans le cas du jazz. C'est un défi pour l'analyse (*Le jazz est-il un objet d'analyse ?*, *Musurgia*, 1995, II, 3) d'abord parce que l'objet sonore est le seul témoin matériel, qu'il appelle une transcription, mais aussi parce qu'il faut d'abord savoir comment il s'élabore, dans quel jeu d'interactions, à travers quelles attentes il est perçu, selon quels critères il est apprécié. Sûrement pas la rigueur du contrepoint, propre à l'écriture, mais le son, le *swing*, l'habileté à broder sur un standard, etc. Et que dire des musiques qui ne sont pas faites pour être écoutées ? La situation de récep-tion chez Pierre Baillot — le violoniste, sur scène — est l'écoute attentive, extrapolation du concert moderne, silencieux et concentré, qui est loin d'être universel. L'analyse est, pour une part, une prédiction de ce qui sera perçu dans ces conditions, et l'immense majorité des travaux qui explicitent un modèle de réception supposent l'écoute attentive (Meyer, Lerdahl et Jackendoff, toute la psychologie cognitive de l'écoute, Imberty, etc.). Rien de tout cela n'est transposable

sans précautions extrêmes à des situations de réception dont la finalité n'est pas la pure contemplation de l'objet sonore : musique de film (voir ici Emmanuel Ethis), musique de discothèque (Chiara Stefani), danse de salon (Christophe Apprill). Même dans le cas de l'écoute attentive, c'est par simplification qu'on réduit la réception à quelque chose comme la perception d'un objet sonore. Donner la priorité au son, en concert, est un impératif assez récent et tout relatif. Le dilemme relevé par Lothaire Mabru chez Pierre Baillot — le violoniste, sur scène, doit-il regarder vers le public, pour favoriser l'échange, ou orienter son instrument en vue d'optimiser le rendement sonore — rappelle les recommandations de François Couperin aux clavecinistes : *On doit tourner, un tant soit peu le corps sur la droite étant au clavecin (. . .). Il faut avoir un air aisé à son clavecin : sans fixer trop la vue sur quelque objet, ni l'avoir trop vague : enfin regarder la compagnie, s'il s'en trouve, comme si on n'était point occupé ailleurs.* »

(Couperin, 1717). Le modèle de la conversation s'impose plus clairement que celui, moderne, de « projection sonore ».

La « distribution fâcheuse : analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes » que déplorait récemment Antoine Hennion dans un numéro qui visait à y porter remède (*L'analyse des musiques populaires modernes*, *Musurgia* 1998, 1, 2) marque donc, nous semble-t-il, la limite théorique d'une analyse musicale confinée dans l'étude interne de son objet. Nous n'avons pas le choix. L'analyse sociale est un passage obligé, quel que soit le répertoire. La musique est un « fait social », pour reprendre l'expression judicieusement introduite par Jean Molino (1975) dans notre champ d'étude ; la délimitation même des objets musicaux est subordonnée à l'enquête sociale (l'accordage public préalable à l'exécution, les applaudissements qui lui succèdent, font-ils partie de la pièce ? qu'est-ce qui est bruit de fond, qu'est-ce qui est musique ?), et *a fortiori* l'étude des pertinences.

Mais si l'analyse des pratiques est une condition nécessaire, elle est loin d'être suffisante... Depuis plus de trente ans, les disciplines qu'on appelle maintenant « sciences de la musique » essaient d'apprendre à articuler les descriptions externes et internes, qui vont des pratiques sociales à l'analyse musicale. La sociologie ne donne pas, à elle seule, la clé de la pertinence. L'invention, par exemple, s'exerce dans un cadre, dans un but, mais la connaissance de ces conditions extérieures ne nous dit pas grand-chose du processus intime, des stratégies, des motivations ; processus qu'on peut essayer de modéliser à un niveau général (tâche qui relève pour partie de la psychologie cognitive) ou bien décrire à un niveau « clinique », par étude de cas, à partir des traces laissées sur le papier — les ratures, les esquisses — comme le fait la

génétique (*La génétique des œuvres*, dernier numéro de *Musurgia*, 1999 vol. VI n° 1). On en dirait autant de l'écoute : ce n'est pas parce qu'on sait qu'à partir d'une certaine époque apparaît un profil de « client » de la musique, l'auditeur, qui achète son billet d'entrée, s'assied et écoute en silence (conditions qu'il est impératif de prendre en compte) qu'on en déduit pour autant quels traits il sélectionne, quelles formes il construit, quel sens se dégage de cette appropriation. Là encore, l'étude peut porter au niveau « clinique » (individuel) ou viser une certaine généralité. C'est l'étude des « conduites », des « stratégies », des « processus » qui constitue l'actuel défi lancé aux sciences de la musique.

Le sous-titre de notre revue trouve ici toute sa signification théorique : *Analyse et pratique musicales*. Il désigne cet arc qui va de l'interne au plus externe, et entre ces deux termes se trouve notre espace de travail.

Références

COUPERIN, François. *L'art de toucher le clavecin*, 1717, fac simile, Breikopf et Härtel, Wiesbaden (40 p.).

LEGRAND, Raphaëlle. « Quelques aspects de l'analyse de la musique baroque », *Musurgia*, vol. III, n° 2, 1997.

MEEUS, Nicolas. « Problématique de l'analyse des musiques anciennes », *Musurgia*, vol. III, n° 1, 1996.

MOLINO, Jean. « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu* n°17, Paris Seuil, 1975.

PRIETO, Luis, J. *Pertinence et pratique*, Paris, Editions de Minuit, 1975.