

Ricardo Mandolini \*<sup>1</sup>

\* Université Lille sciences humaines et sociales, Lille, France

<sup>1</sup> ricardo.mandolini@univ-lille3.fr

## Musique, sémiologie musicale, musicologie : apports de la philosophie de la complexité et de l'heuristique musicale

### RÉSUMÉ

Ma contribution postule la nécessité d'inclure les principes de la philosophie de la complexité d'Edgar Morin comme complément de la sémiologie musicale et de la musicologie, pour pouvoir ainsi aborder les analyses à partir d'une attitude polysémique susceptible de rendre compte de toute la richesse du phénomène musical, en particulier de sa fluidité et de sa dynamique. La première partie de l'article propose une approche de la sémiologie musicale de Jean-Jacques Nattiez et des analyses qui s'en dégagent. La deuxième partie essaie de rendre intelligible la notion d'œuvre musicale du point de vue de la complexité systémique, en délimitant la différence entre partition et œuvre. La reconstruction d'œuvres qui propose l'heuristique musicale donne lieu à une approche « incarnée » des pièces de référence, en donnant aux analyses de Nattiez la complémentarité nécessaire pour leur optimisation. La partie finale de ma communication vise une application musicologique des trois principes fondateurs de la philosophie de la complexité.

### 1. INTRODUCTION

Cet article cherche à apporter des éléments pour affermir le lien entre deux domaines qui se recoupent sur le sujet, tels que la musique et la musicologie, mais qui présentent des grandes différences par rapport à leurs outils ainsi qu'à leur méthodologie. Pour ce faire, je suggère une analyse critique des limitations de l'approche rationnelle face à la musique. Ceci m'amène à proposer de nouveaux regards sur le musical qui complètent les analyses en provenance de la sémiologie, à partir de la philosophie de la complexité d'une part, et de l'heuristique musicale (Mandolini 2012) de l'autre.

### 2. LA SÉMIOLOGIE ET LES ANALYSES MUSICALES

#### 2.1 Approche

Inspirée par la linguistique, la sémiologie de la musique que Jean-Jacques Nattiez développe autour de la classification tripartite de Jean Molino considère l'œuvre musicale du point de vue de sa création et ses circonstances, la poïésis, de son support matériel (partition, transcription, support d'enregistrement), le niveau neutre, et de sa réception et de ses circonstances, l'esthésis (Nattiez 1975, 50-60). En partant de cette classification, Nattiez affirme que la diversité actuelle des analyses musicologiques peut y trouver un socle épistémologique qui permette à l'étudiant ou au musicologue de s'y retrouver :

L'analyse des œuvres, l'analyse des formes, l'analyse de styles : les propositions de Schoenberg, Reti, Ratz, Walker, Keller, Epstein, Meyer, la set-theory de Forte ; l'analyse schenkérienne, néo-schenkérienne et post-schenkérienne ; la sociologie,

l'anthropologie ; la psychologie, et bientôt, la neuro-psychologie de la musique. [...] Si l'on observe que cette démultiplication des théories et des axes de recherche coïncide avec une période de l'histoire de la culture où ne prédomine pas, dans l'enseignement, la maîtrise des concepts philosophiques et épistémologiques, le moins que l'on puisse faire est de proposer un cadre pour classer les différentes familles d'analyse. (Nattiez 1986, 30.)

La classification de Molino permet donc de concevoir une typologie constituée par cinq situations analytiques différentes (Figure 1) :

1. La *poïétique inductive* (du niveau neutre vers la poïésis). Une des situations les plus fréquentes dans l'analyse musicale consiste à essayer de dévoiler certains aspects de la poïétique à partir du niveau neutre :

On observe tellement de procédés récurrents dans une œuvre ou un ensemble d'œuvres qu'on a peine à croire « que le compositeur n'y ait pas pensé ». (Nattiez 1986.)

C'est ainsi, par exemple, que les leitmotifs des opéras de Wagner sont une découverte de Hans von Wolzogen et non pas de Wagner lui-même (Von Wolzogen 1878) ;

2. La *poïétique externe* (de la poïésis vers le niveau neutre). En prenant les documents, lettres, esquisses du compositeur, l'analyse propose une approche de l'œuvre, par exemple l'analyse de quelques passages de la 9<sup>e</sup> Symphonie de Beethoven Op. 125, à travers les diverses esquisses cataloguées par Giovanni Biamonti en 1968 <sup>1</sup> ;

3. L'*analyse du niveau neutre*, ou analyse immanente. Cette situation ne tient compte ni des circonstances de création ni des circonstances de réception de l'œuvre. Elle se limite à décrire les configurations structurelles qui se trouvent dans la partition, comme par exemple l'analyse que Boulez réalise du rythme du *Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky (Boulez 1966, 75-145), ou celle que fait Jürgen Hunkemöller de la *Musique pour cordes, percussion et célesta* de Béla Bartók (Hunkemöller 1982) ;

4. L'*esthétique inductive* (du niveau neutre vers l'esthétique). En essayant d'établir la pertinence perceptive de la musique, le musicologue détermine à partir de l'interprétation du niveau neutre *ce que l'on entend vraiment*. C'est le cas de cet exemple, qui interprète le début de la section 4 (chiffres 28 à 32) de *Partiels* de Gérard Grisey :

En rupture avec le caractère mélodique et apaisant de la section précédente, c'est par un violent coup de Tam que débute la quatrième section. Les ricochets des cordes et les trilles des vents animent le mouvement. Les vibratos irréguliers sur le souffle, associé aux battements de la baguette de métal derrière

<sup>1</sup> Pour approfondir ces informations, voir la catalogue Biamonti en ligne à l'adresse <<http://www.lvbeethoven.com/Oeuvres/Biamonti02.html>>, accédé le 26/06/2023.

le Tam accentuent le caractère instable et dramatique de cette séquence. (Alla 2007.)

C'est en se basant sur ce type d'analyse que Stéphane Roy s'attaque à l'analyse de la pièce électroacoustique *Points de fuite* de Francis Dhomont (Roy 2003) ;

5. *L'esthétique externe* (de l'esthétique vers le niveau neutre). À partir de l'avis des auditeurs, l'analyse compare le perçu et la partition. Il y a des cas où les différences sont importantes. Un bon exemple de ceci est donné par la section C, mesures 25 à 30 d'*Atmosphères* de György Ligeti. D'après la partition, les *divisi* des cordes réalisent un *accelerando*, tandis que les flûtes et les clarinettes développent un *ralentando* superposé. À l'écoute, ce passage se perçoit comme un grand bruit qui s'étale progressivement.

On peut partir d'une information recueillie auprès des auditeurs pour tenter de savoir comment l'œuvre a été perçue. C'est évidemment comme cela que travaillent les psychologues expérimentalistes. (Nattiez 1986, 31.)

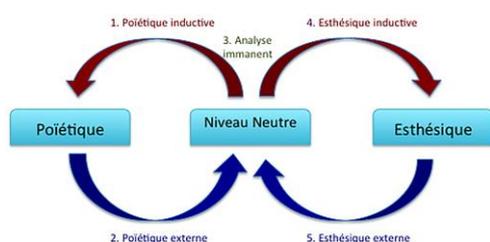


Fig. 1. Cinq procédures analytiques.

Mises à part les analyses déjà mentionnées, on peut ajouter la classification tripartite de Molino dans son entier comme situation globale d'analyse : la théorie générative de Heinrich Schenker en serait un exemple.

## 2.2 La partition, rempart de l'objectivité

Les critiques concernant la classification tripartite de Molino ainsi que les analyses que Nattiez dégage d'elle commenceront par cette remarque :

Qu'il s'agisse de Schenker, de Ruwet, de Nattiez, etc. tous les systèmes développés ces dernières décennies ont au moins une base commune : la partition (le « *fétichisme* » de la partition). Les sémiologues ont certes avancé l'idée lumineuse de « tripartition », mais il faut bien reconnaître que jusqu'ici, exception faite du niveau neutre, les deux autres membres de la trinité ont été largement délaissés. Nous en sommes donc toujours à ce qui est admis comme une évidence : l'analyse s'effectue exclusivement sur la base de la partition. Ce point pourra paraître innocent : il l'est effectivement si l'on considère que les résultats de l'analyse n'intéressent *a priori* que la partition seule (et les analystes seuls), il n'est plus si, comme généralement, on entend tirer de l'analyse des conclusions qui visent à une pertinence sur le plan *musical* (et sont donc susceptibles d'intéresser aussi les musiciens). (Lajoinie 1986, 8.)

En effet, les procédures analytiques décrites plus haut renvoient toujours à la partition comme source unique d'informations objectives. Il se produit ainsi une sorte de mainmise de la partition sur l'œuvre, raison pour laquelle il est nécessaire de distinguer méticuleusement ces deux termes. La partition concerne les instructions nécessaires pour l'interprétation ; elle est un schéma à partir duquel l'œuvre se phénoménalise et se réactualise. En partant de ce schéma, l'œuvre agit comme un perpétuel devenir, toujours réactualisé par les versions données à écouter. Confondre la partition avec l'œuvre minimise l'importance des versions, qui, avec tous les

avatars et les impondérables propres à l'interprétation, sont en définitive ce que le public connaîtra de l'œuvre, et ce qui rendra possible son jugement critique. Si partition et œuvre étaient une même chose, les interprétations diverses n'auraient plus de raison d'exister. Par ailleurs :

L'œuvre musicale se caractérise par des propriétés dynamiques et rythmiques, ce qui, appliqué à la partition, n'a pas de sens. [...] la partition n'entre pas dans l'existence de l'œuvre musicale. Elle ne constitue pas une strate de cette œuvre, elle reste entièrement en dehors d'elle. C'est pourquoi la partition n'entre pas en considération au moment de l'appréhension de l'œuvre musicale que nous saisissons par l'écoute directe d'une de ses interprétations sans connaître du tout la partition, ou sans avoir à en prendre connaissance. Ce fait montre le mieux que l'œuvre musicale est entièrement différente de la partition. Même lorsque nous nous servons d'une partition pour appréhender l'œuvre au moment d'une exécution, elle reste, face à l'œuvre, une entité extérieure qui lui est subordonnée. (Ingarden 1989, 69.)

Tandis que la partition est une somme quantitative de paramètres superposés, dans la réalisation musicale de l'œuvre ces paramètres interagissent et produisent des corrélations transformationnelles. Prenons un exemple simple (Figure 2). Dans la réalité acoustique, la note se trouve en une évolution dynamique permanente, étant donné que les composants du spectre du *do* interagissent. On écoute donc un processus en mouvement dont l'oreille découvre à chaque instant des qualités spectrales différentes. Ceci est dû à l'évolution dynamique de chaque partiel, à l'interrelation de ces évolutions, à la résonance d'autres cordes du piano et aux formants de la caisse de résonance de l'instrument. Tout ceci configure une totalité surprenante, indivisible et complexe.



Fig. 2. Note tenue grave.

Ce qui est indiqué dans la partition comme note tenue, liée et statique, constitue en réalité une multiplicité d'actions dynamiques simultanées en complexe interaction. Ce que la partition indique comme support statique et objectif, se présente dans la réalisation comme un système, « une interrelation des éléments constituant une unité ou unité globale » (Morin 1977, 13).

## 3. LA SÉMIOLOGIE MUSICALE FACE À LA COMPLEXITÉ

### 3.1 L'œuvre musicale est plus que la partition

Comme dans l'exemple que nous venons de voir, il est très important d'observer que les paramètres musicaux indiqués sur la partition engendrent dans sa complexité acoustique une série d'émergences qui n'existent pas avant le moment de la réalisation. Ces émergences constituent une richesse transformationnelle bien au-delà des additions paramétriques de la partition. Ainsi nous arrivons à une conclusion holistique caractéristique de la philosophie de la complexité : en matière de musique, le tout est plus que l'addition des parties qui l'intègrent. Par exemple, voir écrite sur le papier une simple séquence rythmique ne nous informe que de l'ordre successif d'événements ; quand nous la jouons, tous les paramètres musicaux sont présents — h auteurs, articulations, dynamiques,

accentuations, etc. — de manière sous-jacente à la phénoménalisation de ce que la partition indique comme rythme pur.

L'émergence est une qualité nouvelle par rapport aux constituants du système. Elle a donc vertu d'événement, puisqu'elle surgit de façon discontinue une fois le système constitué ; elle a bien sûr le caractère d'irréductibilité ; c'est une qualité qui ne se laisse pas décomposer, et que l'on ne peut déduire des éléments antérieurs. Nous venons de dire que l'émergence est irréductible — phénoménalement — et indéductible — logiquement. Qu'est-ce à dire ? Tout d'abord que l'émergence s'impose comme fait, donné phénoménal que l'entendement doit d'abord constater. [...] Même lorsqu'on peut la prédire à partir de la connaissance des conditions de son surgissement, l'émergence constitue un saut logique, et ouvre dans notre entendement la brèche par où pénètre l'irréductibilité du réel. (Morin 1977, 108-109.)

Le phénomène musical est donc unitaire et inséparable en parties, information fondamentale que l'écriture ne repère pas. Caractéristiques de l'interprétation sont les impondérables produits à partir de l'interrelation entre les paramètres. De toutes ces dynamiques systémiques incalculables et irreproductibles qui se produisent entre les paramètres, jaillit l'art musical.

Supposons que nous soyons en possession d'une théorie exhaustive, capable d'expliquer tous les phénomènes concernant le rythme, d'une autre théorie qui rendrait parfaitement compte des phénomènes mélodiques, et d'une troisième théorie, relative à l'harmonie. Imaginons que nous appliquons ces théories hypothétiques au deuxième mouvement de la Septième Symphonie de Beethoven. Nous découvrons, pour commencer, un rythme rudimentaire, une mélodie primaire et une harmonie élémentaire. Pour essayer de comprendre par quel mystère la combinaison de données aussi ordinaires [...] se transforme en une musique aussi extraordinaire [...] il aurait fallu que nous soyons en possession d'une théorie corrélative, dont l'objectif serait d'expliquer la complexité des relations, non seulement entre rythme, mélodie et harmonie, mais entre tous les facteurs impliqués dans la musique. (Sadaï 1985, 13-19.)

### 3.2 L'œuvre musicale est moins que la partition

Parallèlement aux émergences qui résultent de l'interaction transformationnelle entre les divers paramètres musicaux, l'œuvre impose un nombre de restrictions impondérables appliquées à l'exécution de chaque instrument isolé. Par exemple, un vibrato de violon solo n'est pas la même chose qu'un vibrato de violon quand il intègre le pupitre de violons à l'orchestre. Ceci est valable pour tous les paramètres, en particulier pour l'accord de l'orchestre, où un bon nombre d'instruments tempérés — piano, harpe, céleste, vibraphone, guitare, etc. — doivent s'accorder nécessairement avec les instruments non tempérés dont l'intonation est sensible — les cordes. Cela veut dire que la musique a le pouvoir de faire disparaître les éléments individuels qui portent atteinte à sa globalité. C'est ainsi que la perception fonctionne : les saillances individuelles sont littéralement englouties dans l'action de réception de la forme. Voilà les seuils de notre perception, qui nous permettent une appréhension relationnelle et non ponctuelle de tous les paramètres intervenants dans la musique.

Le tout est moins que la somme de parties : cela signifie que des qualités, des propriétés attachées aux parties considérées isolément, disparaissent au sein du système [...]. Le déterminisme interne, les règles, les régularités, la subordination des composants au tout, l'ajustage des complémentarités, les spécialisations, la rétroaction du tout, la stabilité du tout et, dans les organismes vivants,

les dispositifs de régulation et de contrôle, l'ordre systémique en un mot, se traduisent en autant de contraintes. (Morin 1977, 112.)

Un tutti d'orchestre, par exemple, dont toutes les voix intervenantes figurent dans la partition, se perçoit comme un phénomène unitaire dont les caractéristiques individuelles de chaque instrument ont disparu : le tout est moins que les parties.

### 3.3 Caractéristiques communes aux émergences et contraintes de l'œuvre

L'application de la philosophie de la complexité d'Edgar Morin à l'œuvre musicale nous permet de déceler quelques caractéristiques communes aux émergences et contraintes :

1. Elles sont une série de qualités ou propriétés qui ne se déduisent pas des qualités ou propriétés des éléments qui les produisent ;
2. Elles se produisent au moment même de l'interprétation ;
3. Elles sont le résultat inhérent et indissociable de l'œuvre considérée comme un tout ;
4. Elles sont une nouveauté imprévisible qui se donne à partir des matériaux sonores connus.

### 3.4 L'œuvre est plus et en même temps moins que la partition

Cette assertion surprenante rend inopérants les principes de la logique aristotélicienne, raison par laquelle n'importe quelle interprétation conceptuelle ou discursive de l'œuvre, basée sur eux, sera toujours une réduction de sa complexité.

Par rapport à la théorie des corrélations paramétriques dont Sadaï se réclame <sup>2</sup>, ne risquerait-on pas de tomber dans les mêmes causalités de la logique que nous venons d'écarter ? À l'évidence, ce dont nous avons besoin pour saisir la substance ultime de la musique n'est pas une théorie mais un changement d'attitude, d'outils connaissant et saisissants, d'approche et de méthodologie. Si la musique est vie et mouvement, nous ne pouvons pas nous arrêter à l'entendre ; notre esprit doit apprendre à bouger avec elle. Pour saisir le noyau intime de la musique, il ne faudra plus la considérer comme un produit fini, historique, puisqu'elle n'existe pleinement qu'au moment de son exécution. À la place d'une interprétation herméneutique, le phénomène musical s'impose comme une heuristique à mettre en action, un *work in progress* susceptible de croître et de changer.

## 4. L'ALTERNATIVE HEURISTIQUE : RECONSTRUCTION D'UNE ŒUVRE COMME COMPLÉMENT DES ANALYSES

### 4.1 Le processus de reconstruction

Application directe de la *mimesis* d'Aristote, entendue comme interprétation et création à partir d'un modèle, l'heuristique musicale propose la reconstruction des œuvres comme complément des analyses musicologiques. L'expérience de reconstruction est une fiction heuristique qui donne lieu à une expérience musicale, instrumentale et/ou vocale ou électroacoustique. Elle se réalise sur des pièces qui ne peuvent être déchiffrées ni harmoniquement ni mélodiquement. Connaissant préalablement les rudiments d'une sé-

<sup>2</sup> Voir plus bas.

miologie graphique, les auditeurs/musiciens — musicologues, étudiants, musiciens professionnels — réalisent d'abord la transcription de la musique qu'ils entendent, après avoir réalisé de multiples auditions de l'œuvre. La partition originale n'est pas connue d'emblée. Elle est supplantée provisoirement, comme niveau neutre, par la version enregistrée qui sert de référence.

À chaque audition, la personne qui conduit l'expérience — professeur, musicologue — donne une explication, complétant ainsi l'analyse esthétique inductive de l'œuvre. Cette explication donne une signification renouvelée et approfondie à l'écoute et à la détermination des moments saillants de la pièce. Une fois réalisée la transcription graphique de l'audition, les participants du vécu de reconstruction réalisent un tableau à double entrée. Dans la colonne de droite, ils inscrivent les actions qui ont été repérées, avec leurs symboles, en suivant leur minutage. Dans la colonne de gauche, ils indiquent les actions vocales, instrumentales ou électroacoustiques proposées comme imitation des premières. Le professeur aidera à la réalisation de l'expérience en proposant diverses solutions d'instrumentation adaptées aux sources sonores dont le groupe dispose. Toutes les propositions de reconstruction se jouent, et sont adoptées ou écartées par le groupe. De cette manière, la transcription auditive évolue vers une nouvelle partition, qui rend compte des imitations instrumentales proposées.

#### 4.2 Articulation avec les analyses

Après avoir fini la reconstruction, le meneur fait connaître la partition de l'œuvre de référence. C'est le moment venu pour réaliser l'analyse immanente et les analyses poïétiques de l'œuvre. La comparaison entre la transcription auditive, la partition de la reconstruction et la partition originale donne un résultat très instructif : du point de vue musicologique, la fiction heuristique de la reconstruction aura permis de coordonner le niveau esthétique de l'œuvre avec une poïétique nouvelle, celle des participants. C'est comme ceci qu'ils ont la sensation de s'approprier l'œuvre, dont les découpages analytiques sont complémentaires de la continuité dynamique et perceptive. Du point de vue musical, les participants auront produit une œuvre qui garde certainement des similitudes avec la pièce de référence, mais reste indépendante du modèle.

En résumé : l'heuristique musicale propose une collaboration indispensable avec les analyses, ce qui permet deux appréhensions parallèles de l'œuvre, irréductiblement différentes et foncièrement complémentaires. Les analyses partent du musical en tant qu'expérience vécue, réalisée, parachevée ; l'heuristique musicale, pour sa part, conçoit l'*Erlebnis* musical en train de se réaliser à chaque instant.

Le schéma heuristique de la Figure 3 montre de quelle manière se produit la reconstruction d'une œuvre. Tout d'abord, on constate que le travail se réalise sur la base de l'esthétique externe définie par Nattiez. La particularité de cette reconstruction est donnée par le fait que le niveau neutre de la partition se voit supplanté par l'enregistrement de l'œuvre ; les références sont purement auditives et se représentent par une transcription graphique.

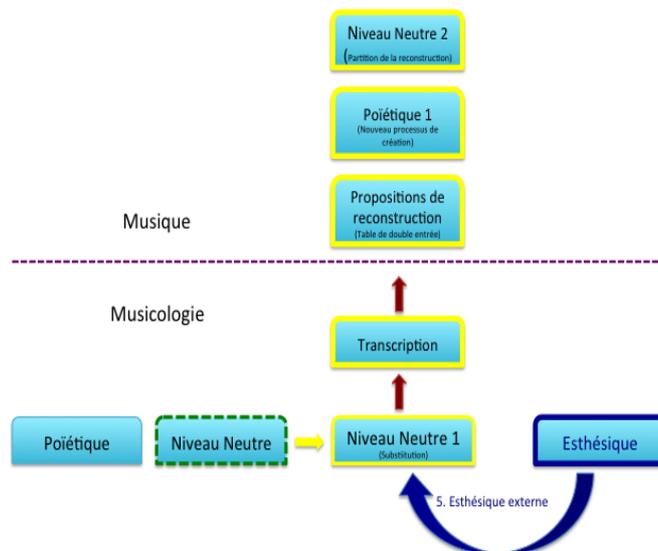


Fig. 3. Reconstruction d'une œuvre, schéma heuristique.

Jusqu'à présent nous sommes toujours dans le domaine de la musicologie. L'étape suivante, c'est-à-dire l'imitation des événements — réalisée par les voix, les instruments ou le matériel électronique dont on dispose — fait passer l'expérience de reconstruction dans le domaine de la création musicale.

Nous repérons ici une forte dialectique — représentée par les flèches bleues — entre : a) la confection du tableau d'imitation, qui comprend les propositions d'imitation à côté des représentations des événements et des matériaux de l'œuvre perçus à l'oreille ; b) la réalisation de la partition de la reconstruction ; et c) le processus de création qui résulte de cette reconstruction. Les analyses que Nattiez désigne comme poïétique inductive, poïétique externe, analyse du niveau neutre, et analyse esthétique inductive peuvent s'articuler à tout moment, soit dans la phase musicologique soit dans la phase de création.

## 5. MUSIQUE, HEURISTIQUE ET COMPLEXITÉ

### 5.1 Convergences

L'heuristique musicale part du constat que la musique n'est pas un phénomène singulier qui se produit dans l'espace et dans le temps, mais le résultat de plusieurs interactions entre divers phénomènes superposés :

- L'interaction qui se produit entre la source acoustique, le milieu de propagation, l'endroit où se réalise la performance et la psycho-acoustique de la perception ;
- L'interaction posée entre compositeurs, interprètes, copistes, chefs d'orchestre, luthiers, techniciens du son, ingénieurs acousticiens, public, enseignants, étudiants et toute autre personne, élément, paramètre technique ou facteur variable intervenant dans le processus musical ;
- L'interaction produite entre les différentes périodes historiques et la période actuelle — par exemple, celle avec laquelle se voit confronté l'interprète de musique de la Renaissance, pour ne citer que celle-ci, qui se réduit à la question de savoir si la reconstruction historique est un principe constitutif, ou simplement externe, de l'interprétation ;

- d. L'interaction agissant entre diverses sources éloignées géographiquement l'une de l'autre — le cas de l'interprétation d'une musique qui recompose par des moyens électroacoustiques un espace homogène, avec des interprètes qui se trouvent dans différents endroits de la terre ;
- e. L'interaction entre la réalité et la fiction, entre la vérité démontrable et la plausibilité : comme on l'a déjà dit, la fiction peut fonctionner par rapport à la construction de la musique comme un horizon téléologique, ou renier explicitement cette organisation, attribuant une autre forme de vouloir, sans déterminations temporelles, à la réalisation compositionnelle. Dans les deux cas, de la fiction originaire se dégagent des conséquences réelles, repérables lors de la réalisation.

Cette complexité extrême de la musique ne peut pas être simplifiée ou expliquée en termes de causalité unitaire. Si la musique est traitée comme un phénomène unitaire, elle se transforme en objet métalinguistique et perd sa valeur réelle d'événement.

Il devient nécessaire de comprendre que cette complexité est plus qu'holistique, c'est-à-dire que le tout musical est toujours plus, mais en même temps toujours moins, que la somme de ses éléments. Ainsi la hauteur, le rythme, la dynamique, le timbre, le caractère, le tempo, etc., ne sont pas des paramètres isolables qui s'additionnent, mais leur rapport constitue des interactions qui fusionnent pour produire la musique que nous entendons. Si nous souhaitons préserver la nature fluide et événementielle de la musique, ces paramètres doivent être présentés en tenant compte du fait qu'ils constituent un tout. Pour les mêmes raisons, l'apprentissage du solfège ne devrait pas être séparé des œuvres, et ceci est valable pour toutes les matières théoriques de la musique. Ainsi l'harmonie, le contrepoint, la fugue, devraient s'enseigner, comme c'est le cas de l'instrumentation et de l'orchestration, toujours en relation à un exemple de musique vivante et non pas sur la base exclusive de modèles théoriques.

## 5.2 La reliance de Morin

La complexité de la musique considérée comme l'effet de multiples interactions peut être interprétée selon les termes de la philosophie de la reliance d'Edgar Morin (Lemoigne 2015) à partir de ses trois principes majeurs : la dialogique, la rétraction/récursion, et le principe hologrammatique.

### 5.2.1 Dialogique

Une pluralité d'opposés peut être maintenue. À l'intérieur d'un tout, deux termes, ou plus, peuvent être complémentaires et antagoniques en même temps. Il y a donc dialogique entre différents éléments quand ils sont opposés et que nous avons besoin de tous pour décrire une certaine situation, ou pour résoudre un problème spécifique. Ces principes restent contradictoires et gardent leur controverse ; ils n'ont nul besoin de parvenir à une synthèse. Ceci est particulièrement pertinent en musique, où différentes forces en contradiction agissent comme une source dynamique, créatrice d'actions et de comportements qui seront assimilés dans l'œuvre. La notion de dialogique en musique désigne donc le maintien de ces forces qui restent en lutte sans aboutir à une synthèse. Ainsi l'œuvre d'art peut être expliquée en termes de catégories en conflit qui trouvent un moment d'équilibre dans leur perpétuel face à face.

En ce qui concerne l'éducation musicale, la dialogique ouvre la voie à la compréhension de musiques provenant de cultures différentes de la nôtre, en permettant de comprendre nos différences non pas comme un problème ou comme une source de ségrégation et de discrimination, mais comme un cadeau que nous offre ce monde divers que nous n'arrivons pas à comprendre dans sa totalité. La globalisation de cette diversité est pernicieuse parce qu'elle élimine les différences culturelles en donnant toujours prédominance à une culture dominante, la nôtre. Il faudrait arrêter de justifier n'importe quelle idéologie en mettant de côté arbitrairement tout ce qui ne nous ressemble pas. Nous devrions arrêter de penser la musique en termes d'une causalité simple ou d'une dialectique qui nous arrange bien pour maintenir nos préjugés et en plus, nous rassurer en créant une illusion d'objectivité. Dans le domaine de l'histoire en général et de l'histoire de la musique en particulier, ces simplifications se sont avérées très dangereuses. Par exemple, il est évident que la raison pour laquelle quelques intervalles de la musique du Maghreb continuent à sonner étrangers aux oreilles du public est qu'ils ont été bannis de la musique liturgique occidentale au début du Moyen Âge. Comment expliquer, dans ce contexte idéologiquement chargé, la notion « objective », psycho-acoustique, de *dissonance* ? Par ailleurs, comment, et au nom de quelle prétendue supériorité est-ce que notre culture a pu s'arroger le droit de justifier pareilles impositions ? Il est grand temps de reconnaître que la plupart de nos prétendues vérités en matière d'art et de musique sont en réalité l'expression de nos préjugés.

En ce qui concerne l'éducation musicale, nous devrions accepter une fois pour toutes que la musique ne se mesure pas que par l'existence objective des supports, mais qu'elle se manifeste comme une présence *entre* les sons et les silences, comme une dynamique *entre* les sources sonores et les émotions. Cette nature « d'entrelacs » la rend dans une large mesure — et pour le grand désespoir de la musicologie — ineffable, impossible à saisir en sa totalité par le discours. La langue même est responsable de cette difficulté en raison de la manière dont elle fonctionne. En fait, comme les philosophes stoïciens l'avaient déjà compris, la langue signifie avec des coupures instantanées de la temporalité, transformant un processus en un nombre fini et limité de concepts ; mais, en même temps, elle a du mal à cerner et à préciser comment se passent les relations entre ces concepts. Ceci fait dire à Agamben, dans son interprétation de la septième lettre de Platon connue comme « Digression philosophique » (*to pragma auto*, « La chose même ») :

Le langage (notre langage) est nécessairement présupposant et objectivant. Par son avènement, il décompose la chose même qui se révèle en lui et en lui seulement, en un être *sur lequel on parle*, et un *poion*, une qualité, une détermination *qu'on dit de lui*. Il suppose et cache ce qu'il amène à la lumière dans l'acte même par lequel il le porte à la lumière. (Agamben 2006, 16.)

Pour enseigner la musique nous devrions apprendre à notre tour à opérer avec des relations qui ne peuvent pas être mesurées en termes de causalité simple. La dialogique est un outil adéquat pour ce faire parce qu'elle met en relief le relationnel au détriment du conceptuel. Elle nous empêche de considérer la musique comme un processus dialectique où les contradictions doivent nécessairement se résoudre pour arriver à une synthèse.

5.2.2 *Rétroaction/récursion*

La rétroaction, ou bouclage, ou *feedback* en anglais, est l'action en retour d'un effet quelconque sur la cause qui lui a donné naissance. Un bon exemple de rétroaction est donné par l'écoute musicale liée à la mémoire immédiate. L'auditeur non seulement écoute les événements sonores présents, mais il est obligé de réinterpréter continuellement ce présent par rapport à ce qu'il a entendu auparavant, envisageant ainsi une hypothèse de forme musicale et imaginant à partir des éléments dont il dispose qu'elle peut être la suite de l'œuvre.

La rétroaction qui permet que la cause et l'effet changent tour à tour de rôle s'appelle récursion. Il y a récursion par exemple dans la question de savoir qui a été le premier : la poule ou l'œuf.

En composition musicale, il y a récursion entre l'audition intérieure et l'improvisation, pouvant être tour à tour considérées comme cause ou effet de la création musicale. Il y a aussi récursion entre la représentation symbolique et la réalisation musicale d'une idée. Ces boucles interactives donnent origine à une spirale d'approfondissement, où l'image intérieure d'une part et la représentation symbolique de l'autre vont être enrichies par un ajout d'informations émergentes à chaque réactualisation.

5.2.3 *Principe hologrammatique*

Dans la description holistique d'un phénomène, les parties ne peuvent pas être considérées sans relation à la totalité et réciproquement. Le principe hologrammatique va encore plus loin : tous les deux, la partie et le tout, sont intégrés l'une dans l'autre ; ils se contiennent réciproquement. En matière de musique, ce principe établit une coordination organique entre la micro- et la macro-forme. Ainsi dans le choix du matériau, même celui qui paraît le moins signifiant, la forme globale de la pièce, est déjà inscrite, comme une sorte d'anagramme dessiné sur elle. Ceci devrait pouvoir éclaircir — contre l'avis d'une bonne partie de la musique expérimentale — pourquoi le matériau ne compte pas par sa valeur individuelle ou absolue, mais par sa valeur heuristique de potentialité temporelle, de développement potentiel duquel dépend la réalisation de l'œuvre.

## 6. CONCLUSION

C'est à partir de ce dernier constat que les mots suivants de Webern prennent toute leur signification :

Nos séries – celles de Schönberg, de Berg et les miennes – sont la plupart du temps le résultat d'une idée qui est en relation avec une vision de l'œuvre conçue comme un tout. (Webern 1980, 138-139.)

La forme musicale est donc une intuition manifeste, non pas une spéculation intellectuelle : si dans la partie est déjà inscrit le tout, celui-ci polarise les idées, les images, les actions et les comportements à venir en produisant un souffle énergétique générateur de la forme.

Les trois principes mentionnés proposent une dynamique indispensable pour comprendre le jeu multiple d'interactions qui sont mises en mouvement par la musique. Ce jeu est un processus vivant et fluide, qui ne peut être ni réduit ni supplanté par une interprétation discursive.

## MOTS-CLÉS

Musique, musicologie, sémiologie, complexité, heuristique.

## RÉFÉRENCES

- AGAMBEN (Giorgio), 2006, « La chose même », dans *La puissance de la pensée : essais et conférences*. Trad. fr. J. Gayraud et M. Rueff. Paris, Payot & Rivages.
- ALLA (Thierry), 2007, « Partiels (1975) de Gérard Grisey (1946-1998) », <<http://webetab.ac-bordeaux.fr/Pedagogie/Musi que/grisey.html>>, accédé le 25/07/2023.
- BOULEZ (Pierre), 1966, « Stravinsky demeure », dans *Relevés d'apprenti*. Paris, Seuil.
- HUNKEMÖLLER (Jürgen), 1982, *Béla Bartók : Musik für Saiteninstrumente, Schlagzug und Celesta*. Munich, Wilhelm Fink Verlag.
- INGARDEN (Roman), 1989, *Qu'est ce qu'une œuvre musicale ?* Trad fr. D. Smoje. Paris, Christian Bourgois.
- LAJOINIE (Vincent), 1986, « Impasses », *Analyse musicale*, 2, p. 8-11.
- LEMOIGNE (Jean-Louis), 2015, « Edgar Morin, le génie de la Reliance », <<https://www.intelligence-complexite.org/media/document/apc/edgar-morin-genie-reliance/open>>, accédé le 26/06/2023.
- MANDOLINI (Ricardo), 2012, *Contributions pour une nouvelle discipline musicologique*. Sampzon, Delatour.
- MORIN (Edgar), 1977, *La méthode*, t. 1 (*La nature de la nature*). Paris, Seuil.
- NATTIEZ (Jean-Jacques), 1975, *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris, Union Générale d'Éditions.
- , 1986, « La sémiologie musicale dix ans après », *Analyse musicale*, 2, p. 22-33 et 51.
- ROY (Stéphane), 2003, *L'analyse des musiques électroacoustiques : modèles et propositions*. Paris, L'Harmattan.
- SADAÏ (Yizhak), 1985, « Analyse musicale : pour l'œil ou pour l'oreille ? », *Analyse musicale*, 1, p. 13-19.
- WEBERN (Anton), 1980, *Chemin vers la nouvelle musique*. Paris, Lattès.
- WOLZOGEN (Hans von), 1878, *Guide Through the Music of R. Wagner's 'The Ring of the Nibelung'*. Trad. angl. Ernst von Wolzogen. Leipzig, Feodor Reinboth.