

Note concernant l'analyse musicale

Le mot structure est ambigu. Lévi-Strauss consent à ce qu'il offre un double sens :

1°) - Sens gestaltiste. J'avais proposé comme définition :

"une unité complexe dont les éléments, bien qu'analysables par l'oreille, ne suffisent pas à rendre coopte, car leurs rapports d'interdépendance sont perçus comme plus importants que leurs qualités propres".

2°) - Sens de "pattern" ou modèle préalable à l'agencement des éléments. Le deuxième sens se rattache à celui signalé par Pierre Schaeffer de lois ou données contingentes telles que gammes, séries, etc.

À première vue, ces deux sens n'ont rien de commun, une structure (1°) pouvant fort bien procéder de structures (2°) très différentes, et inversement ces dernières permettant de construire des structures (1°) extrêmement diverses.

Toutefois, il y a des cas d'espèce où les structures au sens n° 2 entraînent nécessairement certains types de structures n° 1, la loi se confondant presque avec ses produits. Il semble en tout cas qu'il faille adopter une terminologie précise, en spécialisant par exemple le mot "structure" dans le premier sens, et en réservant "'pattern" ou "modèle" au deuxième,

Cette distinction postule deux perspectives opposées. Le premier sens se situe dans une direction de pensée phénoménologique, où l'existence précède l'essence, comme la musique précède le solfège et l'expérience la loi. En revanche le deuxième sens suppose une conception intellectualiste de la musique, où la créateur compose d'après des lois préexistantes, que ce soit en leur obéissant ou en s'y opposant.

Il me paraît impossible de ne pas tenir compte de l'un et l'autre sens du mot structure. Refuser a priori tout crédit aux lois classiques ou nouvelles qu'invoque le compositeur pour expliquer son oeuvre serait se priver arbitrairement d'une clé d'un texte qui sans elle peut rester indéchiffrable.

Inversement expliquer une oeuvre en fonction des seules lois qui ont présidé à sa création, c'est risquer de sa laisser enfermer et de méconnaître la réalité musicale concrète qui est toujours plus riche que les "structures" (2°) abstraites dont elle procède.

Je crois être ici en désaccord avec la distinction de Pierre Schaeffer entre homo faber et homo sapiens. Que l'on ait fait de la musique avant de savoir l'étudier, j'en suis d'accord ; mais si en bonne méthode, il convient de ne pas confondre les techniques de fabrication avec l'analyse a posteriori, je ne pense pas qu'il faille que ces deux processus restent étrangers l'un à l'autre, et que l'homo sapiens

doive systématiquement ignorer l'homo faber.

Par exemple, les musiques de tradition extra-européenne, considérées comme des langues étrangères, dont on ne connaîtrait ni le lexique ni le système syntactique, il me paraît imprudent de vouloir les étudier de la même façon qu'une oeuvre électroacoustique. Nous ignorons leur langue, soit, mais ne serait-il pas ridicule de chercher à la reconstituer au lieu d'ouvrir tout bonnement les dictionnaires et les grammaires qui existent déjà ?

Je pense que ce serait faire preuve d'une prétention insoutenable que d'analyser la musique indienne ou chinoise en termes occidentaux de solfège, que ceux-ci soient empruntés à Lavignac ou au G.R.M avant de connaître l'Inde, les systèmes des liu et le I-Ching pour la Chine. Une fois assimilées les quelques connaissances dont nous disposons concernant les théories dont ces traditions se réclament, nous aurons tout loisir de les discuter, de les compléter ou de les détruire. Les ignorer purement et simplement paraît la plus mauvaise des méthodes.

- 5 -

Je ne crois pas à une distinction entre un homo faber , créateur parce qu'inconscient, et un homo sapiens lucide parce que non créateur. Il me semble même qu'un artiste dans l'erreur est toujours un peu plus près de la vérité qu'un analyste qui a "raison" . Si la connaissance discursive de la musique est légitime, c'est qu'elle est désintéressée, et qu'elle n'espère rien ajouter au réel qu'elle s'efforce de révéler. Dès qu'elle quitte le plan des spéculations, des analyses et des lois, pour s'aventurer vers la pratique d'un solfège, dès qu'elle devient une science appliquée, elle se dégrade et se sclérose en un nouvel académisme. Au reste, n'oublions pas que définir la musique comme un langage n'est rien de plus qu'une hypothèse de travail et que, la carte n'étant pas le territoire, comme d'excellents esprits nous le rappellent de temps à autre, définir la musique comme un langage c'est se condamner à n'en tracer qu'un repérage symbolique. Cela dit, et ces précautions admises, il semble parfaitement possible de concilier dans un travail d'analyse l'étude des structures (1°) avec celle des modèles (2°) à condition de procéder dans l'ordre :

1°) - analyse objective des structures d'une oeuvre

2°) - compréhension de ces structures à travers les lois qui les organisent.

5°) - réflexion synthétique sur la valeur respective des critères utilisés au cours des deux étapes précédentes. Le diagramme d'étude que je proposais devrait donc être complété dans la colonne méthode par la spécification de ces trois étapes.

Propositions pratiques :

Une même oeuvre serait distribuée sous trois formes à trois analystes :

1° - Partition, enregistrement et schémas pour l'auteur

2° - Partition seule pour un analyste compétent extérieur au G.R.M.

3° - Enregistrement seul pour un ou plusieurs membres du G.R.M.

Une fois achevées les trois analyses correspondantes, sous forme d'une rédaction précise, on procéderait à la confrontation des résultats, et on dresserait le bilan des points où les analyses concordent, et celui des points où elles diffèrent notablement.

Ces points seraient alors réétudiés plus attentivement jusqu'à ce qu'on obtienne un résultat objectif. Les termes selon lesquels seraient rédigées les trois analyses seraient évidemment laissés au choix de leurs auteurs. En revanche, lors de la réunion de synthèse, il conviendrait d'étudier en même temps que la meilleure façon d'analyser, la meilleure façon de nommer ce qu'on étudie.

Pour éviter que chaque analyste ne s'attache à des détails différents, je suggère, avec Clouzot, de fournir un questionnaire du genre de celui-ci :

1° - Identifiez les principales structures (au sens 1) de l'oeuvre.

2° - Déterminez-en les caractères dominants.

3° - Dégagez les modèles (patterns) selon lesquels paraît organisée l'oeuvre.

F-B. Mâche (14.3.1963)

Étapes II, G.R.M., mars 1963.