

## LES PROCÉDURES D'ANALYSE SÉMIOLOGIQUE

### AVANT-PROPOS

Les pages qui suivent sont consacrées au compte-rendu des trois journées du Colloque international organisé à l'Institut de Musicologie de l'Université de Strasbourg-II les 28, 29 et 30 janvier 1985, sur le thème: « État actuel des méthodes d'analyse musicale ». La plupart des approches contemporaines ont été évoquées à cette occasion, et, sans que le tableau soit exhaustif, une image représentative des problèmes de l'analyse telle qu'on la pratique aujourd'hui s'y dessine progressivement.

Les interventions du public ont été dans une assez large mesure conservées, et, toutes les fois que cela était possible, en levant leur anonymat.

### OUVERTURE DU COLLOQUE

L'analyse musicale est une matière essentielle au sein des études musicologiques dont elle est, en quelque sorte, l'aboutissement, au point même que, d'une certaine manière, elle se confond avec elles. Car la question que nous allons sans doute rencontrer en abordant au cours de ces trois journées les différentes sortes d'analyse musicale n'est pas : « qu'est-ce que la musique ? », mais bien plutôt : « qu'est-ce que la musicologie ? ». Si la musicologie est tout ce qui permet de mieux connaître la musique, n'a-t-elle pas justement la même ambition que l'analyse musicale, dans la mesure où l'analyse n'est achevée que lorsque la connaissance est jugée aussi complète que possible ? Les deux termes doivent-ils donc être tenus pour synonymes ? Mais si l'analyse musicale vise à cette connaissance complète, peut-elle l'atteindre par la seule spéculation a posteriori ? Peut-on analyser sans pratiquer, sans inventer ou réinventer ce qu'on veut connaître ? Et du coup, voilà que l'analyse musicale paraît aussi propédeutique à la composition, à l'interprétation de la musique, tout autant qu'à sa connaissance historique. D'autant que l'histoire de la musique n'a pas plus de fin qu'elle n'a de commencement. La musicologie aurait-elle pour vocation de se confondre avec

la musique?

Nous ne prétendons pas trouver à coup sûr une réponse définitive à ces interrogations fondamentales. Mais je crois qu'il serait bon de ne pas les perdre de vue lorsque nous comparerons les différents outils d'analyse dont on dispose. Aujourd'hui leur évaluation passe nécessairement par une certaine idée du but poursuivi. On a vu des analyses se présenter comme un catalogue froid pour un Musée de la musique; et d'autres, au contraire, tellement chaleureuses qu'elles nous renseignent plus sur l'analyste que sur la partition. C'est dire que le choix d'une méthode plutôt qu'une autre risque de dépendre des arrière-pensées de l'analyste autant que de la nature de l'œuvre étudiée.

\*\*\*

Née, comme l'ensemble des branches du structuralisme, au sein des sciences humaines, la sémiologie musicale s'est développée à la fin des années 50, conséquemment à l'essor de la linguistique structurale. En appliquant à un nouveau champ du savoir, celui de l'anthropologie structurale, ces méthodes linguistiques héritées de Ferdinand de Saussure et de l'École de Prague, Cl. Levi-Strauss en a révélé la fécondité, et ouvert ainsi la voie dans les années 60 à un grand nombre de penseurs qui ont dès lors cherché à élaborer dans chaque domaine des sciences humaines, et en particulier dans la musique, une sémiologie originale.

Contrairement à l'analyse traditionnelle, la sémiologie musicale part de l'hypothèse selon laquelle l'organisation d'un énoncé musical peut être étudiée en soi, sans référence ni à l'origine ni au destinataire. Autrement dit, ce n'est pas une analyse qui considère toute la communication musicale, - si communication il y a -, mais qui isole délibérément ce qui est le «message» lui-même, partition ou enregistrement. L'originalité est donc dans le refus méthodologique de la globalité : au lieu de prendre en compte simultanément tous les aspects du phénomène musical, on décide de les traiter séparément. Le sémiologue ne mélange pas les points de vue comme le font les analystes traditionnels, qui invoquent tout à la fois les ressources de l'histoire, de la psychologie, de la sociologie etc., mais s'impose de choisir le point de vue synchronique qui ne se préoccupe que des relations internes du «message», provisoirement coupé de son émetteur et de ses récepteurs.

Le principe qui permet d'abstraire un énoncé musical de la réalité vécue, sociale ou psychologique en particulier, n'est pas totalement nouveau : directement ou indirectement issue des postulats fondateurs de l'esprit scientifique, ceux du Discours de la Méthode de Descartes, la sémiologie se divise aujourd'hui en deux

écoles à la fois complémentaires et rivales. La première s'attache à établir des taxinomies, c'est-à-dire la distribution des différentes parties d'un énoncé selon des règles de classement. On divise ainsi l'œuvre analysée en segments multiples, essentiellement par l'application méthodique des catégories du semblable et du différent : le sémiologue repère les différences internes de l'énoncé, puis il recherche, dans ce qui apparaît différent, quels peuvent être les traits communs. Lorsque l'inventaire des analogies et des différences est achevé, l'analyste essaie, par induction, de remonter jusqu'aux lois générales qui organisent ces éléments désormais identifiés.

Cette procédure, cette façon empirique, traditionnelle depuis Hume, de partir du terrain pour ensuite exercer l'abstraction a eu une grande faveur parmi les Anglo-Saxons. Proche de la linguistique et surtout de l'école distributionnelle de Harris et Bloomfield, cette méthode cherche à qualifier les parties du discours et leur fonctionnement en faisant l'économie du sens, par la seule étude des éléments récurrents et de leur agencement. Les musicologues, habitués d'une certaine manière à exercer depuis toujours leur observation dans ce sens, ont donc essayé de développer une taxinomie purement musicale. À partir de 1962, N. Ruwet propose quelques règles explicites d'analyse taxinomique, et les applique prudemment à des textes fort simples, de courtes monodies comme le célèbre Geisslerlied. Plus tard, vers le milieu des années 70, J. J. Nattiez, musicologue français fixé au Canada, a fait un panorama du corpus d'analyses sémiologiques en musique. Entre-temps, dès 1957, N. Chomsky développait une critique très sévère du distributionnalisme dont il était l'héritier, en soulignant l'incapacité de cette méthode à remonter par ses propres moyens jusqu'aux règles les plus générales. Sous cette influence, Ruwet lui-même a renié sa première méthode pour s'engager totalement dans ce qui constitue la deuxième école de la sémiologie musicale, c'est-à-dire l'élaboration de grammaires génératives et transformationnelles. Le musicologue R. Cooper a pour sa part développé une telle grammaire pour le système des rûgas indiens, étudiés selon un point de vue indépendant des théories classiques .

Le conflit entre ces deux tendances est une des nombreuses résurgences de celui qui est apparu dès la naissance de l'esprit scientifique; par exemple, au début du XVII<sup>ème</sup> siècle, l'opposition entre la méthode inductive d'un Francis Bacon et la méthode déductive d'un Kepler. Chaque méthode possédant ses avantages et ses faiblesses, le conflit demeure. Si l'induction doit parfois abandonner sa prudence laborieuse et sa méticulosité pour se hausser jusqu'à des règles générales, la déduction risque la noyade dans la foule des exceptions et des singularités. La première démarche est illustrée par l'empirisme particulier de P. Schaeffer , dont l'ambition d'établir un « solfège » des objets musicaux préalablement à toute loi esthétique s'est parfois perdue dans les difficultés du « terrain ». La démarche

déductive au contraire, représentée par le néo-sérialisme, a dû payer le prix pour le mérite qu'elle avait de rapprocher créativité artistique et créativité scientifique : un dogmatisme allant jusqu'à la rupture avec les réalités sonores.

On peut encore penser à un autre nom, à propos de la virginité du regard et de l'oreille que réclame la démarche taxinomique, c'est celui de J.Cage. Sa postulation d'une disponibilité totale à la nouveauté de chaque instant, dégagé de toute tradition, de toute pensée même, semble curieusement apparentée à l'exigence elle-même quelque peu utopique de l'analyste qui veut oublier qu'il a une culture musicale. Lorsque les sons inouïs de la « musique concrète » firent leur apparition, à la fin des années 40, on conçoit que cette démarche empirique ait pu paraître la seule praticable : la classification quasi-linnéenne de Pierre Schaeffer et A. Moles traduisait un effort pour conceptualiser ces êtres sonores inclassables en ne les référant qu'à eux-mêmes. Le conflit avec Boulez et Xenakis, respectivement défenseurs d'une théorie formaliste et d'une thèse du minimum de règles de composition (dans les musiques symboliques de 1961 à 1975), était bien un reflet des deux grandes directions de la recherche scientifique. Ces deux grandes démarches permettent en fin de compte de nombreux points de contact entre musicologie et composition, sans que ce soit tout à fait un hasard. La diversité actuelle des considérations théoriques sur lesquelles s'appuient les compositeurs, et la fameuse disparition d'un langage commun, sont des circonstances favorables au développement d'une analyse sémiologique, et il apparaît que si celle-ci a un intérêt, ce sera en priorité dans les domaines les moins classiques, ceux des musiques antérieures à la tonalité, des systèmes esthétiques étrangers à nos traditions, et, oserai-je ajouter, des musiques animales.

Sans faire preuve d'un optimisme exagéré, on peut dresser un bilan plutôt positif de ces vingt dernières années de sémiologie musicale. Sous l'influence de ces nouvelles procédures d'analyse, une certaine littérature, dont la principale faiblesse était de ne pas expliciter les notions utilisées et les niveaux auxquels elles agissaient, s'est peu à peu discréditée, sans d'ailleurs disparaître pour autant. La sémiologie a également contribué à ruiner les survivances ethnocentriques européennes, et à relativiser beaucoup de catégories musicales en substituant aux anciennes prétentions à l'universalité, de nouvelles exigences applicables à tous les systèmes musicaux. Enfin, l'attention spécifiquement portée aux relations structurelles internes permet de mettre en évidence certains aspects un peu négligés par l'analyse classique, comme par exemple l'application d'une même règle à des dimensions musicales différentes : elle dégage ainsi une logique fondamentale propre à l'œuvre et non pas rapportée à l'étalon d'un langage commun.

Quelques remarques négatives pourraient cependant être avancées. Les unités

dégagées par les taxinomies se chevauchent parfois, et une représentation à trois dimensions s'avère souvent insuffisante. D'autre part, l'ambiguïté des niveaux n'est pas toujours levée, principale différence entre la musique et le langage. La sémiologie n'a pas permis non plus d'aboutir à un accord sur la terminologie du motif, de la phrase, de la cellule, du thème etc. La segmentation laisse enfin apparaître ses lacunes : il y a finalement très peu de musiques élaborées qui soient totalement segmentables, et l'ambition héritée de la linguistique, de procéder à une segmentation exhaustive, ne peut pas souvent aboutir. Imaginons une œuvre qui soit de part en part à chaque instant différente, qui ne soit donc accessible que par des méthodes statistiques. Cette œuvre échapperait à la sémiologie puisqu'on n'y retrouverait ni la catégorie du semblable, ni celle de l'analogie, mais seulement une différence perpétuelle. Or cette utopie d'une œuvre dépourvue de récurrences, sans cesse différente d'elle-même et de toutes les autres a été très forte dans les années soixante, ces mêmes années qui ont vu naître et s'épanouir la sémiologie musicale. Enfin la segmentation, si elle aboutit, ne permet pas beaucoup plus qu'un relevé anatomique de la musique, c'est-à-dire que le fonctionnement, la « physiologie » des différents niveaux, ne sont pas toujours inscrits dans le découpage auquel l'analyse parvient. Pour conclure ces quelques remarques, je soulignerai que si la sémiologie mobilise des procédures lourdes, considérables, minutieuses et consciencieuses, elle ne parvient pas toujours à des découvertes inédites : elle enfonce même parfois des portes ouvertes depuis longtemps par des approches empiriques plus classiques et quelquefois plus efficaces.

Ces quelques considérations générales ne doivent pas nous faire oublier que l'analyse sémiologique est surtout un ensemble de procédures éminemment pratiques, qui s'articulent en quatre étapes principales, et que nous appliquerons à une pièce bien connue de tous, *The Little Shepherd* de Claude Debussy, pièce pour piano extraite du *Children's Corner*.

Le sémiologue qui commence son analyse définit avant toute chose l'objet qu'il va étudier : dans ce but il isole délibérément la pièce musicale en question, pièce qui a priori n'est pas donnée comme isolée. Cette délimitation, même si elle semble évidente et objective en apparence, suppose toujours un acte de violence à l'égard de la réalité vécue. S'il s'agit d'une partition, cette procédure reste simple, mais si c'est une pratique musicale, utilisera-t-on l'enregistrement de celle-ci, les conventions des musiciens avant ou au cours de l'exécution, des moyennes statistiques? Définir l'objet, pour la sémiologie musicale voudra pratiquement toujours dire définir l'objet graphique, car notre esprit est ainsi fait que la vérification passe par l'œil plus que par l'oreille .

L'œuvre ainsi définie, nous allons à présent puiser dans les seules ressources de celle-ci pour l'analyser. Nous ne nous référerons pas, dans cette seconde

procédure d'analyse, dite analyse interne, à un système préexistant : l'analyste ne conserve à l'esprit qu'un parti pris méthodologique, l'ignorance.

Le premier travail sur l'œuvre analysée consiste à repérer dans les structures de surface les récurrences de façon à définir les unités invariantes. Nous repérerons tout d'abord les récurrences globales, c'est-à-dire ce qu'une reproduction mécanique pourrait fournir : dans *The Little Shepherd* par exemple nous remarquons que les seules récurrences totales se retrouvent entre la mesure 8 et la mesure 28, encore que le copiste ait oublié le dièse de précaution à la mesure 28. Après avoir ainsi repéré la catégorie de l'identique par sa distribution dans la totalité de l'œuvre analysée, nous repérons des récurrences qui n'apparaissent que sur une partie de la chaîne musicale. On constate par exemple que les mesures 7 à 11 sont proches des mesures 27 à 31 avec cependant quelques variations d'intensité notées avec précision par Debussy, où nous voyons que les mesures 7 à 11 sont piano tandis que les mesures 27 à 31 sont pianissimo. Comparons à présent les mesures 9-10 et 11 avec les mesures 16-17 et 18. Tous les signes et tous les sons sont différents mais les rapports internes entre tous ces sons restent exactement les mêmes : nous avons ici une transposition, un autre type d'analogie que l'on pourrait repérer même sans rien savoir de la transposition, ni de l'analyse tonale. L'analyse interne livre ainsi à elle seule ce genre de rapport dès l'instant bien évidemment que l'on sait lire ce système graphique. Ce travail effectué, on repère les récurrences sur un seul plan ou « crible », les éléments répétés ne correspondant pas forcément aux « paramètres » sonores classiques : en-dehors du trièdre de référence des physiciens (hauteur - intensité - durée), il peut y avoir des plans sonores qui ne coïncident pas avec ces notions, comme la mélodie (à étudier indépendamment des durées), le rythme (isolé des notes), le tempo (ou densité d'événements par unité de temps), le timbre instrumental... Lorsque pour une même figure, on trouve deux plans qui sont toujours associés, (par exemple le sextolet se trouve souvent couplé avec un contour mélodique en arche), on essaiera de relativiser ces deux plans sonores, puis on les dissociera et on distinguera deux niveaux de généralité entre deux aspects qui paraissent à première vue équivalents. On dira alors que le niveau le plus général fonctionne comme support de l'autre. Après avoir trouvé les récurrences, on repère les associations entre les unités précédemment dégagées.

En suivant « l'axe syntagmatique » comme disent les linguistes, on repère les associations séquentielles, par exemple les successions cadence, pause, passage monodique dans les mesures 10-11-12 et 17-18-19. Puis on repère les associations sur l'axe complémentaire, paradigmatic, c'est-à-dire ce qui à un moment donné de la chaîne des événements sonores occupe la même place, donc paraît susceptible de relever d'une même catégorie, comme par exemple les rapports de quinte aux mesures 9-10, 16-17, 24-25, 29-30 pour la basse, et 8-9 pour la partie

supérieure. L'analyste prend là le regard naïf de celui qui découvrirait les lois que l'harmonie tonale connaît depuis son enfance : ce regard, souvent purement fictif, peut avoir dans d'autres cas son utilité. Cette étape achevée, l'analyste tentera alors d'évaluer la hiérarchie des plans sonores précédemment définis en observant les indépendances relatives : le plan le plus constamment présent sera réputé a priori avoir un rôle stabilisant, les autres assumant une fonction dynamisante dans bien des cas. Cette nouvelle démarche permet au sémiologue de dégager des plans totalement inédits qui auraient pu passer inaperçus; la comparaison des mesures 5-7 et 21 invite ainsi à revoir la dissociation entre la mélodie et l'harmonie . L'analyse sémiologique des œuvres de Varèse oblige, également, à dégager une notion qui est la vitesse de projection, notion inconnue de tout compositeur avant lui , et que la sémiologie et son analyse interne ont permis de déterminer.

Nous allons à présent passer des structures de surface aux structures sous-jacentes, d'une méthode inductive à une démarche hypothético-déductive, en recherchant les invariants mélodiques, harmoniques et rythmiques. En recherchant les invariants mélodiques, nous remarquons dans *The Little Shepherd* trois sections monodiques a priori différentes l'une de l'autre. De proche en proche, en définissant des rapports tantôt rythmiques tantôt mélodiques ou bien des rapports de dimensions d'intervalles, on découvre (sans faire appel à aucune analyse harmonique) que ces trois mélodies manifestent une ressemblance que j'appellerai de contours (faute d'un meilleur terme) et qu'on n'aurait pas pu définir avec les moyens de l'analyse traditionnelle. Cette similitude se définit ainsi: une entrée conjointe, une valeur longue, une première descente conjointe, un saut ascendant, une seconde descente conjointe, une deuxième valeur longue, une remontée par un intervalle disjoint.

Il nous faut ensuite rechercher les invariants correspondant aux autres dimensions musicales, tels que l'harmonie, la proportion rythmique, etc. Ce dernier invariant permet de classer comme une valeur formelle en soi certains éléments mis avec l'analyse traditionnelle dans l'ordre du style : du point de vue sémiologique, la proportion rythmique peut être une catégorie de la pensée en tant que telle. Après avoir défini les invariants, nous recherchons les processus mis en œuvre. Nous comparons par exemple dans les mesures 12 et 13 la formule Mi-Ré-Do-Si-Sol avec le resserrement rythmique du début de la mesure 13 ou les éléments de la cellule mélodique du début avec les deux cellules ascendantes dans les lignes 2 et 3 : étant donné que distributionnellement elles sont ensemble, on peut se poser la question de savoir si elles ne remplissent pas la même fonction. Avant d'achever cette analyse interne, il nous faut encore

examiner si les mêmes processus sont à l'œuvre sur plusieurs plans, pour définir ainsi une logique dominante de l'œuvre. Dans la pièce que nous étudions, je suis frappé par l'importance générale d'un schéma descendant dans l'ensemble de l'œuvre, car on le trouve dans la mélodie (mesures 1 et 2), dans l'harmonie avec ces descentes de tierces caractéristiques (aux mesures 8-22-29 à la basse) et dans le rapport tonal entre (par exemple) les mesures 10 et 17.

La troisième étape de la procédure d'analyse consiste à « mettre en série » l'œuvre pour tester la généralité des résultats acquis. La recherche d'autres exemples semblables en d'autres œuvres du même recueil et dans l'œuvre de Debussy, nous invite ici à rapprocher par exemple le *Little Shepherd* du *Prélude à l'après-midi d'un Faune* et du *Faune* du deuxième recueil des *Fêtes galantes*. Il est frappant aussi de voir que dans *l'Isle joyeuse* on retrouve exactement la même association de la cellule rythmique et de la cellule qui figure dans le *Little Shepherd* aux mesures 5 et 6. Après avoir vu l'œuvre sous cet aspect synchronique, on passe à une vue diachronique, où l'on se servira de tous les renseignements que l'histoire de l'œuvre nous donne : pourquoi le titre de ce *Little Shepherd* est-il en anglais? Quels sont les rapports du compositeur avec cette langue? Ne peut-on rapprocher ce titre de ce que l'on connaît des amitiés de Debussy avec les clowns anglais, et du fait que dans les *Préludes*, il y a aussi une « anglomanie souriante ». On peut remarquer qu'ici le discours littéraire revient, mais uniquement dans l'hypothèse de travail selon laquelle cet élément pourrait expliquer des aspects du texte. L'anglais, le berger, les concordances avec *l'Isle Joyeuse* (pièce qui correspond à l'escapade de l'été 1904 avec Emma Bardac dans l'île de Jersey où la naissance de Chouchou, l'enfant à qui est dédié *Children's Corner*, se préparait) font un ensemble de présomptions où les relations formelles d'une part et historiques d'autre part appartiennent à un même contexte et peuvent donc être liées. L'interprétation symbolique des structures vient ensuite. L'on observera par exemple que l'association entre la cellule pointée et le sextolet (commune au *Little Shepherd* et à *l'Isle Joyeuse*) se retrouve également dans des pièces du folklore de l'Italie du Sud : les tarentelles. Cette remarque montre-t-elle qu'ici nous nous trouvons chez Debussy dans la symbolisation d'une Grèce idéale mais précise (la région de Tarente) ou « Grande Grèce » dans l'Antiquité, ou cela illustre-t-il plus simplement l'insouciance, l'escapade amoureuse, la joie exubérante? L'ethos de ce morceau sera donc caractérisé, non pas par des considérations purement subjectives, mais en reliant un élément objectif à une explication d'ordre historique.

L'analyse que nous venons d'esquisser est un exemple de procédure qui utilise avec une certaine liberté et une certaine impureté à la fois la démarche taxinomique et la démarche générative, la seconde approche intervenant non pas comme un a priori, mais comme au cours de l'observation des hypothèses de

travail rapidement soumises à des vérifications .

Si les résultats, comme les prétentions de la sémiologie, sont aujourd'hui relativement modestes, ils justifient cependant la poursuite de l'entreprise car, au lieu de ramener ses conclusions à des lois précédemment connues, le sémiologue établit des catégories qui peuvent parfois s'avérer inédites. D'autre part, combiner l'induction et la déduction, loin d'être le signe d'un manque de rigueur, constitue une adaptation plus serrée au jeu de l'hypothèse et de la vérification. Sans aucun doute, la table rase est utopique et nous n'arrivons jamais sans mémoire devant une musique, mais la sémiologie peut permettre, par ses diverses procédures et son esprit même, de dégager telle ou telle structure qui serait peut-être passée inaperçue avec une analyse traditionnelle. De plus, même si nous avons des outils mentaux qui sont l'expression de notre histoire culturelle, nous possédons en nous un certain nombre d'universaux de la pensée qui permettent justement la légitimation profonde de la démarche sémiologique : notre capacité à distinguer le semblable et le différent par exemple, capacité que nous avons en commun avec le monde animal et qui est le principe générateur de la sémiologie, peut être un outil très puissant pour peu qu'on le manie avec un certain esprit de persévérance. Je ne crois pas en ce sens que la sémiologie musicale, bien qu'elle soit née de la linguistique, confirme forcément ce que les linguistes disent volontiers, à savoir que la pensée est un pur produit du langage, et est totalement liée au langage; mais je pense au contraire que la sémiologie est un terrain où s'appliquent des universaux de la pensée, beaucoup plus larges que les catégories du langage. Issue des méthodes de la linguistique, la sémiologie musicale ne renvoie pas seulement à cette science son image favorite, ses tracés en pointillé de la pensée, ses rapports entre classes, ses lois communes à plusieurs niveaux. Elle limite parfois ses ambitions à n'être en somme que le passage de l'implicite à l'explicite. Ce passage peut s'opérer sur des énoncés musicaux traditionnels, mais aussi sur des œuvres classiques ou contemporaines dont elle renouvelle l'approche. Il est l'exigence d'un regard neuf, indispensable à la compréhension de l'ensemble des phénomènes musicaux.

## Discussion

J. Viret: Vous avez souligné dans votre communication combien la méthode sémiologique était appropriée au style contemporain. Pensez-vous que l'on puisse appliquer ces procédures d'analyse sémiologique à la forme ouverte, à une forme aléatoire?

F.-B. Mâche: Dans la mesure où elle s'inspire de l'analyse distributionnelle, la sémiologie apparaît totalement inefficace pour une œuvre indéterminée, pour une forme aléatoire qui porte en son sein une attaque de la structure même de

l'œuvre musicale. La première démarche de l'analyse sémiologique étant de définir l'objet à analyser, si l'on ne peut en obtenir une réalisation graphique, en un mot si cet objet n'existe pas, il n'y a pas alors d'analyse possible. Il en est de même pour les œuvres qui se présentent non pas sous forme d'une réalisation à faire, mais d'un réseau de réalisations soumis à des lois générales. Si ces lois sont précises et productrices, le compositeur étant lui-même l'analyste, les procédures d'analyse sémiologique deviennent alors inutiles.

N. Osborne: Le modèle génératif reste peut-être le meilleur moyen d'approcher les formes ouvertes parce que même s'il n'y a pas vraiment de matériau musical, il y a toujours dans ces œuvres une espèce d'intentionnalité de la part du compositeur qui permettrait d'identifier une grammaire générative.

F.-B. Mâche: On pourrait dans certains cas employer pour la musique aléatoire une analyse taxinomique. On peut en effet appréhender ces formes sonores en tant que telles, autrement que par le calcul statistique, mais en les considérant comme des résultats sonores possédant une densité mélodique, une densité d'événements de hauteurs. A partir du moment où nous pouvons comparer ces données, si l'on peut établir la relation du semblable ou du différent, on retombe dans la méthode. Une partie des musiques indéterminées pourrait ainsi être justifiable d'une analyse même taxinomique.

N. Osborne: Peut-on penser que l'analyse sémiologique se résume à déterminer deux classes d'éléments semblables et d'éléments différents?

F.-B. Mâche: La sémiologie détermine bien plus de deux classes d'éléments, elle ne ramène pas toute son analyse à deux catégories, mais, si elle détermine de nombreuses classes d'éléments, elle fonctionne cependant toujours sur deux catégories de la pensée : celle du semblable et du différent. Dans quantité d'événements identifiés, de catégories, on retrouvera ce jeu entre le même et l'autre. En sémiologie, le problème reste surtout de hiérarchiser les niveaux ainsi obtenus, et c'est là le choix le plus difficile.

Y. Sadaï: Ne peut-on penser, en constatant la disproportion entre la complexité de l'appareillage mobilisé par ce genre d'analyse d'une part, et la simplification du phénomène musical d'autre part, que le modèle d'analyse sémiologique n'est pas vraiment adéquat à la musique? La musique s'exprime avant tout dans des catégories du vécu alors que la sémiologie se concentre uniquement sur le symbole imprimé. N'y a-t-il pas là une attitude confortable pour l'esprit à se limiter ainsi à l'analyse des notes? Ne serait-ce pas beaucoup plus intéressant et en même temps plus difficile d'essayer d'aborder une méthodologie pluridimensionnelle appropriée à la musique et basée sur une certaine phénoménologie de la perception qui, elle, tiendrait compte des catégories du vécu?

F.-B. Mâche: Une méthode de psychologie expérimentale n'exclut en rien une

méthode sémiologique : ce sont deux approches différentes qui sont tout à fait complémentaires. Il ne faut pas mélanger ce qui est du domaine de la psychologie perceptive, du phénomène vécu, avec l'analyse interne de l'œuvre. On ne peut se référer uniquement aux lois de la perception et de la sensibilité, lois qui varient constamment : une musique n'est pas seulement faite pour être écoutée, mais elle est aussi chargée d'universalité, et peut ainsi survivre à plusieurs siècles : la sémiologie permet de découvrir ces structures permanentes.

Y. Sadaï: Si le modèle générativiste peut certes expliquer des phénomènes assez simples (des chants d'oiseaux par exemple) ou de petites œuvres isolées, comment peut-il s'appliquer à l'ensemble de l'œuvre d'un compositeur?

F.-B. Mâche: Il est certain que la stylistique est le domaine où la sémiologie est le moins ambitieuse : elle ne peut donner des vues globales qui intègrent la totalité de l'expérience de l'œuvre d'un compositeur pour faire le bilan de cette œuvre. L'analyse sémiologique reste un travail de terrain relativement modeste qui évite toute généralisation hâtive.

Y. Sadaï: N'a-t-on pas tendance à prendre trop au sérieux cette méthode qui repose toutes ses observations sur le support graphique ?

F.-B. Mâche: La sémiologie offre la possibilité d'aller plus loin dans le domaine de l'analyse, il ne faudrait pas s'en priver. Quant au support graphique, la notation représente un aspect de la pensée, une intentionnalité qu'il est bon de ne pas négliger. On peut bien sûr renvoyer l'écriture à un simple rôle d'auxiliaire, mais sans la notation musicale, il serait difficile de parler de la musique parce que la mémoire, si elle déforme déjà la perception au cours de l'audition, trompe encore bien plus ensuite. C'est la vue, et non l'ouïe, qui est l'organe de la vérification, à cause du caractère synchrone de ses objets. La musicologie ne se fait pas pendant un concert, elle se pratique a posteriori : si elle se base entièrement sur le souvenir des émotions vécues, elle risque de s'égarer encore beaucoup plus que si elle se fie trop à la transcription graphique, qui peut d'ailleurs être autre chose que la partition en notation classique.

Y. Sadaï: La sémiologie musicale se concentre donc et ne prend en considération que l'objet graphique. Si elle ne se préoccupe pas de la psychologie perceptive, fait-elle aussi fi de tout élément historique et esthétique? Dans quelle mesure cette analyse n'est-elle pas limitative?

F.-B. Mâche: La musique n'est pas seulement une partition puisqu'il y a une réalisation sonore, et ce n'est pas seulement une réalisation sonore puisqu'il y a l'effet produit dans la mémoire. L'analyse est obligée de prendre les choses l'une après l'autre si elle veut acquérir une certaine efficacité : c'est le principe même de la scientificité de l'analyse musicale. On ne peut parler de tout en même temps. La sémiologie prend en compte la représentation graphique de l'œuvre, la partition : elle constitue ainsi une des meilleures manières de porter son attention sur ce

domaine particulier de la musique qui est l'existence en soi du phénomène sonore. D'autres moyens d'approche, comme l'analyse sociologique, existent également. Il faut ensuite que toutes ces analyses puissent confronter leurs résultats et voir si elles tiennent un langage compatible sur une même œuvre. La sémiologie en analysant des œuvres musicales d'époques différentes permet une lecture nouvelle de ces partitions qu'il faudrait ne pas négliger.

International Review of the Aesthetics and Sociology of Music  
vol. 17 n° 2, Zagreb 1986, p.203-214.

Descartes nous invite en effet dans sa Deuxième Règle à sérier les questions; dans la Troisième Règle à dégager les éléments les plus simples pour montrer comment leur combinaison aboutit aux structures les plus complexes ; enfin dans la Quatrième Règle il recommande de "faire partout des dénombrements si entiers et des revues si générales qu'on soit assuré de ne rien omettre"; les modernes taxinomies relèvent de la même méthode, et des mêmes ambitions.

Au sens de l'opération d'abstraire, bien entendu.

R.Cooper, Abstract structure and the Indian raga system, Ethnomusicology, Jan.1977, p.1-32.

Ce n'est pas que l'oreille soit inférieure, elle est peut-être même plus fine que l'œil, mais nous ne savons pas ce que transforme la mémoire, et l'application du temps sur l'espace est le seul moyen que nous ayons, hors-temps, de parler du temps.

Récurrentes n'a pas ici le sens qu'il a dans la musique sérielle. Il s'agit ici de voir les choses qui reviennent, qui se répètent.

Il est à noter que ces plans distingués par l'analyse interne ne se confondent pas avec les paramètres acoustiques, ni avec les catégories du discours de la rhétorique classique.

La vitesse de projection est une notion qui acoustiquement est complexe et fait appel à des valeurs apparentées au tempo, à des lois acoustiques d'établissement des partiels : c'est une loi impure acoustiquement, rhétoriquement inconnue, mais pertinente musicalement, et que seule une sémiologie dégage.

Nous passons ici au niveau de la grammaire générative ; après avoir commencé par la taxinomie, nous finissons par la recherche de lois générales que nous vérifierons sur le terrain.

Une même analyse avec ces quatre étapes pourrait aussi être appliquée et développée sur des pièces aussi diverses qu'une musique folklorique, une symphonie ou un chant d'oiseau.

