
ANALYSE DU SENS SENS DE L'ANALYSE

Pour une analyse performative

Jean-Philippe GUYE

SENS DE L'ANALYSE

Comme le philosophe, le musicologue parfois se sent honteux devant l'action. S'il dit, s'il ne fait que dire, que peut-il produire qu'aucun faire n'annule splendidement? De leur côté, les compositeurs sont d'autant plus fondés à admettre avec réticence la prise d'une parole théorique autonome -invalidée selon eux par son non-engagement dans le matériau - qu'eux mêmes se sont munis aujourd'hui des outils propres à un discours réflexif.

Il importe donc, pour les musicologues comme pour ceux d'entre eux qui ont choisi de porter leur regard sur la source ou la chose même (appelons les "analystes"), de fonder la légitimité de leur parole en cernant et en qualifiant ce qui, dans l'analyse, *se dit vraiment* de l'œuvre.

Ce souci procède d'une double exigence:

- répliquer, comme producteur *dans l'analyse* d'un sens, à l'exclusive volontiers posée par les compositeurs, en leur montrant que, s'ils déterminent la totalité du matériau, ils n'en gèrent pas toute l'action;
- répondre, comme producteur *d'un sens* dans l'analyse, à l'insatisfaction des non-compositeurs, pour lesquels il est trop vrai que le discours analytique ne sait pas toujours se munir du sceau de la nécessité et manque à son devoir de dire.

En ces deux cas, il s'agit bien de désigner ce en quoi l'analyste n'est pas ce locataire de l'abstrait dont les uns et

les autres se démarquent comme d'un créateur frustré ou du glosateur d'un verbiage stérile, mais le tenant, au-delà du discours, d'une parole authentique et d'un "contenu de vérité".

Si l'historien - le musicologue - donne sens à une histoire qu'il constitue d'œuvres, l'analyste veut donner sens à l'œuvre, effectuée dans l'histoire. Pour s'assurer qu'entre la table du compositeur et la scène de l'interprète la place de l'analyste (cet auditeur loquace) existe et n'est pas vide, il faut à celui-ci se pencher sur la question du sens, en tant qu'il apparaît dans le travail analytique. C'est donc, au rebours des approches phénoménologiques espérées ces dernières années (par réaction devant le résultat des analyses strictement génétiques), à un essai de phénoménologie de l'analyse ou, plus exactement, à une phénoménologie du sens dans l'analyse, que je voudrais me livrer.

Du point de vue du sens toute œuvre est muette. L'œuvre est sa propre manifestation qui ne donne d'elle que son texte clos ou sa présence sonore. L'analyse constative met à jour, sur le mode du "il y a", ce qui ne se *fait* pas quand je dis : "ce cor joue fa" - au lieu du son advenant (d'un cor jouant fa). Le constat qui répète perd la substance du son - son *excès* : le timbre. Le timbre ne se raconte pas, il se fait : rien n'égale sa présence. On a assez nommé à ce sujet l'"ineffable" (ne fabula) : ce qu'on ne peut dire qu'en le faisant.

Inversant cette perspective, l'analyse du sens considère dans l'œuvre ce qu'elle peut en faire en un dire. Suivant la désignation que John Austin applique aux énoncés linguistiques⁽¹⁾, j'appelle cette analyse : "performative"; qui *fait* le sens en le disant.

Quel est ce sens que je fais? Au terme de quelle intuition, de quel travail nécessaire advient-il? L'analyse présentée voudrait fournir l'épreuve d'une remontée de l'abstrait vers le sens, sous les catégories de la différence et de la répétition. Mais si cette mise en perspective doit s'effectuer au sein du matériau par l'analyse constituée, comme travail *des différences* faisant sens ("analyse du sens"), elle ne s'élabore auparavant, comme travail et concept *de l'analyse*, qu'en tant que celle-ci vise, à travers les différenciations opérées, un sens d'abord abstrait, ou une fin ("sens de l'analyse").

C'est pourquoi le sens n'est d'abord qu'attente. Seule s'en donne l'*absence* - absentement de sens - point d'excès du sonore rassemblé en intelligible. L'attente de ce sens différé (car ce que je n'ai pas, il me faudra le faire) engendre l'analyse, en son incertitude même (pourra-t-elle ce qu'elle

doit?) et sa longueur. Le "sens de l'analyse" - visée de sa fin - précède "l'analyse du sens", comme ce qui la diffère : l'analyse en son concept, d'abord *différant*.

Ce travail d'attente, ou de reprise du "présent" de l'œuvre en l'absence qu'elle me donne, constitue donc la première étape de cette étude. Procès de différence et de répétition, ou de progression vers le sens, dans l'analyse comme visée, il s'articule en trois moments distincts.

A - Répétition abstraite : le "métalangage". Ce que le constat re-présente n'est que la copie faible, ou abstraite, du donné répété. En deçà du phénomène comme du sens, il ne peut que les "mal-dire" - stade "maudit" des analystes malheureux, qui s'en tiennent à cette représentation.

B - Différence abstraite : l'"ineffable". De cette abstraction que je dis (A), j'induis ce que je ne dis pas - le timbre, la tension, l'émotion... que je ne puis que noter ou traduire (analogies imageantes, etc.).

C - Différence concrète : le retour ou le sens.

1. D'une part, l'excès du sonore sur le métalangage (A) me conduit à désigner ce que je dis *pourtant* dans le constatif et à le désigner en son pouvoir de synthèse.

2. Dans le même temps, la conscience conjointe de cet ineffable (B) et de ma capacité à dire (C1) me pousse à constituer, sur la base positive de l'abstraction descriptive, une *déduction* performative, un faire excessif qui constitue le concret de l'œuvre et son sens.

Mais l'analyse qui se veut excessive n'inscrit pas le sens qu'elle fait dans celui - présumé - de l'œuvre (la "belle énigme", ineffable du sens), comme une description fidèle qu'elle en ferait. Elle est autre car elle procède de l'œuvre mais en avant d'elle. Cette différence définit l'excès : défaut *et* synthèse première de l'abstraction dénomminative - constative - descriptive (A et C1) située en deçà du perçu (B), mais d'une abstraction *relevée* dans le continu de l'analyse aboutie pour produire cet au-delà du perçu qu'est l'excès performatif comme sens.

L'analyse produit le sens qu'elle trouve et ce sens est un autre excès : l'intelligible autre du sensible qu'est l'œuvre, ou sa répétition intégrant la différence, définition même du *retour*.

Ainsi advient le sens : ce qui fait retour. S'il s'intuitionne dans l'instant, il est le travail et le fruit d'une longue absence, qui se donne comme attente. La médiation analytique opère le sens dans le détour même de son absentement : abstraction du sens que je tais, dans le mouvement d'un

(1) Austin (1962; 1970); Benveniste (1966).

vouloir-dire, le sens que je fais. L'analyse fait donc œuvre ("opus") en ceci qu'elle opère un sens dans le procès de l'intuition, de la différenciation et de la ressaisie interparamétrique des phénomènes: procès dont la fin permet la connaissance, ou la compréhension - naissance et prise avec soi - d'un sens immanent devenu concret.

J'appelle *concret* ce sens advenu car il est ce qui croît ("crescere") dans le processus ainsi compris d'une analyse qui constitue l'objet en même temps qu'elle le trouve et se fonde par là même en tant que discipline "poïétique": du faire autant que du dire, ou du faire par le dire.

Le retour du sens est ce que je constitue comme excès face à l'excès de l'œuvre: ma réponse à l'impossible de la dire. Ne se diront alors des faits que ce qu'on en a d'abord tu et qui m'ont fait vouloir dire. Ainsi l'analyse, pensée de l'absence, devient-elle une pensée comblante. Le comble de l'analyse comme *désir* est le sens: ou la pensée de l'œuvre autrement dite.

Mais pour dire autrement - pour que s'effectue cet autre de sens qu'est l'analyse - encore faut-il en deçà poser, non l'indicible lui-même, absent de tout dire, mais ce qui se dit pourtant dans ce manque où s'ancre l'attente. Il faut dire, au point blanc du désir, ce qui se perd dans l'œuvre tue, en tant que dite immédiatement. Il faut s'appliquer à rendre compte, dans le discours sur l'œuvre même - le métalangage décrié - de ce qui y est dit par défaut (différence négative: ce que le discours ne dit pas) afin, par delà le dégagement de procédures de découverte, de faire apparaître, en les liant, les prédicats favorables à l'émergence d'un sens.

Aussi, pour dire le sens, faudra-t-il d'abord le taire en niant l'excès du perçu dans une réduction constative. L'excès du sens n'apparaîtra - à la fin - comme retour, qu'à la condition de s'être supprimé - au début - dans le métalangage d'un *comment/taire*. La reprise du taire en un dire, dans l'unité qui rétablit le sens, marquera le *réel* de l'analyse⁽²⁾: point de *réalisation* d'un désir devenu concret.

Par ailleurs, ce dit de l'œuvre, son "concret", ne doit pas se confondre avec le concret du sonore, en sa matérialité. Si le dire analytique est un faire, c'est d'abord au titre d'activité constituante du sujet quant à son rapport avec l'œuvre - constitution d'une expérience de l'œuvre, qui soit sienne - non comme le faire d'un objet séparé, possédant une matière et un contenu autonomes.

Poser l'autonomie des faire ne revient donc pas à poser leur équivalence du point de vue de leur action sur le matériau - privilège du compositeur - mais à affirmer la capacité de

(2) au sens actif de "wirklich".

chacun (compositeur, analyste, interprète) à se situer dans l'œuvre comme *acteur* de son sens et de son unité⁽³⁾.

Aussi la distinction, dans l'œuvre perçue, d'un concret sonore immédiat (les sons, pour l'ouïe) et d'un abstrait immédiat de sens (leur composition, pour l'entendement) permet de dégager, selon chaque niveau de l'excès initial, une détermination correspondante de la "réponse" ou du faire analytique.

1. Pour la sensibilité, l'excès du perçu sur le lu ou le dit (partition, analyse) repose sur une donnée irréductible du fait musical, que je ne prends pas en considération ici. Ce que toute analyse tait du son comme plénitude sensible constitue son destin qu'elle retourne ("sublime" dira-t-on) en assumant le désir d'un dire, *en général*.

Mais si le projet analytique, au-delà du désir abstrait de dire l'indicible, sait intégrer la volition *particulière* d'un sens, c'est que l'œuvre se présente à moi comme l'ensemble articulé, composé, d'un monde déjà signifiant, ou d'un intelligible.

2. Pour l'entendement, l'excès du perçu constitue donc la totalité des liaisons, enjeux, émotions, significations, etc. de l'œuvre lue-entendue⁽⁴⁾ qui suscite mon analyse en tant que performative d'un sens, par l'intuition qu'elle en reçoit.

C'est par l'épreuve de l'absence et l'assomption du désir en un sens que l'analyse se constitue comme activité d'accès à un dire excessif: l'analyse prodigue, ou le faire d'un sens à cette œuvre, qui m'en donne l'expérience.

Constituer une expérience de l'œuvre peut paraître un but bien modeste pour une analyse qui se dit performative. Certes, ce type d'approche ne prétend pas assiéger l'œuvre en quête d'une unité principielle qui girait en elle, telle la "chose en soi" sous le divers phénoménal. En d'autres termes, il ne s'agit pas d'une nouvelle analyse des "fondements". On ne s'appliquera pas à dégager des principes "objectifs" sous forme d'unité cachée dont il importerait de dégager la prégnance structurelle. De telles réductions ne fournissent au mieux qu'une objectivité pauvre: la réduction à des structures infirmes, inaptées à saisir le divers dans son articulation différenciée.

Il n'est pas dans mon intention présente de montrer comment, dans ce type d'analyse, la médiation s'hypostasie comme terme. Répèterai-je qu'à trop vouloir découvrir la forêt, on manque décidément l'arbre? J'avance néanmoins que, quelque soit la validité d'une recherche principielle, (du "plan tonal" d'indyste à l'"Ursatz" schenkerien), ce qui

(3) "Mes vers ont le sens qu'on leur prête" écrivait Valéry (1929, 1509); ou encore: "Ce n'est pas en moi que l'unité réelle de mon ouvrage se compose. J'ai écrit une "partition", - mais je ne puis l'entendre qu'exécutée par l'âme et par l'esprit d'autrui" (1933, 1506).

(4) Je mets ici entre parenthèses le double excès réciproque de l'écriture et de la perception, pour considérer comme un tout, "pré-dialectisé" dans la composition, l'œuvre telle qu'analyste je la reçois. Le "perçu" désigne donc ici, une fois pour toute, la synthèse que je fais de mes lectures et de mon audition, dans une rétroaction supposée constante.

importe demeure toujours la détermination du principe dégagé dans son actualisation diversifiée: détermination qui est une différence. C'est parce que le principe est abstrait que l'analyse principielle est vide; et parce que la différence excède le principe que l'analyse excède l'œuvre.

Unité d'un faire différencié (l'œuvre) et d'un faire différentiel (le dire performatif), l'analyse proposée veut s'attacher à la pensée des différences, en tant qu'elles font sens. On aura compris que l'excès de sens dont il s'agit est le fruit d'une *construction* qui s'opère dans et par le travail analytique; l'opération d'une synthèse et non le dévoilement d'un principe originel enfoui sous le divers.

Or, que proposent les réécritures principielles qui ne soit (au mieux, toute "erreur" éliminée) l'"Ersatz" régressif de l'œuvre qu'elles dé-composent? On souhaiterait à l'analyste un autre destin qu'à Pierre Ménard "auteur du Quichotte"! Que l'analyse produise, non la redite récessive de l'axe dégagé, mais le retour d'un sens en excès; non l'abstraction d'un principe prétendument générateur, mais l'unité mobile et composée de ses propres moments.

C'est pourquoi, si la question posée fut d'abord d'ordre téléologique (quelle est la fin, ou le sens possible de l'analyse?), sa réponse débouche nécessairement sur une réflexion méthodologique: quelle est sa voie? A la réponse quant à la fin - le sens de l'analyse est l'analyse du sens, ou la production différentielle d'un "concret" qui soit mon expérience de l'œuvre - il faut à présent ajouter la question du moyen: *comment* s'opère l'indispensable médiation vers ce sens désigné comme retour?

A la différence du premier moment, abstrait, de présentation finalisée de l'analyse, ce moment de l'acte, ou de la méthode, se présentera comme une exemplification plus particulière de ses procédures: c'est à travers l'observation de huit mesures emblématiques du *Sacre du Printemps* ("Augures printaniers", chiffre 12-14) que l'on fera l'expérimentation d'une mise en phase des différences dans l'analyse, et de l'analyse comme différence.

ANALYSE DU SENS

Cette analyse performative se veut donc différentielle à trois niveaux.

1. De l'objet comme "performable". Parce-que "tout" ayant été dit de ces huit mesures - sur le plan harmonique (Schaeffner, 1931) comme sur le plan rythmique (Boulez, 1966) ou articulatoire (Boucoucheliev, 1982) - une nouvelle analyse, à moins de consentir à la paraphrase, ne peut

qu'élaborer une lecture spécifique et se donner, à son tour, dans l'excès d'une parole autre - quelle qu'en soit la validité. Comme l'a montré Benveniste, l'unicité est la marque du performatif en, tant qu'acte: "Un énoncé performatif ne peut être répété. Toute reproduction est un nouvel acte qu'accomplit celui qui a qualité. Autrement, la reproduction de l'énoncé performatif par un autre le transforme nécessairement en énoncé constatif"⁽⁵⁾.

2. Des procédures adaptées à l'objet. De même que le sens est ce dont la production réclame l'ajournement dans le détour d'un comment/taire, l'isolement et la description de chaque fonction par le métalangage suggèrent à l'analyste une procédure similaire. Chaque articulation paramétrique sera décrite en termes de différence dans la mesure où l'analyse aura pu l'isoler comme l'agent actif d'une différenciation. Sous ce rapport, il n'est de meilleur moyen pour faire apparaître une différence que de la nier et d'observer le résultat produit par la suppression de ses effets. C'est ainsi, tant au niveau de la méthode pour la production d'un sens, qu'à celui des procédures pour la description des paramètres en leur différencialité, qu'on procédera de manière similaire: en supprimant les différences pour les faire apparaître.

3. Du concept de sens comme ce qui fait retour. Comme il a été dit, l'analyse est la pensée des différences, ou le mouvement de la différence faisant sens. Le sens étant d'abord ce qu'il faut différer, le métalangage constitue maintenant le lieu de cette absence. Du point de vue de la méthode, il est donc le moment d'exil, tant de la musique (absentée) que de la parole (différée). C'est pourquoi je l'ai nommé le comment/taire: procédure d'abstraction d'un dire en attente et, comme stratégie, mouvement d'apparition de ce qu'il faut dire dans le tu.

(5) Benveniste
(1973, 273).

Métalangage: le comment/taire

Les Augures printaniers.

[13] Tempo giusto $\text{♩} = 50$

Un accord (,fa-b la-b do-b fa-b sol si-b ré-b mi-b) est répété 32 fois de manière isochrone (8 mesures à 2/4 de 4 croches chacune; blanche = 50). Écrit dans la nuance "forte" pour les cordes - sans premiers violons - cet accord est accentué 6 fois, "sforzando", sur les 10^e, 12^e, 18^e, 21^e, 25^e, 30^e croches. Les 32 répétitions et les 6 accents sont confiés aux cordes divisées, qui modifient leur attaque afin d'exécuter les accents. Huit cors en fa interviennent avec ces accents dont ils doublent, dans le même registre, la hauteur et l'intensité.

Il semble qu'à ce niveau d'approche, l'activité du métalangage se limite à une présentation essentiellement constative qui ne paraît produire, au regard de l'original, qu'un différentiel négatif, une "copie faible" caractérisée par :

A - La précision moindre due à la transposition d'un code historiquement sédimenté (la partition) en un agencement verbal de plus faible cohésion - l'excès de l'état initial apparaissant d'autant plus irréductible que la polyphonie devient complexe.

B - La perte incompensable de l'identité visuelle de la figure sonore au travers de la réduction à un discours sans visage. Car il est évident que l'écriture diastématique confère à la figure et à la page musicale une justesse expressive, un poids différentiel, riches en implications de tous ordres (figuralismes, "eye music", etc.) que les entreprises de "simplification" rencontrent tôt ou tard, pour s'y heurter - voir l'échec renouvelé des notations alphabétiques.

A ce niveau élémentaire de la position des signes sur la page, une part de la richesse intrinsèque à toute partition - comme partition - disparaît donc inéluctablement dans l'opération réductrice du constat, quelque en soit par ailleurs la qualité restitutive. La différence acquise que sont à l'écriture musicale son espace graphique et la précision de sa notation (ou l'espace de sa précision, lieu de son développement historique), cette différence apparaît dès lors comme ce qui manque à la description pour accéder à l'identité d'un autre dire. Si de ce point de vue, le métalangage ne constitue pas une copie conforme mais une copie faible, c'est parce que, précisément, sa fin n'est pas la translation exhaustive d'une notation dans une autre, mais la production - en son abstraction - de synthèses élémentaires sur lesquelles peut s'opérer le travail analytique.

On a saisi, dans le métalangage, l'excès premier de ce qui s'y tait, comme défaut (apparition des différences supprimées)⁽⁶⁾. Mais s'il est défectif, le métalangage n'est pas défectueux. Montrer son activité dans le procès de l'analyse, c'est donc cerner aussi le prime accès de ce qui s'y

(6) Ce mouvement du taire en un dire est celui même de la méthode présentée, comme alliance d'une *nécessité*, d'une *finalité* et d'une *activité* - ou d'une *synthèse*. Comme je l'ai montré, il se présente dans l'analyse à travers les trois moments du détour métalinguistique, lesquels rendent possible :

A. par l'abstraction du sonore, le désir abstrait d'un dire (nécessité);

B. par l'absentement du sens, la volition abstraite d'un intelligible concret: le sens fait (finalité);

C. par la transposition sémantique opérée, la constitution de synthèses élémentaires sur lesquelles s'effectue le travail performatif proprement dit (activité): réalisation effective de ce concret d'abord voulu.

dit - comme synthèse élémentaire par la forme du langage et de ses catégories - avant d'en ré-engager le sens dans la visée d'une compréhension excessive.

L'approche d'une théorie spécifique des synthèses métalinguistiques pour l'analyse pourrait porter, en première approximation, sur trois activités initiales de repérage et de description: la discrimination, la nomination et la numération - ou le dénombrement. Deux exemples, issus du comment/taire présenté plus haut, illustreront ce que l'on peut entendre en ce cas par "synthèse élémentaire du métalangage".

1. "Un accord (...) mib". Le terme "accord" ne désigne pas de la même manière les sons énumérés, entendus simultanément, que l'autre terme possible: "agrégat". "Accord" suppose implicitement la description par tierces: fab lab dob fab / sol sib réb mib, qu' "agrégat" laisse dans l'indifférenciation. Si "accord" repose sur un pré-supposé tonal ou polytonal (superposition de tierces), "agrégat" suppose une valeur exclusivement timbrique au composé de sons.

Quant à la discrimination polytonale, effectuée ci-dessus (fab.../...mib), elle induit d'autant plus une activité seconde et synthétique que ni la lecture verticale, ni - a fortiori - l'écoute, ne sauraient opérer par elles mêmes une telle bipolarisation. Les procédures supposées neutres de distinction et de nomination, au niveau constatatif le plus sommaire (littéral), impliquent l'activité synthétique d'un sujet, dont chaque acte descriptif doit par conséquent se soumettre à la critique et expliciter ses propres fondements.

2. "répété 32 fois". Activité nombrante. Si le nombre, comme l'a montré Kant⁽⁷⁾, est la synthèse instantanée d'un divers unifié, l'activité nombrante récapitule les points temporels successifs pour en ressaisir la diversité dans une unité offerte instantanément. Lorsque, pour parler en termes kantien, j'envisage le temps par le schématisme de la quantité, je maîtrise ce que je ne ferais sinon qu'éprouver: je produis une synthèse. Au regard de l'analyse, le dénombrement est le premier excès d'une pensée qui se dit, lors même de l'abstraction réductrice du métalangage.

Mais la présente étude s'en tenant à l'opération performative comme telle, je me limiterai - en ce qui concerne son examen - à la thèse "défectueuse" du métalangage (ce qui se tait *d'abord*, non ce qui se dit *pourtant*), tout en reprenant l'acquis des synthèses élémentaires de description déjà produites, pour le travail du sens.

Cette insignifiance présumée du moment descriptif (et par extension de l'analyse) a précisément été exprimée par Stravinsky lui-même. Rappelons sa position: "Quand des musi-

(7) Kant (1984, 153-4). ("Du schématisme des concepts purs de l'entendement").

ciens parlent ensemble des chefs-d'œuvre de leur art, un moment vient toujours où l'un d'entre eux se met à démontrer ce qu'il veut dire en le chantant; c'est à dire qu'au lieu de répéter: "trois croches sur sol, suivies de mib blanche", il le chantera (...) Les limites de la critique [ie. l'analyse] peuvent difficilement être mieux définies". Et Stravinsky ajoute: "Moi même, je préférerais "chanter" *Pulcinella* que tenter d'en parler"⁽⁸⁾.

Pourquoi dire quand on peut faire, s'interroge donc le compositeur, fidèle en cela au mouvement d'appropriation créatrice qu'on lui connaît⁽⁹⁾.

Partisan d'une analyse qui soit un dire, au-delà du moment déficient de la description, je propose de surmonter l'inhibition de ce verdict d'échec en m'appuyant sur la négativité du constat, pour en surmonter l'abstraction dans le travail des différences.

Comme je l'ai déjà indiqué, la procédure choisie doit suivre le mouvement même du sens en son concept. De même que l'analyse tait le sens dans le métalangage pour le faire apparaître en un dire performatif, la procédure répétitive adoptée nie la différence paramétrique dans l'expérimentation pour en réaliser le surgissement, dans la synthèse du sens en excès.

Suivant l'esprit plutôt que la lettre du "conseil" stravinskien ("chanter" le *Sacre*), l'analyse qui suit propose donc de faire sien ce découragement devant le métalangage et d'opérer, à défaut d'une version "chantée", une série de répétitions différenciantes (par exemple au piano), dont le discours aura charge par la suite d'explicitier, en les liant, chaque résultat.

PROCEDURES: faire apparaître les différences en les supprimant.

1. Le timbre comme différence. La répétition pianistique, substituant aux accords des violons et des cors l'uniformité d'un timbre unique, met en évidence la diversité de ce qui se perd dans ce "tu" expérimental (la bien-nommée "réduction"). Si je pose que du violon au piano, toute quantité restant égale, le gain compense la perte, une couleur s'est perdue que la dynamique des "sforzandi" ne saurait compenser: celle des huit cors. En réduisant la version orchestrale j'ai uniformisé les accents et perdu, qualitativement, une spécification de timbre. Cette "valeur ajoutée" de l'accent, je l'appelle une *différence*. Sur fond d'identité de cordes, homogènes dans la durée et la réitération - une fois instaurée l'altérité qu'est toujours un événement sonore par rapport à l'état antérieur - sur ce fond d'identité multiple (nombrée),

(8) in Escal (1984, 136); en anglais dans le texte.

(9) Composer *Pulcinella* était à cet égard sa manière particulière de "parler" de Pergolèse, *id est*, selon lui, de le "chanter". F. Escal souligne que "pour Stravinsky, les fonctions d'analyse ne peuvent valablement s'exercer (...) que sous la forme du pastiche, le pastiche apparaissant alors comme la forme métalinguistique par excellence". (ibid.; c'est moi qui souligne).

le cor ajoute *de* la différence⁽¹⁰⁾. La différence, ici, c'est le timbre.

2. L'accent comme différence. Mais cette différence n'est pas isolée quant à l'articulation rythmique, c'est à dire à la distribution des accents. Les cors viennent renforcer le timbre-d'attaque des cordes qu'ils spécifient dans leur nature accentuelle. L'accent se donne donc immédiatement comme timbre ou "accent de timbre", dont il faut également rechercher la nature.

Le timbre a été défini comme une différence, mise en phase avec l'accent, ce qui suffirait à déduire la valeur différentielle de ce dernier (timbre = différence; or accent = timbre; donc accent = différence). Là encore pourtant, l'analyse peut procéder expérimentalement et chercher, selon le même principe, à faire apparaître la différence en la supprimant: après avoir "gommé" les cors, je puis donc, au piano, "gommer" les accents.

J'obtiens une répétition uniforme, quoique quantifiable (32 accords): le fond stable d'une identité relative, que la figure seule de l'accent charge d'autre. La différence apparue n'est donc pas plus le produit d'une répétition homogène que celui de l'accumulation d'entités qualitativement indistinctes; elle est ce qui *différencie* l'identité première et stable du fond. La différence, ici, c'est l'accent.

3. La répartition comme différence. Mais au-delà de la nature particulière de l'accent, se pose le problème de sa répartition dans le continuum qu'il différencie. L'étude rigoureuse de Pierre Boulez⁽¹¹⁾ a montré la richesse des combinaisons rythmiques mises en œuvre, tant dans ces mesures que dans l'ensemble du *Sacre*. Je ne reprendrai donc pas cette analyse célèbre mais m'appuierai sur la simple description numérique présentée plus haut, pour saisir la répartition asymétrique comme le niveau de différence permettant d'approcher le phénomène rythmique, en sa différencialité.

L'apparition de cette différence par sa suppression expérimentale peut s'opérer de deux manières; je puis, à l'inverse de l'élaboration stravinskienne: a. placer symétriquement les accents et *scander* ce continuum répétitif comme le ferait une musique militaire ou une "boîte à rythme": en binaire; b. "swinger" les "Augures" par le déplacement des accents sur les deuxièmes et quatrièmes croches: en syncope.

a. La différence pauvre: le binaire.

L'introduction d'un accent isochrone produit immédiatement une figure ou différence spécifique, par opposition avec l'uniformité du fond homogène. Pourtant, la scansion

(10) Cf. Paul Veyne (1971, 15): "Un événement se détache sur fond d'uniformité; c'est une différence".

(11) Boulez (1966, 92-98).

binaires ne parvient de nouveau qu'à appauvrir d'autant plus l'événement qu'elle le répète sans le varier. On sait qu'en termes d'information, plus le message est prévisible, moins il est riche. De la même manière, l'itération mécanique d'une unité en-soi différentielle (J J J) n'aboutit qu'à constituer une information minimale et bientôt nulle, dans sa totale prévisibilité.

Cette différence n'est pas seulement pauvre: elle est fautive. Elle n'altère une homogénéité encore neutre et d'une certaine manière ouverte - quoique abstraitement, puisqu'indéterminée - que pour renforcer compulsivement le sentiment d'identité. L'accent, s'ouvrant à peine comme une différence, devient repère immuable, clôture, non d'une forme ou d'un formant mais d'une formule: la formule de décès du rythme, inaugurant le temps du ressassement et de l'hypnose. Ce temps de la scansion est le temps réglé, préformé, - formulaire - du *mètre*; le temps de la différence rendue pauvre, de la musique de bois, comme on dit la "langue de bois". (12).

b. la différence trompeuse: la syncope.

Ce paupérisme est porté à un niveau encore plus trompeur avec la syncope, la "misérable syncope", comme dit justement Pierre Boulez. Conçue pour briser les chaînes du temps fort, la syncope, qui accentue les temps faibles, ne parvient évidemment qu'à renforcer par opposition la prégnance de la pulsation contre laquelle elle se pose. Elle ne prête de l'importance au temps faible que pour mieux la lui ôter. On comprend mieux, à cet égard, le destin parallèle du jazz; ou comment le rythme de cette musique libératoire - premier chant des esclaves noirs américains - put se voir si vite récupéré, intégré, approuvé par le mètre, tandis que la musique, de son côté, s'annulait dans l'art d'ameublement dominant. C'est dans un contexte d'ailleurs délibérément politique (supprimer le temps du maître) que le free-jazz devait tenter l'émancipation radicale du rythme: en niant le temps pulsé lui-même.

c. Vers le rythme.

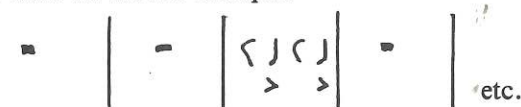
On voit donc que si la musique militaire opère une distribution *symétrique isochrone* des accents (le temps fort écrase le temps faible: temps pulsé, strié, cloisonné) et que le jazz syncopé opère une distribution *asymétrique isochrone* (démagogie du rythme: c'est le temps faible qui renforce le temps fort), la version de Stravinsky procède par une répartition *asymétrique non-isochrone*: renouvellement différencié de la différence immédiate qu'est l'accent. Au mètre se substitue le rythme.

(12) Voir l'usage qu'en font les musiques d'aliénation: rock, disco, militaire, etc.

C'est ainsi en rythmicien qu'Olivier Messiaen affirmait: "la négation du rythme, c'est la musique militaire" (13). J'ajouterais: la négation du rythme, c'est la cadence; comme on dit: marcher en cadence, marcher au pas. Marcher au pas, c'est marcher avec le mètre. Scander n'est pas plus différencier que taper dans ses mains n'est rythmer. S'il y a un rythme, dans les "Augures", c'est parce qu'il y a répartition hétérogène et composée des accents (14).

4. L'illusion de la différence nue: le rythme sans le mètre.

Mais le rythme n'est pas seulement la production non-isochrone d'accents, libérés de toute régulation métrique. On peut, pour le montrer, ne chercher à conserver cette fois que la différence: supprimer les "non-accents", dans l'espoir d'isoler l'essence d'une différence nue. L'accent se pose dès lors dans un silence statique:



Jouer l'accent sans ce qu'il accentue revient à en désamorcer l'effet. En voulant manifester immédiatement la différence accentuelle, j'oublie - mais je mets en évidence - que *la différence est ce qui différencie*; ce qui n'est pas une tautologie. Penser l'analyse paramétrique en termes de différence implique de ne pas céder aux tentations du scepticisme, au découragement devant "l'indécidable" (15) - tout est répétition, tout est variation - mais d'articuler, selon chaque moment, des niveaux de différence avec des niveaux de répétition. Cette proposition doit permettre de ne pas s'arrêter sur la différence comme sur un absolu insurmontable de l'instant, mais de la ressaisir dans le champ qui lui est propre: le champ du même travaillé d'autre (quelles qu'en soient les modalités musicales, toujours relatives). Supprimer le fond d'identité des accords répétés, c'est à nouveau rendre la différence pauvre.

Le rythme peut donc se définir comme la production dans le temps d'une différence, mais d'une différence différenciante. Il n'y a rythme, ici, qu'en tant que les accents se posent sur un mètre qu'ils différencient. Cela implique que le mètre, loin de disparaître dans ce processus (vision naïve d'un Stravinsky substituant le rythme au mètre, comme un progrès historique) est ce qui permet au rythme de *le différencier*.

En d'autres termes, le mètre - répétition formulaire des différences - ne représente pas la loi coercitive qui aurait empêché le rythme de se développer. Il est l'instance de pro-

(13) Messiaen (1967, 67).

(14) Tandis que j'ai étudié ici le principe de l'hétérogénéité comme différence, l'analyse de Pierre Boulez portait, plus précisément, sur la composition elle-même de cette organisation hétérogène.

(15) Descombes (1979, 177).

duction immédiate d'un fond unitaire qu'altèrent les différences. La distribution différenciée d'accents sur un fond contraignant (les barres de mesure) produit un conflit, ce conflit même qui est le rythme.

C'est pourquoi les barres de mesure ne doivent pas être considérées comme de simples repères mais comme l'inscription, dans la durée, d'un fond de résistance. Le mètre est le mur que la différence attaque de ses coups insistants, afin de constituer le temps rendu rude du rythme - temps qui n'est plus lisse ni strié mais rugueux, âpre: le temps où l'on s'écorche les mains et les coudes, le temps de la prégnance du matériau.

5. La hauteur comme timbre comme différence. Ajoutons, cela est connu, que l'"accord-Sacre" lui-même se donne comme une différence, ou comme le point de rupture de la continuité historique évolutive du système tonal. L'agrégat de hauteurs ne se laisse pas sans dommage ramener à une description bitonale. Ainsi qu'André Boucourechliev l'a bien montré: "il s'agit d'un bloc sonore désormais indissociable, perçu comme tel pour sa *qualité*. Il relève donc, en définitive, du timbre"⁽¹⁶⁾. L'immédiate différencialité de cet accord, c'est d'être *l'autre* d'un système qu'il nie, auquel il serait donc vain de le référer (sinon pour l'opposer). La différence de cet accord, c'est d'être un timbre.

Reprenons les acquis de cette étude, avant de conclure.

Envisagée selon chaque paramètre (timbre, accent-mètre et rythme -, hauteurs), l'activité différenciante, reprise par l'analyse, opère un glissement circulaire sous la forme d'un débordement inter-paramétrique continu.

- Le timbre des cors fonctionne comme un accent qui produit un rythme.

- L'accent - agent du rythme - se spécifie en masse, attaque, couleur instrumentale et constitue un timbre.

- Les hauteurs, réunies en agrégats (registre, "bloc"), forment à leur tour un timbre, unité de base du conflit du mètre et de l'accent, donc du rythme.

Saisie dans le matériau, la différence rompt l'unité statique de chaque paramètre, en permettant la *circulation* interne qui produit le mouvement de l'œuvre. La différence est inter-paramétrique en ce qu'elle meut la dynamique du matériau dans une inter-action composée qui fait sens.

Ce mouvement des différences, l'analyse s'est elle-même constituée en le saisissant comme:

1. unité immédiate: fond d'accords répétés, fond de cordes - la répétition, puis le mètre;

(16) Cf. Boucourechliev (1984, 104) aux vues duquel cette analyse doit beaucoup. En particulier, p. 103, cette remarque: "ce qui nous frappe dans cette œuvre, c'est spécialement son économie générale fondée sur la différence".

2. différenciation d'avec soi de l'accord unitaire: les accents - travail de la différence différenciante;

3. synthèse vécue du même immédiatement (le mètre) et de l'accent, comme différence - synthèse qui est l'unité, mais mobile, d'un temps conflictuel: le rythme.

Une expérience de sens.

L'analyse, ai-je dit, veut donner sens à l'œuvre effectuée *dans* l'histoire. On ne discutera pas sur le fait de savoir dans quelle mesure elle est aussi effectuation *de* ou action *sur* l'histoire. Sans adhérer naïvement au concept d'une "Weltanschauung" traductrice de la réalité socio-politique (1913, veille de 1914...), *dire* les "Augures" exige d'éprouver la différence qu'implique ce martellement rythmique du matériau, comme l'instauration d'un temps musical qui soit *aussi* une vision du monde.

L'"accord-Sacre" est d'emblée l'expression d'une rupture. Il ne rompt pas seulement avec l'harmonie en tant que système - cela, Debussy et les Viennois l'avaient accompli -, il rompt d'abord avec tout l'hédonisme fin de siècle (qu'on l'appelle "décadence" ou impressionnisme). Debussy avec l'arabesque, la flûte du faune, les chevelures de Bilitis et de Mélisande, installait le temps flottant du voile: souplesse et indécision, réseaux enchevêtrés de formes, noyades ("noyer le ton"), cathédrale engloutie de la tonalité sous les harmonies diffuses, flottements rythmiques, balle perdue rebondissante de *Jeux*, geste même de la mélodie debussyste: saut - déroulement (accent - désinence): Vladimir Jankélévitch l'a prolixement montré, Debussy s'inscrit sous les signes de l'air et de l'eau - l'espace même du voile. La fluidité toujours s'y fait textile, arabesque: la chevelure déroulée comme une mélodie, comme un tissu défait ("La fille aux cheveux de lin"). Le retour même apparaît chez Debussy comme un fil d'Ariane perdu, puis retrouvé, la trame invisible d'une forme en pointillé.

Pour *filer* la métaphore, l'accord du *Sacre* brise le charme: il rompt le voile et, derrière, est le mur de pierre. Il n'entraîne pas dans la fuite d'un temps fluide mais saisit d'emblée celui qu'il plaque contre la muraille, puis laboure et frappe de différence.

Identique à soi, l'accord des "Augures" s'offre dès l'abord comme une différence absolue par rapport au passé, tel qu'avait pu se donner, mais inversement, l'accord de *Tristan*: inauguration de l'indécision, du flottement et du sensualisme harmonique jouant avec la fonction.

Stravinsky jette la pierre au faune qui s'enfuit, épouvanté.

L'accord des "Augures" augure non le printemps mais la forme même stravinskienne : il "brûle tout sur place" ⁽¹⁷⁾, interdit le retour. Il est la métaphore instantanée de ce que le rythme instaurera dans sa lutte avec le mètre : il inaugure le temps du conflit, le temps d'une modernité de pierre.

Ai-je dit *un* sens ? John Austin posait déjà la question, quant à l'énoncé performatif, de la *compétence* du locuteur, ou de sa capacité à faire suivre l'intention déclarée d'effets : si je ne suis pas habilité à décréter la paix mondiale, quelle valeur performative conserve ma proclamation qui ne me désigne pas, moi, comme fou ou, pour le moins, présomptueux ? "Un énoncé performatif n'a de réalité que s'il est authentifié par un acte" confirme Benveniste⁽¹⁸⁾. Il n'en reste pas moins que ce requisit ne remet pas en cause le concept même de performatif désigné par sa forme comme *possibilité* d'une profération active, qu'il faut distinguer de l'accomplissement obtenu de cette parole : il faut maintenir la distinction performatif/constatif "sans faire intervenir la considération du *résultat obtenu* qui est source de confusion"⁽¹⁹⁾.

Quoi qu'il en soit de ce débat sur le *résultat*, j'ai souhaité marquer ici les moments de l'accession à la conscience d'une réalité de l'œuvre, par le biais du langage, vers un "texte d'expérience"⁽²⁰⁾. Commentant Hegel, Adorno écrivait : "le travail du philosophe n'a au fond pas d'autre but que d'amener au langage ce qui dans la chose même est à l'œuvre"; bien qu'ayant "face aux hommes un statut objectif", il reste "le travail des hommes"⁽²¹⁾. Tel apparaît bien, en définitive, le travail de l'analyste, qui est aussi une quête : non certes d'une vérité unique (*le* sens) ni d'une méthode universelle (comme telle abstraite), mais une réponse ponctuelle au *présent* de l'œuvre, qui m'en livre l'accès. Ma réponse - la différencialité rythmique nommée par le temps d'un conflit, dans l'excès d'une métaphore (le voile et le mur) - peut être jugée juste ou divagante. Je ne l'ai désirée qu'apte à réaliser le dire "objectif" d'une expérience qui soit mienne. On reconnaîtra à cette approche de n'avoir pas fait l'économie des médiations; ce qui la différencie d'une simple rêverie. Pour le reste, son vœu demeure, dès l'instant qu'elle s'est proférée, de revenir au point premier, maintenant incandescent, du désir : à l'écoute.

(17) Boucourechliev (1984, 93).

(18) Benveniste (1966, 273).

(19) Ibid. 276.

(20) Merleau-Ponty (1945, 388).

(21) Adorno (1979, 30).

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Adorno, Theodor W. "Aspects", *Trois Etudes sur Hegel*. Paris : Payot, 1979.
- Austin, John. *Quand dire c'est faire*. Paris : Seuil, 1970.
- Austin, John. "Performatif : constatif", *La Philosophie analytique*. Paris : Ed. de Minuit, 1962, 11-39.
- Benveniste, Emile. "La philosophie analytique et le langage". *Problèmes de Linguistique générale*, vol. II. Paris : Gallimard, 1966.
- Boucourechliev, André. *Igor Stravinsky*. Paris : Fayard, 1982.
- Boulez, Pierre. "Stravinsky demeure", *Relevés d'Apprenti*. Paris : Seuil, 1966, 75-145.
- Descombes, Vincent. *Le Même et l'Autre*. Paris : Ed. de Minuit, 1979.
- Escal, Françoise. *Le compositeur et ses Modèles*. Paris : P.U.F., 1984.
- Kant, Emmanuel. *Critique de la Raison pure*. 10^e. ed. Paris : P.U.F., 1984.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la Perception*. Paris : Gallimard, 1945.
- Messiaen, Olivier. Claude Samuel. *Entretiens avec Olivier Messiaen*. Paris : Belfond, 1967.
- Valéry, Paul. "Au sujet du Cimetière marin", *N.R.F.* (mars 1934). In *Oeuvres complètes*, vol. I. Paris : Gallimard, bibl. de la Pléiade, 1496-1507.
- Valéry, Paul. "Commentaires de Charmes", 1929. Ibid. 1507-1512.
- Veyne, Paul. *Comment on écrit l'Histoire*. Paris : Seuil, 1971.