

POUR UNE ANALYSE DE LA DIFFERENCE

Jean-Philippe GUYE

« Je me souviens qu'une grande princesse, qui est d'un esprit sublime, dit un jour en se promenant dans son jardin qu'elle ne croyait pas qu'il y avait deux feuilles parfaitement semblables. Un gentilhomme d'esprit, qui était de la promenade, crut qu'il serait facile d'en trouver ; mais quoi-qu'il en cherchât beaucoup, il fut convaincu par ses yeux qu'on pouvait toujours y remarquer de la différence » ⁽¹⁾.

1) Leibniz, *Nouveaux Essais sur l'Entendement humain*, II, chap. XXVII, Garnier-Flammarion, 1966, p. 197.

2) Changeons d'élément : « à peu près comme il en paraîtrait dans un étang à une distance dans laquelle on verrait un mouvement confus et grouillement pour ainsi dire, de poissons de l'étang, sans discerner les poissons même », Leibniz, *Monadologie*, Delegrave, 1983, p. 69.

On considère généralement que l'arbre ne doit pas cacher la forêt. Mais faut-il vouloir connaître la forêt ? Pourquoi ne pas se pencher sur l'arbre et de l'arbre, sur la forêt ? L'arbre n'est certes qu'un point de vue, comme tel relatif (à sa position, sa hauteur...) et partiel — encore qu'à déterminer un point de vue, autant en choisir un dominant. Les arbres ne sont pas plus égaux que les feuilles ou que les gouttes d'eau qui perlent à leur surface. Aussi la connaissance par l'arbre est-elle touffue.

On a voulu y voir plus clair, pour avancer. Deux manières, alors, de connaître la forêt : s'en éloigner, mais perdre le détail (coup d'œil de l'aviateur) ⁽²⁾ ; ou défricher (morne plaine : point de vue du bûcheron). J'objecterai le point de vue de l'écureuil, animal futé qui possède une connaissance assez adéquate des bosquets qu'il habite.

« Penser c'est oublier des différences, c'est généraliser, abstraire » (3).

Dans un bois moins police, deux jeunes gens tirent des coups de pistolet au milieu de la clairière où médite un philosophe. Après explications et controverses, le vieil homme s'éloigne, se retourne et leur lance, excédé : « il faut avoir des pensées et pas seulement des points de vue ! » (4)

Voire... Le promeneur solitaire qu'est l'analyste (5) dans le champ du « musical » peut se poser la question. Vaut-il se faire une idée de l'œuvre, en cerner « la » pensée ? Il s'assigne de dépasser le *point de vue* qui lui paraît dangereusement particulier : celui du sujet. Positiviste, il se méfie des errements de la subjectivité. Encore un pas, et le voilà tenté d'accéder au discours scientifique : vérifier ses énoncés, mieux, les *tester*. Le langage, foncièrement hétérogène à la notation musicale, lui paraît à son tour suspect. Il faudra l'éradiquer sévèrement de tout résidu individuel, ou même s'en passer tout à fait (6). Ni parole ni texte, l'analogon analytique se donne maintenant dans la notation même de l'objet musical — œuvre ou fragment — comme un objet dérivé, réduit par le biais de *réécritures* à l'Un, l'Être de son existence profuse et touffue.

Quête d'un « fondement », d'un « modèle », d'une *Ur-structure* génératrice qui fonctionne comme un atome ultime de vérité ; suffisamment clos et dense pour être pris sous le regard et désigné : voici l'Idée de l'œuvre ; en voici ma connaissance et la pensée.

De la connaissance par la friche...

I. PROBLEMES GENERAUX

On pourrait s'accorder sur une définition minimale de l'analyse, du type : « pragmatiquement parlant, analyser une œuvre, c'est voir comment elle est constituée » (7). Ce minima ne préjuge pourtant ni de l'activité de l'analyste comme sujet de l'observation, ni surtout de la représentation qu'il se fait d'un tel *comment* : synthèse des divers sous forme d'une infrastructure — ou description de composantes stylistiques jugées pertinentes ; réduction par des « réécritures » à un modèle générateur — ou distinction de modalités locales de fonctionnement, etc.

Le *comment* de l'œuvre, lors qu'il se dit hors d'elle, implique l'activité finalisée d'un sujet : finalisation qui s'ex-

3) Borges, « Funes ou la mémoire », *Fictions*, Gallimard, 1957, p. 136.

4) Nietzsche, *Sur l'avenir de nos établissements d'enseignement*, Gallimard, 1973, p. 23.

5) Risquons le doublet sémantique. L'oralité de l'analyse musicale (comme de l'autre...) n'est pas le moindre de ses traits saillants. Profuse, elle est bavarde ; touffue, elle veut le geste dont elle n'a que la voix. L'écriture, quant à elle, se perd à suivre les méandres du sans dans le fouillis du réel qu'est l'œuvre. L'analyse est une parole et une quête, l'enseignant (cela s'enseigne ?), face à un auditoire muet — ravi ? inquiet ? subjugué ? ou miroir neutre de l'interrogation qui se cherche ? — y songera avec profit. Il s'agit d'une quête, mais du sujet à travers l'objet (du désir) — et réciproquement.

6) C'était significativement l'opinion de Schenker dans une de ses dernières œuvres, *Five Graphics Music Analysis*, éd. Felix Salzer, New York, 1969 (introd.).

7) Célestin Deliege, *Les Fondements de la Musique tonale*, Lattès, 1984, p. 235.

8) Au sens large d'une subjectivité comprise comme ensemble des déterminations cognitives, y compris affectives. « Les théories, dit Popper, apparaissent comme de libres créations de notre esprit, comme le produit d'une intuition quasi poétique, d'un effort pour comprendre [les lois de la nature] ». Avant d'ajouter que « nous nous efforçons d'obtenir d'elle [de la nature] des réponses négatives quant à la vérité de nos théories » (infirmité, validation ou confirmation) (Popper, 1985, p. 287). Dans le cas de l'œuvre d'art — pour s'en tenir à elle — ce dernier point pose problème. Faut-il attendre de l'œuvre une invalidation par des tests (mais lesquels ?) des analyses qui la défigureraient ? Les compositeurs, dit-on, se retournent parfois dans leur tombe. Encore est-ce une manière de parler. Mais les œuvres, les voit-on protester des délires qu'elles suscitent ? Elles sont au-dessus de cela, Popper, quant à lui, prenait soin de distinguer entre les énoncés scientifiques (« falsifiables ») et ceux qu'il appelle métaphysiques (« irrér-

prime en une méthode. Toute méthode est ainsi l'ajustement d'une approche singulière à un objet, également particulier, par un ensemble de procédures adaptées. La question du *comment* présuppose donc, pour l'analyste, celle d'un *quoi* qu'il importe de désigner clairement — si l'on veut dégager l'analyse de ses prétentions positivistes à l'« objectivité » (la sémiologie musicale se charge, quant à elle, d'éclairer de l'extérieur, et *a posteriori*, le non-dit de tout discours descriptif — ce que j'appellerai simplement la *position du sujet*).

Que l'ensemble des procédures et des décisions analytiques qui constituent une méthode dérivent en partie de l'objet musical, pour s'y adapter, c'est l'évidence. Encore faut-il ajouter que la position du sujet est de son côté tributaire :

1) en général, de la nature polysémique de l'objet d'art, investi de desseins et de désirs devenus à ce point immuables que toute observation est d'abord un *regard* — l'exercice d'un *point de vue*, également engagé, aussi éloigné d'un quelconque souci de neutralité que peut l'avoir été, au principe de la chaîne signifiante, le compositeur lui-même.

2) en particulier, de la position de l'analyste, dans un champ esthétique donné. Il en va des choix et des stratégies d'analyse comme des choix et des stratégies de composition ou d'interprétation : la part de subjectivité qui les engendre n'implique aucune gratuité. Il n'y faut voir que le gage d'une implication profonde.

Certes, l'analyse peut errer, comme peut se rompre l'amarre tendue, de l'objet au sujet devenu simple pouvoir d'altération — vers la dérive du commentaire, au gré de l'affectif : arbitraires du sens, tentations de l'ineffable...

Mais qui jugera de l'« erreur », si ce n'est un sujet encore, du point de vue de sa propre attente et du sens que lui-même assigne à l'œuvre d'art ? L'objectivité du *comment*, de même que le vœu d'hypothèses analytiques « vérifiables » ne renvoient qu'à une position surdéterminée — et là encore subjective — de l'analyste (8).

L'analyse est un regard qui procède d'une écoute — avant d'en susciter de nouvelles par une interaction continue. Qu'elle désigne sa visée, en tant que subjective, paraît donc la première de ses tâches ; la seule respectueuse, tant de la diversité en droit infinie des positions analytiques, que de la polysémie propre à l'objet musical.

L'œuvre demeure au centre de ce théâtre du regard. Et s'il est vrai que bien des fictions s'échaffaudent (y compris des

fiction objectivistes : cf. l'*Ursatz* schenkérien) au nom d'un objet qui s'en absente résolument, la scission prolongée de l'analyse et de l'expérience musicale reste le meilleur indice de l'échec de celle-là. « Faire sens », pour une analyse, ce pourrait être simplement produire une écoute.

Réduire, produire.

Face à un univers musical, deux attitudes sont généralement possibles. Soit le cas d'un continuum élémentaire se déroulant dans le temps — temps (dé)réglé d'un métro-*nome* ou d'une horloge : *tic tic tac tic tic* (a. a. b. a. a.).

A. La quête de l'unité.

Dans une perspective structurale, le fragment se ramène :

- 1) à sa composante unitaire : l'invariant "t.c." ;
- 2) à un processus global : "tic... tic".

Les deux résultats ⁽⁹⁾ sont obtenus par des techniques, dites de *réduction*, qui procèdent par gommage progressif des niveaux de diversité jusqu'à un point suffisamment dense pour : a) être appréhendé globalement ; b) se voir désigné comme *fondement* ou *générateur* des divers en présence.

La méthode, pour efficace qu'elle puisse s'avérer, n'est pas neutre. Elle révèle à son tour une valorisation généralement peu explicitée des termes de profondeur et de génération, qui se traduit par une vision très hiérarchisée des autres éléments de la composition (ou de l'analyse) : phénomènes de « surface », « détails », « prolongations », etc. Comme l'explique Célestin Deliège : « le contrepoint [de la réécriture proposée] trace la courbe génératrice des structures et ne vise pas à reproduire les raffinements de la pièce, un tel but serait sans objet et donnerait à l'analyse un caractère redondant (...). Si l'on est d'accord pour estimer qu'une analyse syntaxique a pour but d'extraire de l'œuvre son infrastructure, il est inévitable que l'analyse appauvrisse » ⁽¹⁰⁾.

Tout l'objet d'un débat serait précisément de savoir « si l'on est d'accord » avec cette conception de l'analyse syntaxique. Il tendrait alors à remettre en question le dualisme de la syntaxe et du style (et des analyses y afférant), tel qu'il est ici présupposé : le style se réduit-il à des raffinements de surface, la syntaxe à des infrastructures pauvres ?

Telle quelle, cette forme d'analyse ⁽¹¹⁾ vise donc à dériver l'ensemble de ses résultats de l'objet examiné, *en-deça* duquel elle se tient. L'« objectivité » qu'elle veut atteindre ne se marie que malaisément au langage verbal et à l'investissement interprétatif que celui-ci favorise ; d'où son recours aux procédures, jugées neutres, de réécriture et sa

futables ») (ibid. 288-299). Dans le cas de l'analyse musicale, dont il a pu être souhaité qu'elle s'adapte aux procédures poppériennes (cf. Deliège, 1986, III 2) comment éviter d'en revenir, par défaut d'autres tests d'« invalidation », au dit « test de la pratique sociale », qui n'est au mieux qu'une « preuve » par la fécondité : la capacité d'une analyse à en susciter de nouvelles (par influence ou réaction) ? C'est peut-être désigner pompeusement ce qui n'est après tout qu'une attitude normalement pragmatique (et à mon sens tout à fait légitime) — tout en pêchant par l'historicisme (le « jugement de l'histoire ») auquel on souhaitait le plus précisément se dérober.

9) « résultats », car il ne s'agit pas, malgré la tentative (ou tentative) schenkerienne (cf. Schenker, 1979, XXIII : « The graphic representation is part of the actual composition, not merely an educational means ») d'une approche « poétique » mais bien d'une analyse objectiviste portant sur le « niveau neutre ». Sauf dans les cas extrêmes, le travail créateur ne pro-

cède pas de l'un au multiple. On ne compose qu'exceptionnellement à partir de *patterns* ou de modèles formels, auto-producteurs de diversité : l'idée musicale, entendue dans le travail de figuration, se donne généalogiquement comme un divers (d'où le rôle de la gomme dont parlait Schoenberg). C'est ce divers qu'il peut s'agir d'apprécier ou de réduire.

10) Célestin Deliège, « L'analyse Post-Schenkérienne : quand et pourquoi ? », *Analyse musicale*, III (février 1986), p. 12 (c'est moi qui souligne).

11) Pour une introduction à ces méthodes, cf. Deliège (1984), seul ouvrage à ce jour dans le domaine français à présenter une synthèse amendée des travaux de Schenker.

12) Ou encore d'une analyse s'apparentant davantage aux sciences *nomothétiques* (qui ont pour but d'établir des « lois générales ») qu'à une approche *idiographique* (des objets ou des « faits particuliers »). Cf. Dilthey, *Le Monde de l'Esprit*, Aubier, 1947, vol. 1, p. 262.

13) On pourra dire alors de la différence ce qui vaut en général pour la répétition. Elle « ne change rien dans l'objet qui se ré-

présentation courante sous forme de graphique. Il s'agit davantage de *déduire* du général à partir du particulier que de s'intéresser à l'individuel comme tel pour en *produire* un mode d'être singulier ⁽¹²⁾.

B. Le point de vue de la différence.

L'autre perspective, que j'appellerai point de vue de la différence, ne minimise pas nécessairement l'utilité de dégager l'existence d'un fondement unitaire, sous des processus complexes. Mais elle considère qu'une infrastructure ne se donne qu'à travers le présent d'un divers, par nature singulier. En d'autres termes, que la différence entre la structure obtenue (la réduction *tic... tic*) et sa présence singulière, c'est précisément ce qui différencie cette structure, la détermine, la rend unique, voire méconnaissable : l'événement différentiel — l'impulsion *tac*.

Si l'on considère la perception du musical comme un faisceau mobile, constamment orienté à partir de l'instant de présence, vers le passé (mémoire) et vers l'avenir (anticipation créatrice), il est significatif d'observer, en chaque point du devenir musical, la quantité d'information délivrée. Que se passe-t-il au point d'information *tac* (ou « b ») ?

Tout d'abord, l'impulsion « b » fait pour soi « sens », en se différenciant d'un paysage jusque alors unitaire. C'est la valeur en soi de l'événement différentiel — valeur productrice d'énergie et susceptible de déclencher des processus ou réseaux de différenciations du matériau. J'y reviendrai.

Mais elle *constitue* le différencié (pour lui-même unitaire) ⁽¹³⁾, lui prêtant à son tour sens — direction, autant que signification — et ce en orientant la perception dans une double direction.

1) vers l'avant (les impulsions antérieures) : elle ferme l'itération jusqu'alors ouverte des éléments identiques ; elle en fait un tout homogène *a posteriori*, une « totalité partielle » (a a / b \Rightarrow A2 / b) — ou *formant* ⁽¹⁴⁾

Mais cette totalité, une fois posée, devient à son tour susceptible de transformations. C'est l'orientation *a priori* de la perception — sous forme d'attente ou de mémoire prospective :

2) vers l'après (les impulsions suivantes). Le point de différence détermine alors la perception des formants selon deux nouvelles modalités :

— en permettant d'anticiper, sur la base de la synthèse effectuée au point de différence « b », la récurrence de formants identiques (A3 b / A3 b etc.) ;

– en disposant à la saisie d'éventuelles redifférenciations de ces formants (A2 b / A4 b / A3 etc.), sur la base de l'anticipation de leur récurrence.

On voit, dans tous les cas, que c'est du point de différence « b » (différence d'un phonème à valeur d'altération dans l'exemple *tac*, mais qui pourrait prendre n'importe quelle forme, y compris celle d'un silence) que s'oriente la perception.

a) *a posteriori*, pour la production de synthèses : synthèses d'ensembles fermés, au point de différence, mais disposant à la réitération de ces ensembles (A2 b / A2 b etc.) ;
b) *a priori*, pour la projection de ces synthèses dans un temps virtuel, au regard duquel se créeront de nouveaux champs d'identité, de similitude ou de différenciation.

Le point de différence est on le voit le lieu perceptif privilégié d'où s'originent les constitutions de « totalités partielles », rendant possible la perception de formes. Il est en conséquence un lieu stratégique pour le compositeur, autant qu'un point d'ancrage pour l'auditeur ou l'interprète et *donc*, une focale d'approche pour l'analyste.

Pareille présentation des différenciations du matériau en termes d'effets perceptifs pourrait laisser supposer que cette analyse se déplace de l'objet vers une approche « phénoménologique » ou, pour emprunter la plus stricte distinction de Molino et Nattiez, « esthétique ». Il n'en est rien. L'analyse des différences porte sur l'objet en tant que *disposé pour* la perception. Il ne saurait par conséquent s'agir d'un renouveau de la psychologie des formes. L'enjeu reste l'objet musical, articulant des différences productrices d'effets perceptifs, non les effets eux-mêmes, à partir desquels il faudrait remonter aux formes.

Pourtant, dans tous les cas examinés jusqu'à présent, la différence n'a pas été lue pour elle-même, mais replacée dans une perspective plus généralement unitaire. Il s'y est encore agi d'une forme d'analyse totalisante, divergeant davantage de l'analyse structurale par ses procédures que par sa finalité : production d'une vision synthétique, plutôt que réduction à un niveau structurel, mais production visant encore à une synthèse.

Mais si la différence est un point de vue sur la totalité qu'elle engendre, elle est à la fois monde et fenêtre sur ce monde (ce qu'on dira aussi bien de l'analyse). La visée du point de vue n'est pas autre que celle du paysage, sauf à chercher le « géométral » des points de vue qui, comme on le sait, n'appartient qu'au démiurge.

pète, mais elle change quelque chose dans l'esprit qui la contemple » (thèse de Hume sur la causalité, reformulée par Deleuze ; *Différence et Répétition*, P.U.F., 1968, p. 96). Que non seulement la différence change aussi quelque chose dans l'objet (c'est sa définition) mais encore vaille comme telle et déborde de toute part de son espace de définition, c'est ce à quoi il faudra ensuite s'attacher.

14) Dans la tripartition que j'adopte : *forme - formant - formule*, la différence porte, de manière productive, sur le niveau intermédiaire local, si l'on veut syntagmatique, du formant (voir plus loin, section analytique). Pour une acception non-acoustique de ce terme, ainsi que pour une approche similaire des deux « mémoires », réelle et virtuelle, cf. Pierre Boulez : « *Forme* », *Points de repère*, Bourgois, 1985, p. 88-89.

Le *quoi* de cette analyse est le moment énergétique ou se produit le mouvement d'un processus, qui est le devenir singulier du matériau. Ce *point* de l'analyse a la singularité de son objet : moment d'une différence, poids d'une transformation, mais point de vue au mieux privilégié sur la forme, laquelle reste fuyante. Le lieu des différences – leur comment – concerne les *formants*. Là où s'ouvrent et s'accomplissent les processus, s'ancrent les points de vue qui permettent, non de dire la forme, mais d'en vivre et d'en exprimer certains lieux privilégiés. L'expérience, qu'elle soit alors instrumentale, analytique ou perceptive peut sans doute, à cette condition, n'en être qu'une.

II. Analyses.

Ouverture méthodologique à une analyse fragmentaire mais fine des processus de transformation, ces analyses porteront sur trois modes particuliers de différenciations dans les formes classiques : geste d'exergue, transition, développement.

A) Beethoven. *9^{ème} Symphonie*, ré m., op. 125. II^{ème} mouvement, mes.1-8.

B) Haydn. *Symphonie N° 104*, RE M., (London). Introduction, mes.14-16.

C) Beethoven. *Sonate N° 21*, op. 53 (*Waldstein*). I^{er} mouvement, Développement, mes.90-110.

Molto vivace (♩ = 116)

cordes timbales tutti

a1 a2 a3 a4 A

Beethoven, *9^{ème} Symphonie*, op. 125
II^{ème} mouvement, mes.1-8.

A) Geste

Le deuxième mouvement de la *9^{ème} Symphonie* s'ouvre par un geste d'une vigueur exemplaire. Ce geste ne se confond pourtant pas avec le matériau thématique (A), dont il ne

donne que l'impulsion initiale : rythme et intervalle (a1). Jamais répété par la suite, il n'est pas non plus remémoré lorsqu'au début du Finale le récit des basses laisse voix à l'anamnèse des trois mouvements précédents. Harmoniquement redondant enfin – puisque l'accord de tonique qu'il décrit est immédiatement repris au début du thème qui le suit – il n'a pas de valeur structurelle, au sens où il apparaît hors-structure, pouvant être retranché de l'exposition thématique sans que celle-ci perde de son intelligibilité. Dans le même temps, sa prégnance perceptive est extrême. Pour le souvenir commun, une telle page sait demeurer représentative, tant de la Symphonie – où elle n'intervient pourtant qu'une seule fois – que de l'efficacité dramatique du Beethoven de la maturité.

Cette extériorité est le propre du geste, en excès sur la structure, comme le *vibrato* sur la phrase, ou l'accent sur le mot. Le geste se situe dans la zone d'élocution propre à l'expressivité et, comme tel, échappe à la grammaire. Il procure un surplus d'explication perceptive, mais reste au-dehors des processus qu'il explicite. On pourrait imaginer cette page mise au-devant du mouvement comme les deux octaves initiales de l'*Adagio* de l'Op. 106, ajoutées sur les épreuves après composition de l'ensemble de la Sonate. De tels événements sont d'autant plus prégnants qu'ils restent extérieurs à l'articulation du « discours ». Eux-mêmes ne sont pas « sans structure », mais leur propre est de résister à l'intégration de celle-ci dans une totalité englobante ⁽¹⁵⁾. Le geste est ce qui résiste à la dialectisation. C'est pourquoi il relève moins de l'écriture que d'une stratégie des effets perceptifs, c'est-à-dire d'une rhétorique.

Le geste est mise en œuvre de l'irréductible ⁽¹⁶⁾ : timbre, mouvement dans l'espace, affect noté, *rubato*, etc. – tout ce qui se note mais ne s'écrit pas ⁽¹⁷⁾. C'est bien pourquoi il apparaît solidaire, en tant que catégorie expressive, de la différence avec laquelle il peut travailler en phase, sans toutefois s'articuler comme elle dans une grammaire. Il se donne comme une différence, à la fois parce qu'il ne se laisse pas réduire aux structures sous-jacentes de l'économie générale du mouvement, et parce qu'irréductible il reste au devant de la perception – et probablement de la mémoire.

Il s'agit de montrer que le propre d'un geste différentiel est d'opérer une conjonction entre l'extérieur et l'intérieur de lui-même, de reproduire au-dedans ce qu'il produit au-dehors : c'est-à-dire de ne fonctionner dans le tout de la forme comme différence que pour autant qu'il met en œuvre un matériau fortement différencié. On examinera donc ces mesures selon :

15) L'irréductible, est ce qui, ce qui, se réduisant à soi-même comme pure qualité, disparaît en premier lieu dans toute réduction.

16) cf. F. Nicolas, 1986, p. 35.

17) Pour les analyses réductionnistes, le problème est d'autant plus aigu quand les mesures qui diffèrent ainsi l'entrée du personnage thématique, retardent également la présentation de la tonique – comme c'est souvent le cas chez les romantiques (cf. dans un contexte d'éloquence gestuelle comparable, le début de l'*Etude op. 10 N° 12* en ut mineur de Chopin, ou celui de la *Fantaisie op. 17* de Schumann). L'*urlinie* schenkerienne, quant à elle, élimine on le sait la difficulté en la niant simplement : toute réduction débute sur la tonique. C'est pourquoi, dans un cas comme la *Valse op. 9 N° 6, D.365*, de Schubert, qui débute par la sous-dominante, l'analyse schenkerienne déduit une « ligne génératrice » évoluant imperturbablement sur la tonique dont elle a présupposé la nécessité (cf. Deliège, 1984, p. 70).

1) leur valeur gestuelle extrinsèque (différence au regard de l'ensemble du mouvement) ;

2) leur valeur différentielle intrinsèque (exprimée par l'irréductibilité des gestes dont elles se constituent).

1) Valeur gestuelle.

L'affirmation gestuelle externe consiste à magnifier la relation différentielle entre le silence et le son, à faire de ce moment ordinaire (« la musique commence ») un enjeu théâtral. Occuper l'espace, en prendre souverainement possession, tout en déterminant un champ d'action : une tonalité et un profil d'action rythmique. Mis en *exergue* (l'exergue est l'en dehors du texte), le rythme moteur se trouve ainsi emblématisé de façon à fonctionner dans la suite du mouvement comme le signal immédiatement décodable d'un événement : l'entrée d'une nouvelle voix. Chaque occurrence d'une amplification de l'épaisseur poliphonique sera impulsée – et signalée – telle une saillie dans la texture – par la récurrence de la cellule préalablement dynamisée (elle-même soulignée par l'entrée *en phase* d'une ponctuation supplémentaire des vents) ⁽¹⁸⁾.

Le geste est ici mise en demeure expressive, conditionnement et réservoir d'effets. Mais il n'*impressionne* – au sens strict – avec efficacité, que s'il est doté d'un maximum d'énergie et d'intelligibilité. À l'intelligibilité, la netteté du trait, l'économie des moyens classiques (une seule cellule rythmique, un seul intervalle pour un seul accord) suffisent. L'énergie quant à elle n'est pas garantie par l'unique recours au *fortissimo* d'un Tutti d'orchestre (pas plus que par l'exhibition gratuite de virtuosité). De tels moyens restent extérieurs et n'impressionnent que le spectateur, quand il s'agit d'*imprimer sens* au matériau (pour influencer sur l'auditeur). Extrinsèque, l'énergie reste statique et retombe, comme la chaleur électrique, dès l'extinction de sa source. C'est pourquoi toute énergie vers le dehors – ou prolongation dynamique – requiert une énergie du dedans. Seule une différentialité interne peut faire du geste un acte compositionnel et non une vaine gesticulation.

2) Valeur différentielle interne.

Le degré de différenciation interne d'un matériau peut s'évaluer sur le fond d'une réduction à sa structure unitaire (selon la méthode utilisée pour les « Augures » : « supprimer les différences pour les faire apparaître »). Structuellement, ces mesures se réduisent sans difficulté à l'arpègement descendant d'un accord de tonique (ré la fa ré), scandé par le rythme unique et le saut d'octave précédemment décrits. Elles s'inscrivent de plus dans le formu-

18) 2^{ème} mouvement, mes. 8-28 : VI.II (+ hb) ; VIe. (+ cl.) ; VIc. (+ fg. & cors) ; VI.I (+ fl) ; Cb. (+ cor à l'octave). On voit ici la dynamique interparamétrique de la différence, telle qu'elle sera décrite plus loin. Pour une approche préalable, je me permets de renvoyer à mon analyse sous cet aspect d'un fragment des « Augures » du *Sacre du Printemps*, (« Analyse du sens – Sens de l'analyse », *Entretemps* N° 2, novembre 1986).

laire d'un temps pré-réglé : une carrure de huit mesures
(19).

C'est alors qu'un événement fait irruption, qui rompt le début de continuité favorisé par l'unité des éléments utilisés (unité d'intervalle, de timbre, de rythme ; début de continuité dans le registre et isochronie). C'est l'impact massif des timbales auquel s'ajoute la rupture registrale provoquée par la chute soudaine de deux octaves, en plus de la tierce prévisible (la tonique étant identique à celle du mouvement précédent).

Mais une différence n'arrive jamais seule. La différenciation d'un matériau possède une valeur dynamique telle que l'énergie qu'elle crée se transmet nécessairement pour s'amplifier, puis se résoudre. La propagation différentielle joue ici comme un trait de foudre après le tonnerre. D'où l'irruption anticipée du nouvel impact (élision de la mesure de silence), instantanément mise en phase par le Tutti d'orchestre. Cette différence se traduit à son tour par un double effet de rupture : rythmique (au regard de l'isochronie installée) et, à nouveau, de timbre (opposition de timbres-masses : percussions / Tutti).

Enfin, vient la zone compensatoire de résolution, simplement assurée par les deux mesures de suspension, qui rétablissent la symétrie en équilibrant les silences selon le schéma suivant :

a1| |a2| |a3|a4| | |

unité diff. résolution

On a donc distingué 4 moments ou niveaux :

- 1) installation unitaire (a1 a2) ;
- 2) différenciation initiale de deux paramètres *en phase* :
 - timbre (timbales / cordes) ;
 - registre (octaves graves/linéarité de l'arpège) (a3/a1-a2) ;
- 3) différenciation conséquente, ou *relais*, portant également sur la mise en phase de deux différenciations paramétriques :
 - rythme d'impacts (anticipation / isochronie) ;
 - timbre (tutti / timbales / cordes) (a4 / a3 / a1-a2) ;
- 4) résolution des tensions par équilibrage des silences et intégration dans un espace formulaire (la carrure).

19) Formulaire : voir plus loin, analyse B.

Remarques.

1) Dans le processus de différenciation, il a fallu distinguer deux modes de propagation : la mise en phase et le relais.

a) La mise en phase est une différenciation *simultanée* de plusieurs paramètres, telle qu'aucune description généalogique n'en est possible, mais seulement le constat d'une hiérarchie perceptive, donc relative (en a3, l'éventuel primat de la différence des timbales sur celle du registre – naturellement corrélée par l'instrument ; en a4, le primat de l'effet de contrepied rythmique sur son amplification de timbre, sans qu'il soit légitime d'affirmer que l'un « déclenche » l'autre).

b) Le relais ⁽²⁰⁾ est la différenciation *successive* de plusieurs paramètres, par contagion et propagation. Il peut dépendre de la quantité de transformations intervenues par mise en phase et se décrit, selon une chronologie, en termes de processus. Il est enfin inséparable de son devenir comme résolution, sous forme de retour (réexposition, *da capo*, refrain, ritournelle...) ou de résorption dans un matériau plus statique (c'est le rôle, essentiellement résolutif, de la *formule*).

Dans l'exemple analysé, on assiste à un relais portant, pour chacun des deux moments, sur la mise en phase de deux différenciations simultanées ; soit, en l'espace condensé de deux mesures, la focalisation de quatre événements paramétriques interdépendants. Cette focalisation caractérise un *processus* : articulation dans le temps de différences portant sur divers niveaux paramétriques. L'analyse des différenciations du matériau doit donc permettre une approche focalisée de la forme musicale en tant que devenir et mise en œuvre d'énergies. La forme est cette totalité qu'on ne saisit que du point de vue de ses lieux d'engendrement : en actualisant les processus (dans l'interprétation) ; en les explicitant par la logique d'un discours (dans l'analyse).

2) Unité du geste et de la différence.

Comme on l'a vu, le processus de différenciation et de contraction temporelle est déclenché par l'irruption de la timbale. Celle-ci offre la caractéristique d'être à la fois articulée dans une syntaxe (l'axe linéaire d'un arpège de tonique) et de briser l'unité de celle-ci par la présentation d'un événement doublement irréductible : de timbre et de geste.

- timbre : sa propriété est de dissoudre la perception du niveau unitaire : la prégnance de l'événement percuté, en phase avec la rupture registrale, tend à l'emporter sur ce

20) Pour la notion de « relais paramétriques », cf. le *Stravinsky* d'André Boucourechliev (1982), pp. 92-110, en particulier.

que l'axe « arpège de tonique » pourrait avoir d'unitaire (21).

– geste : dans l'espace du lieu de concert, le geste du timbalier met en abyme le geste différentiel, déclencheur du processus – lui-même reflet du geste introductif tout entier. Il est par deux fois geste dans le geste : mise en espace dans l'acte du geste compositionnel (poser un formant : le timbalier, comme geste expressif de la différence) – pris à son tour dans l'acte du geste de la forme (poser l'exergue).

On voit donc comment les différences peuvent, en dernière instance, se ressaisir dans une forme supérieure d'unité :

– unité du processus saisi synthétiquement comme totalité des différences articulées ;
– unité de l'extérieur (de l'écriture, de la forme : geste du timbalier, geste de l'exergue) et de l'intérieur (déclenchement et déroulement d'un processus compositionnel).

3) Enfin, cette analyse s'ouvre sur la possibilité d'examiner, à partir du point de vue de l'exergue, la fonction de celle-ci dans l'ensemble du mouvement, comme réservoir d'énergie différentielle. On a vu la fonction signalétique conférée à « a1 », lors de l'exposition thématique (A). L'extension du point de vue consisterait en l'examen de cette *fonction différentielle* pour chacune de ses occurrences (ou lors de certaines, jugées plus significatives – ce type d'approche se démarquant de toute vocation à l'exhaustivité) (22).

Les deux exemples suivants porteront sur des contenus spécifiquement différenciés du système tonal : un épisode de transition et un développement.

Transitions et développements constituent des lieux particuliers de transformation rapide et dirigée du matériau. Ils correspondent à des stratégies compositionnelles proposant des trajectoires irréversibles pour la perception. Ces trajectoires peuvent se ramener à deux types :

– d'un espace stable à un autre (transition) ;
– d'un espace stable à un espace en tension (développement). Il s'agit alors de provoquer un afflux d'énergie tendant, au-delà d'une certaine culmination expressive, à une résolution, par l'emploi d'un *retour* (23).

Dans les deux cas, le processus s'identifie à une succession irrésistible d'événements menant le matériau (et l'auditeur, qui en relève le sens) en un point de radicalité tel que l'événement suivant soit absolument nécessaire. Ces pro-

21) Le timbre, essentiellement, va contre la fonction, posant « pour un » (cf. F. Nicolas, 1986) ce qui compte sinon séparément (selon chaque paramètre : une hauteur, un registre, etc.). C'est ce qu'expérimente la perception dans la « mélodie de timbres », où l'unicité de chaque élément dissout la possible perception synthétique d'une mélodie. La différence-timbales se donne donc comme préfiguration de procédés beaucoup plus tardifs, mais déjà pourvus du même pouvoir dissolvant.

22) Cf. ainsi, aux mesures 404-411 (transition vers le *trio*) ou 545-554 (vers la *Coda*), la refocalisation du « discours » sur l'incipit de A, préparant à la contraction de tout l'orchestre sur « a1-a2 », en phase avec le violent « système de freinage » du 22.

23) J'appelle retour toute répétition succédant à l'absence ou à la différenciation de l'élément répété. Le poids psychologique du retour diffère de celui de la répétition au sens où cette dernière n'est qu'accumulative, tandis que le retour se vit largement comme une détente (négation

cessus mettent en œuvre des réseaux serrés et convergents de différenciations paramétriques, lesquelles s'inscrivent dans chaque cas en relation avec un niveau unitaire préalablement déterminé.

B) Transition

Haydn. *Symphonie N° 104*, RE M. (London).

Introduction : mes.14-16.

1. Niveau unitaire (mes.14).

a) Contexte résolutif du retour.

- Retour du Tutti initial (unité/répétition atténuée, sans cuivres ni timbales, mes.7-8) ;
- Retour à une identité tonale (ré m.) et thématique non ambiguë (identité du « sujet » / « démarche soigneusement nébuleuse » propre aux introductions haydniennes) (24) ;
- Résolution des tensions mélodico-harmoniques des mes.11-12.

La mesure 14 s'entend d'abord comme lieu résolutif d'une forme fermée, créant la forte probabilité d'un *formulaire* cadentiel, lui-même induit par la logique formulaire du *da capo* et de la résolution classique.

b) Formulaire et différence.

Le formulaire est l'ensemble des formules relevant d'un lexique stylistique commun, utilisable par un compositeur pour assurer des lieux de détente (à l'élocution ou à la perception). Il concerne tant les « formules de cadence » que les *patterns* harmoniques, les formules ornementales, instrumentales, articulatoires, voire formelles, intégrables avec un minimum de torsion dans n'importe quel contexte.

de son absence). D'où l'aspect résolutif d'un tel moment, qui s'exprime dans l'unité de la réexposition de sonate, comme dans la jubilation des formes à ritournelles ou les vocalises de *da capo*. Le retour, en musique, mime toujours, pour s'en donner la maîtrise, la célèbre expérience enfantine décrite par Freud : « fort / da, fort / da »... (Freud, 1984).

24) Cf. Charles Rosen. *Le Style classique*, Gallimard, 1978, p. 443.

Exact envers du différentiel, il joue par rapport à lui le rôle d'équilibrage et de résolution symétrique dévolu, de manière générale, au retour (cf. p. 40, note 23). La formule est le retour d'un élément déjà entendu, non dans l'œuvre mais avant elle et néanmoins présent dans la mémoire de tout auditeur acculturé ⁽²⁵⁾.

Ainsi, dans le Prélude de la *Création* (mes. 86-97), c'est un pan entier du mouvement, intégralement « précomposé », qui fait retour, jouant le rôle de formulaire résolutif à très grande échelle. Après l'avènement de la lumière (« *und es ward Licht* »), l'ordre divin se symbolise par le recours à un ordre compositionnel automatisé. La raison classique s'écrit directement, sans médiation du compositeur, produisant un discours lisse, articulé sur des *topi* (formules ou lieux communs – ie. où la communauté se reconnaît), qui relègue au Chaos du style individuel et du désordre de la subjectivité, les errements savamment différentiels du « Chaos » initial. La gigantesque pompe de cette résolution précomposée (y compris le récit d'Uriel, directement importé du formulaire archaïque de l'oratorio haendélien) équilibre les tensions accumulées dans la phase « descriptive » de la Génèse. Ce n'est pas seulement Do Majeur qui fait retour, mais l'ensemble d'un lexique musical – d'ailleurs archaïque – la nostalgie d'un ordre socio-politiquement dépassé.

Dans le cas de la Symphonie « London », le retour joue sur l'attente d'un tel formulaire de *da capo*, tout en détournant son issue par un processus transitif. Sa *fonction formelle* ne consiste plus à fermer le « discours » mais à le déplacer vers un lieu nouveau : le premier *Allegro*-de-Sonate. Les différenciations qui interviennent alors modifient l'issue, rendue prévisible, et créent la nécessité d'un nouvel état stable, à son tour résolutif. Le rôle du retour est donc à la fois de clore la section d'introduction (en fermant le déroulement, jusque alors erratique – cf. Rosen), mais surtout de donner à entendre tout nouvel élément comme *événement*, au regard de la répétition formulaire anticipée (selon le mécanisme analysé dans l'exemple *tic tac*). La plupart des différences intervenant à partir de 15 s'éprouvent donc d'autant plus efficacement par rapport au retour qu'elles viennent tromper cette attente.

Le processus différentiel s'organise dès lors en trois moments (découpage chronologique a.b.c.), culminant dans le dernier, comme l'indique le nombre de paramètres en phase.

25) On trouverait des antécédents de ces techniques dans la technique formulaire des aèdes, la littérature épique depuis Homère ou l'« *art de la mémoire* » des rhéteurs antiques décrit par Cicéron (Cf. Yates, 1975).

2. Processus différentiel

(« Pm. » = paramètre, « \Rightarrow » = relais paramétrique).

a) Pm. timbre (cordes / Tutti) en phase Pm. dynamique ⁽²⁶⁾ (nuance *pp* / *ff*) ;

b) \Rightarrow Pm. hauteur (fonction mélodico-harmonique) (sol- Sous Dte / la -Dte) ;

c) \Rightarrow Pm. rythme d'occurrences (accord sur 4^{ème} temps / rythme de blanches) (effet de contraction) ; en phase Pm. timbre (basson / cordes) ; en phase Pm. harmonie (6^{te} napolitaine / Ss Dte possible du 3^{ème} temps).

26) « La musique ne se fait pas seulement avec des sons... Elle se fait aussi avec des intensités et des densités (c'est l'ordre dynamique)... » Olivier Messiaen. *Conférence de Bruxelles* (1958), Leduc, 1960.

27) Définition du Petit Robert. Ce que, sans arrière-pensée derrièrenne, on pourrait appeler l'effet de « différence » (retarder par différence), ou si l'on préfère renoncer à la suggestion des mots « effet de retardement » – par opposition à l'« effet de tension » du premier processus (Cf. cette opposition, selon Goethe et Schiller, in Erich Auerbach, *Mimesis*, Gallimard, 1968, p. 13).

28) Mises en phase et relais concernent aussi les formants unitaires, quoique ceux-ci se composent plus généralement d'éléments précomposés.

3. *Formulaire résolutif* (demi-cadence, par 4 - +), avec entretien interne de l'attente résolutive. À cette fin, se met en place un processus secondaire de différenciations, la différence servant alors à *différer*, mais au sens d'« éloigner l'accomplissement » ⁽²⁷⁾.

Le niveau unitaire est à présent représenté par le *pattern* cadentiel, en phase avec une pulsation isochrone ⁽²⁸⁾, instaurant un discret « système de freinage ». Deux moments différentiels mènent à la suspension cadentielle, en progression inverse de *decrescendo* d'événements paramétriques (intensité régressive des mises en phase : d.e.f.).

d) Pm. timbre (hautbois / cordes + basson) ; en phase Pm. hauteur : mélodie + registre (app. inférieure du la aigu / sons graves et medium en « notes réelles ») ;

e) \Rightarrow Pm. hauteur : mélodie (app. supérieure du la) – effet atténué par la symétrie, la répétition et l'identité de timbre ;

f) \Rightarrow Pm. hauteur : mélodie (retard de la tierce (fg., VI.II / résolution de la sixte (VI.I)). À noter l'entretien de la différence du basson (c) par le retard harmonique, tandis que le formant résolutif reste aux cordes.

Deux processus différentiels articulent donc cette transition. Le premier (a.b.c.) intervient dans le cadre d'un retour et culmine sur l'événement harmonique expressif de « 6^{te} napolitaine », en phase avec le timbre événementiel du basson à découvert. « Effet de tension », le geste expressif (dépression du mi b) s'intègre ici à un processus syntaxique recouvrant son irréductibilité comme timbre et sa présence mélodique immédiatement dépressive.

Le deuxième processus (d.e.f.) se situe en-deça du premier, dans la mesure où il différencie un formulaire, sans en modifier l'issue (« effet de retardement »). Cette sujétion se traduit pas une atténuation progressive des différences (aucun relais de timbre, après celui du hautbois ; trois

paramètres en phase pour le formant c., deux en d., un seul sans mise en phase en e. et f., ce dernier étant atténué par la répétition).

La distinction entre les deux processus correspond donc, pour la perception :

- dans le premier cas, à un primat de l'élément différentiel, capable d'altérer le cours d'un devenir formulaire, malgré l'emploi de constituants différentiels eux-mêmes largement codifiés (la formule « 6te napolitaine », rendue irréductible par le différentiel-timbre du basson) ;
- dans le deuxième, à un primat de l'élément formulaire, chaque différence étant immédiatement perçue comme « retardement » sans que soit modifié le cours profond de la formule.

Les différences qui font le processus ont été suivies, au plus près du matériau, dans le court moment de bascule temporelle d'une transition. L'analyse a permis d'aller bien au-delà, dans la compréhension des processus, de la simple description intuitive des moments tensionnels et résolutifs (en termes d'anacrouse-accent-désinence par exemple). De plus amples processus peuvent s'observer, avec la même exigence de proximité au matériau, dans la production des différences qui tressent celui-ci en processus, c'est-à-dire en devenir-autre articulé et constant pour la perception. C'est le cas des processus de développement.

C) Développement

Beethoven. *Sonate op.53*, N° 21, Ut M. (Waldstein)
1^{er} Mouvement. Développement : mes.90-110 (cf. exemple ci-contre).

Il s'agit, par cette dernière analyse, d'observer les transformations paramétriques d'un début de développement. Disons tout de suite que le point remarquable réside dans une étonnante économie compositionnelle : l'utilisation, pendant 22 mesures d'un même matériau (issu du début de l'exposition) qu'aucun élément ne vient enrichir de l'extérieur. Tout l'apport énergétique – considérable – de cette page ne provient que de la différenciation croissante et rigoureusement hiérarchisée d'un matériau de deux mesures (formants a.b.c.).

Le fragment choisi étant plus étendu que les précédents, je le traiterai dans une optique moins minutieuse, en utilisant les modes de formalisation analytique présentés plus haut.

1. Description générale. Quatre périodes.

90-92 : 4 mesures initiales, transposées à la 5te inférieure (Sous-Dte Fa M.).

94-99 : 1^{er} processus différentiel, en 3 membres asymétriques : 94-95 (2 mesures) ; 96-98 (3 mesures) ; 99 (1 mesure). De sol m. à V de do m.

100-103 : reprise transposée des membres 2 et 3 de la 2^{ème} période (96-99). De do m. à V de fa m.

104-111 : 2^{ème} processus différentiel en 3 membres de 2 mesures « en marche » 104-105, 106-107, 108-109) plus une mesure différentielle de tension (110) et une mesure de freinage et de transition (111). De fa m. à sa Dominante de Dominante (accord de 6^{te} augmentée). S'enchaîne à la 2^{ème} section (développement du 2^{ème} groupe thématique).

2. Niveau unitaire : formants d'exposition.

L'ensemble du processus se réfère aux quatre mesures initiales, transposées en Fa M (avec quelques modifications ponctuelles de la basse), puis développées. Celles-ci se composent d'éléments distincts dont chacun possède une cohérence et un faisceau de convergences paramétriques propres. C'est la convergence mais aussi l'hétérogénéité interne de chacune de ses « totalités partielles » qui permet de les désigner comme *formants* : synthèses perceptives de paramètres analytiquement différenciables. Le formant est ainsi l'unité synthétique de matériaux disposés pour recevoir des transformations n'affectant pas la saisie de son identité (synthèse), mais susceptibles de la transformer continuellement. Tandis que la formule, toujours importée, fonctionne immédiatement dans une totalité qui seule lui donne sens, le formant est le premier irréductible de la composition – ce qui comme geste le distingue de la copie : le premier moment différentiel est ce qui se charge de différence.

Ces formants sont au nombre de trois :

a) La scansion de croches pourvue d'une valeur :

- motivique horizontale (« motif » de timbre pulsé) (90-91) ;
- harmonique verticale (sous les dessins b. et c.)(92-95) ;
- « vectorielle », dès lors qu'elle se transforme en battues de doubles croches (96-103), puis en arpèges (104-110).

D'une manière générale, cet élément se différencie, en phase avec les différenciations des deux motifs proprement dits, mais joue le rôle de conducteur de « vitesse », transformant son énergie première de timbre en vitesse vibratoire (à la manière du trille des dernières Sonates) ⁽²⁹⁾.

b) l'élément motivique antécédent, caractérisé par :

- son rythme (longue-2 brèves-longue),

29) Cf. André Boucourechliev, *Beethoven*, Seuil, 1963, pp. 38 (« vitesse ») et 34 (trille comme timbre). Ce petit ouvrage célèbre reste fondamental pour une ouverture à la considération de l'ensemble des paramètres musicaux dans l'analyse des œuvres classiques – ouverture qui n'est pas toujours allée de soi.

- son profil (un intervalle ascendant, deux intervalles descendants,
- son registre (grave).

c) l'élément motivique conséquent, dont les caractéristiques, différentielles, sont dérivées ou opposées en :

- rythme (longue-3 brèves-longue)(dérivation),
- profil (id., 1^{er} intervalle plus percuté – « petite note » appoggiaturée – un intervalle descendant de plus) (dérivation),
- registre (aigu) (opposition).

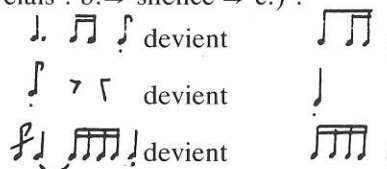
3. Niveau différentiel : premier processus.

Le premier processus différentiel, auquel je m'attacherai plus particulièrement, se déroule en trois moments de différenciations croissantes, culminant à la mesure 99.

1. 2 mesures (94-95) : Pm.formel (élision de a.- qui reste à la basse / répétition transposée de l'exposition) ; *en phase* Pm.hauteur (triton do-fa#, attraction vers sol m./exposition) ;

⇒ Pm. hauteur (m : b mélodique, en relation de 7^{ème} dim./5^{te} initiale ; mi b harmonique, 9^{ème} de Dte mineure/accord de 5^{te} ou de 6^{te}) ; *en phase* Pm.registre (différence unitaire).

2. 3 mesures (96-98) Contraction rythmique asymétrique des deux dessins et du silence intercalaire (en relais : b. ⇒ silence ⇒ c.) :



En phase Pm.vitesse (doubles croches/croches) ; ⇒ Pm. rythme d'occurrences (« rythme harmonique » : 2 harmonies par mesure / une seule).

Ces trois dernières mesures ne sont pas progressives (x-y-z) mais ternaires (x-y-x), le maximum de tension intervenant sur « y » (mes.97) (intervalle fa#-mib ⇒ Pm.dynamique : *crescendo*). Ainsi la mesure suivant la répétition de « x » (99) sera perçue de manière immédiatement différentielle, du fait de la non-réurrence de « y » (x-y, x/c.) – toujours selon le phénomène de synthèse et d'anticipation au point de différence, analysé dans l'exemple *tic tac*.

3. 1 mesure (99). Pm.formel (événement c./anticipation de « y ») (cf. ci-dessus) ; *en phase* Pm.formel

(nouvelle élision : c.-c./b.-c.) ; contraction en relais avec : \Rightarrow Pm.rythme d'occurrences (3 états de la basse/2 états) ; *en phase* Pm.hauteur (harmonie : modulation do m.) ; *en phase* Pm.dynamique (*forte* culminant).

4. Mes.100-104. Reprise de 96-99 (formants b. - c. sous leur forme contractée), vers Dte de fa m.

4. Niveau différentiel : deuxième processus.

Sans entrer dans le même détail, on remarquera que ce nouveau processus culmine comme le premier dans une mesure asymétriquement isolée, mais différée à son tour pour faire transition (110-111). Je ferai remarquer plus particulièrement :

a) L'exacte complémentarité des procédés différentiels. Dans le premier, élision progressive des dessins contractés, pour aboutir au seul dessin c., différencié par le geste registral. Dans le deuxième, élision du dessin c. pour ne conserver que b. contracté, avec un jeu systématique sur les oppositions de registre.

b) Le système de freinage (111) mettant en phase et relais : triolets, croches, élément mélodique original et cadentiel, « rythme harmonique », pour la 1^{ère} fois égal à la noire.

5. Unité et différence.

L'ensemble de ces processus de développement, qui mettent en phase ou en relais contractions, élisions et différenciations de tous ordres, puisent leur énergie : 1) dans la force vectorielle des accélérations du formant a. ; 2) dans l'opposition permanente des registres, caractérisée dès l'exposition par le formant c. (opposition b./c.).

Ce dernier formant se donne dès l'abord comme un réservoir de différences. Mais, proche en cela du geste de timbales de la 9^{ème} Symphonie, le pouvoir énergétique d'opposition qu'il conserve tient à la nature du différentiel dont il est constitué. L'opposition des registres, comme le timbre, reste irréductible à toute infrastructure unitaire (contrairement au rythme ou au profil mélodique, dérivables d'un schème unique). Une telle irréductibilité rend la différenciation des registres si prégnante qu'en tant que geste (geste concrétisé dans le déplacement du pianiste – comme le timbre dans l'irruption du timbalier, elle peut nourrir l'ensemble du processus de développement. Le geste, là encore, s'intègre à une syntaxe tout en demeurant en excès du déroulement discursif. Ce qu'on remarque dans la logique de l'exposition (prégnance de l'opposition des registres sur l'arpège de tonique : sol si/ré sol), comme dans la permanence du principe d'opposition au cours du développement. L'élément différentiel de re-

30) Mes.89 et 103 : différence du dérivé de c. avec lui-même et non plus avec b., par opposition registrale.

31) Dans la mesure où la différence de registre demeure tout au long du développement le mode unitaire de différenciation – y compris d'un matériau initialement « gelé » autour d'un seul registre, on peut dire de la différence qu'elle *unifie*, de manière assez similaire à ce que montre Ruwet à propos de la « reduplication » debussyste : « elle crée une équivalence entre des éléments très hétérogènes quant à leur matériau ; (...) rendus commensurables par le simple fait [qu'ils] sont répétés de manière identique ». Ruwet (1972), p. 94.

32) Cf. Adorno, (1976). Le discours, « c'est le tout qui emporte ses éléments dans son cours » (117). S'y opposent la « percée » (25) comme la « béance » (ces instants où la musique semble « se laisser d'elle-même ») (224) ; saillies du timbre, silence d'un écroulement, toutes expériences de l'irréductible en germe dans ces gestes au sein même du discours.

gistre s'y autonomise, alors, au point qu'il affecte l'élément même « gelé » d'abord et individualisé par lui sur un seul registre. Le registre différencie maintenant ce que tout d'abord il singularisait ⁽³⁰⁾.

On voit que la force du geste d'exposition est de consister aussi bien dans l'affirmation d'un matériau unitaire (motif à développer) que dans la mise en réserve de formants différentiels. Ceux-ci, bien que destinés à assurer le travail ultérieur des différenciations, servent à en unifier l'ensemble dans le développement (unité gestuelle du procédé) ⁽³¹⁾. Qu'autour de ce différentiel originel se construise mais aussi s'*unifie* le développement – comme unité du travail des différences – marque une articulation dialectique de la composition propre au classicisme. La différenciation, principe d'ouverture, est toujours ressaisie globalement dans la visée unitaire d'une forme fermée. Ce qui n'empêche pas toujours de s'y engouffrer, au gré des failles locales de la discursivité : irréductible d'un timbre, d'un geste – voire scories de l'interprétation. L'instant se dresse contre le moment, au risque de l'écroulement du discours ⁽³²⁾.

Pour une analyse de la différence.

L'analyse des différences s'attache aux processus, c'est-à-dire à la vie même des formes, en tant qu'elles sont des totalités organiques. Mais loin de les traiter comme des corps insécables que l'outil de l'analyse, selon un poncif encore trop répandu, tuerait à vouloir les disséquer, elle cherche des voies d'approches qui s'arrête à la chimie des transformations. Certes l'œuvre reste en excès – et c'est heureux. Ce manque à dire fait dire encore, et peut-être faire aussi. J'ai décrit ailleurs (1986) le lien du désir d'appropriation – jeu ou connaissance – avec le refus de la musique, tout à la fois de se laisser dire (nul discours n'en excède le sens) et de se laisser faire (l'interpréter n'est jamais que lui prêter un être et un sens, tout provisoires). L'analyse est interprétative en ce qu'elle choisit son point de vue. Elle est différence en ce qu'elle ne recouvre pas l'œuvre, pas plus que les différences en œuvre ne débordent la totalité de la forme. Le tout, comme la forme, est toujours autre. Moins que le détail (car on n'entend pas tout et tout ne s'entend pas) ; beaucoup plus, car la totalité, comme on sait, excède la somme de ses parties. Ces analyses visent donc à un détail premier, à un point de vue en excès, puisque tout présent (et la musique se vit et se lit au présent) excède en don l'idée du temps. Le détail se révèle souvent fastidieux – la parole, je l'ai dit, semble d'un être plus proche. Il reste que cette tâche incombe. « Ce qui ne peut pas se dire, on ne peut pas le taire ».

TEXTES CITES :

- Adorno, Theodor W. Mahler. Une physionomie musicale. Ed. de Minuit, 1976.
- Auerbach, Erich. Mimesis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale. Gallimard, 1968.
- Borges, Jose Luis. « Funes ou la mémoire », Fictions. Gallimard, 1957.
- Boucurechliev, André. Beethoven, Seuil, 1963.
- Boucurechliev, André. Stravinsky, Fayard. 1982.
- Boulez, Pierre. « Forme », Points de Repère, Bourgois, 1983.
- Deleuze, Gilles. Différence et Répétition, P.U.F., 1986.
- Deliege, Célestin. Inventions musicales et Idéologies, Bourgois, 1986.
- Deliege, Célestin. Les Fondements de la Musique tonale, Lattès, 1984.
- Deliege, Célestin. « L'analyse Post-Schenkerienne : quand et pourquoi », Analyse Musicale, III, février 1986.
- Dilthey, Wilhelm. Le Monde de l'Esprit. Aubier, 1947.
- Freud, Sigmund. « Au-delà du principe de plaisir » (1920). Essais de Psychanalyse. Payot, 1984.
- Guyé, Jean-Philippe. « Analyse du sens - Sens de l'analyse », Entretemps, II, nov. 1986.
- Leibniz, G.W. Monadologie, Delagrave, 1983.
- Leibniz, G.W. Nouveaux Essais sur l'Entendement humain, Flammarion, 1966.
- Messiaen, Olivier. Conférence de Bruxelles (1958), Leduc, 1960.
- Nattiez, Jean-Jacques. Musicologie générale et Sémiologie, Bourgois, 1987.
- Nicolas, François. « Visages du temps : rythme, timbre et forme ». Entretemps, I, avril 1986.
- Nietzsche, Frédéric. Sur l'Avenir de nos Etablissements d'Enseignement, Gallimard, 1973.
- Popper, Karl. « Le statut de la science et de la métaphysique ». Conjonctures et Réfutations, Payot, 1985.
- Rosen, Charles. Le Style classique. Gallimard, 1978.
- Ruwet, Nicolas. « Les duplications dans l'œuvre de Claude Debussy », Langage, Musique, Poésie, Seuil. 1972.
- Schenker, Heinrich. Five Graphical Music Analysis, éd. Felix Salzer. New York : Dover, 1969.
- Schenker, Heinrich. Free Composition (Der Freie Satz), vol. III of New Musical Theories and Fantasies, éd. Ernst Oster. New York : Longman, 1979.
- Yates, Frances A. L'art de la Mémoire, Gallimard, 1975.

REGARD SUR L'IMPROVISATION

Jean-Pierre LEGUAY*

Dans la plupart des civilisations, et actuellement encore dans bon nombre de pays d'Afrique et d'Asie, par exemple, l'improvisation est le mode naturel, voire unique, d'expression musicale. Au contraire, dans l'enseignement de la musique savante occidentale aujourd'hui, sa place est mal définie ou inexistante : doit-elle consister en l'apprentissage de techniques, parfois désuètes et teintées d'académisme ? Ou bien peut-on encore, sans avoir recours au seul art du pastiche, concevoir une pratique cohérente et vivante de la musique non écrite ?

Après quelques remarques relatives à la nature spécifique de l'improvisation suivies de rappels historiques, je m'efforcerai de proposer des éléments de réponse à des questions fréquemment soulevées concernant :

- le parallèle improvisation-composition,
- le bagage musical recommandé pour improviser,
- l'enseignement de l'improvisation,
- l'improvisation collective.

I REMARQUES ET RAPPELS

Improviser, individuellement ou collectivement, consiste à concevoir et réaliser, dans l'instant, tout ou partie d'un projet musical ; à inventer et à jouer spontanément sa propre musique.

Compositeur, Professeur d'improvisation individuelle et collective (C.N.R. de LIMOGES et Conservatoire Eric Satie, Paris 7^e) ; Organiste titulaire des Grandes Orgues de Notre-Dame de Paris.