



**HAL**  
open science

## Analyser l'analyse ?

Nicolas Donin

► **To cite this version:**

Nicolas Donin. Analyser l'analyse ?. Rémy Campos; Nicolas Donin. L'analyse musicale, une pratique et son histoire, Droz; Conservatoire de Genève-HEM, pp.13-33, 2009. hal-01106420

**HAL Id: hal-01106420**

**<https://hal.science/hal-01106420>**

Submitted on 3 Mar 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Rémy Campos

Nicolas Donin

direction

# L'analyse musicale, une pratique et son histoire

The image displays three numbered musical excerpts (12, 13, and 14) from a score titled "Themen des Schlußsatzes (12-14)".

- Excerpt 12:** Labeled "Fließend." (flowing), it features a D Clarinet (D-Klar.) part. It includes a first horn part (1. Gg.) with a dynamic of *f* and a tempo marking of 11. A note indicates "Hiezu: eine dritte Stimme (pizz.Ggn.)" (with this: a third voice (pizzicato horn)). The key signature is A major (A dur).
- Excerpt 13:** Features woodwinds (Ob., Vcl., B♭, Cl., Br.) with a dynamic of *mf* and a tempo marking of 11. The key signature is A major (A dur).
- Excerpt 14:** Features strings (Str.) and woodwinds (Holz.) with a dynamic of *ff*. It includes a tempo marking of 13 and a note "etc.". The key signature is A major (A dur).

# Analyser l'analyse?

Nicolas Donin

## UNE FAMILIARITÉ À QUESTIONNER

DEPUIS les années 1980 en France, les futurs instrumentistes professionnels et les futurs professeurs de musique de l'enseignement général ont en commun une matière à étudier durant leur formation : l'analyse musicale. Le terme, encore rare il y a trente ans, fait désormais partie des meubles : on trouvera désormais de plus en plus difficilement un musicien classique ou un enseignant auxquels la pratique de « l'analyse » soit tout à fait inconnue. Sans doute serait-il instructif de mener l'enquête sur ce que recouvre la notion d'analyse musicale pour ceux, nombreux, qui s'y sont ainsi frottés le temps d'une année ou tout au long d'un cursus. Parmi les réponses à une telle enquête, chiffrage harmonique et identification de la forme sonate occuperaient certainement – sans surprise – une place de choix, accompagnés par exemple de l'analyse sérielle et du repérage des relations texte/musique dans un large répertoire vocal. Mais une étude plus exhaustive et plus fine, qui interrogerait toute la variété des usagers de l'analyse musicale – intégrant au passage les autres sortes de consommateurs d'analyses que sont notamment les mélomanes et les musiciens amateurs, mais aussi bien sûr les producteurs de ces analyses –, finirait par produire une image beaucoup moins uniforme, distincte ou familière. C'est en tout cas ce que ce livre, première pierre d'une enquête moins quantitative – mais guère moins difficile – que celle qu'on vient d'imaginer, donnera certainement à penser.

Quoi de commun, en effet, entre tel exercice d'écoute analytique dans tel cours d'un conservatoire régional français, intégré à un enseignement plus global dit de « culture musicale », et telle analyse musicale d'une partition, par un compositeur, pour des compositeurs, dans la classe éponyme du Conservatoire national supérieur de musique de Paris, héritière de la célèbre « classe de Messiaen » où l'analyse s'était constituée comme alternative à la didactique de la composition enseignée dans la tradition du Prix de Rome ? Quoi de commun encore entre les deux exemples précédents et tel article de la revue *Musurgia* (1994-...) sur une nouvelle théorie analytique et ses premières applications ? Quand bien même toutes ces démarches analytiques se rapporteraient à un même quatuor de Beethoven, ni leurs finalités, ni leurs méthodes, ni leurs supports, ni leurs moyens de validation ne se recouvrent. Ajoutons-y maintenant les exemples suivants : le parcours analytique du texte, crayons en main, par un quatuor à cordes consciencieux qui s'apprête à l'interpréter, ou encore la focalisation attentive de cet auditeur, à la recherche de points d'accroche dans l'enregistrement qu'il est en train d'écouter, sur les passages analysés dans le livret de disque. Ces autres situations, dont on ne saurait nier le caractère (sinon la densité) analytique, sont à nouveau fortement hétérogènes aux précédentes. Pourtant, le concept d'« analyse musicale » est toujours censé en rendre compte.

Sortons à présent des frontières hexagonales. Comment identifier la pratique de l'«analyse musicale» en Allemagne, où ce concept n'est guère utilisé et où l'on parlerait plutôt de *Musiktheorie*, un sous-ensemble de la musicologie systématique (opposée à la musicologie historique) qui ne dispose d'une société savante<sup>1</sup> que depuis 2000 ? L'analyse telle que nous l'entendons n'est ni identique à la *Musiktheorie*, ni pleinement distincte d'elle. Aux États-Unis, où la division entre «*theory*» et «*(historical) musicology*» est particulièrement tranchée, l'analyse apparaît comme le versant appliqué de la théorie, cette dernière ayant été promue avec succès comme la discipline reine de l'enseignement musical spécialisé, à partir des années 1950, par une génération de musiciens universitaires formés auprès de Milton Babbitt, compositeur-théoricien. Au Royaume-Uni au contraire, où la revue *Music Analysis* (1982-...) fut dans les années 1980 l'un des lieux de réflexion importants de la musicologie internationale, c'est bien l'analyse d'œuvres particulières qui paraît primer sur la construction de théories plus générales du langage ou du style musical ; mais ni les idées de Hans Keller<sup>2</sup>, figure tutélaire de la revue, ni les débats lancés par ses rédacteurs Jonathan Dunsby ou Alan Street n'ont finalement trouvé de traduction dans la recherche et l'enseignement des pays non-anglophones. Un examen approfondi n'est donc pas nécessaire pour montrer, non pas simplement qu'il existe de tout autres traditions analytiques que la nôtre, mais que le concept d'«analyse musicale» n'existe même pas toujours dans les cultures des grandes nations musicales qui nous sont les plus proches.

Émancipons-nous davantage encore du caractère localisé de nos considérations initiales en les situant historiquement. Si l'analyse musicale au sens actuel n'a pris corps de façon si consistante qu'à partir de la fin des années 1970, notamment en France et au Royaume-Uni, ce n'est certainement pas sans points d'appui préexistants (fussent-ils essentiellement des repoussoirs). On trouve effectivement tout au long des deux derniers siècles, et en particulier à partir de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, diverses formes d'analyse musicale. Il s'agit parfois de références encore familières aux analystes de notre époque, comme les ouvrages théoriques de Hugo Riemann<sup>3</sup>, l'exégèse wagnérienne d'Alfred Lorenz<sup>4</sup> ou encore – pour en venir aux repoussoirs – le *Cours* de Vincent d'Indy<sup>5</sup>, les guides d'écoute wagnériens<sup>6</sup> ou les recueils de Sir Donald Tovey<sup>7</sup>. Mais qu'ils aient été ou non intégrés au canon (plutôt restrictif) de la discipline, tous ces travaux sont rarement solubles dans le concept d'«analyse musicale» tel qu'on l'entend aujourd'hui : comme l'a mis en évidence Ian Bent dans son anthologie commentée de textes précurseurs du XIX<sup>e</sup> siècle, lorsque l'on cherche de l'analyse musicale dans ces der-

1 Voir le site internet de la Deutsche Gesellschaft für Musiktheorie, [www.gmth.de](http://www.gmth.de)

2 *Music Analysis*, vol. 1, n° 1, mars 1982 s'ouvre par un « Epilogue/Prologue : Criticism and Analysis » signé par Keller (p. 9-31). Musicien britannique d'origine viennoise, Hans Keller s'est investi aussi bien dans la psychanalyse que dans la critique musicale journalistique et radiophonique ; l'« analyse fonctionnelle », sorte d'arrangement ou recomposition d'une partition mettant en évidence certaines de ses caractéristiques sans pour autant les formuler verbalement, est sa contribution la plus connue à l'analyse musicale (voir Christopher WINTLE, « Hans Keller (1919-1985): An Introduction to His Life and Works », *Music Analysis*, vol. v, n° 2-3, juillet-octobre 1986, p. 343-365).

3 Rudolph RÉTI, *The Thematic Process in Music*, New York, Macmillan, 1951.

4 Alfred LORENZ, *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*, Berlin, Hesse, 1924-1933, 4 t.

5 Vincent d'INDY [avec la participation d'Auguste SÉRIEYX puis de Guy de LIONCOURT], *Cours de composition musicale*, Paris, Durand, 1902 (livre I), 1909 (livre II, 1<sup>ère</sup> partie), 1933 (livre II, 2<sup>nd</sup>e partie), 1950 (livre III).

6 Voir le chap. suivant.

7 Sir Donald TOVEY, *Essays in Musical Analysis*, Londres, Oxford University Press, 1935-1939 et 1944, 7 vol.

niers, tantôt on retrouve la chose sans le mot, tantôt le mot sans la chose<sup>8</sup>. On identifierait encore dans la deuxième moitié du xx<sup>e</sup> siècle des césures marquées entre plusieurs mondes analytiques parfois coexistants mais fondamentalement opposés quant à leur définition et au sens de leur démarche, car tributaires des moments historiques de leur émergence. En France, ces césures sont plus faciles à visualiser après les années 1968, où se font sentir les influences qu'a eu le structuralisme sur la formation intellectuelle de toute une génération. C'est ce moment historique qui sépare, par exemple, le postulat d'un Jacques Chailley (1910-1999), cité dans le chapitre qui clôt le présent ouvrage, selon lequel « l'analyse consiste à "se mettre dans la peau" du compositeur et à expliciter ce qu'il a senti en écrivant<sup>9</sup> », et le propos suivant de Jean-Jacques Nattiez (\*1945) tenu une trentaine d'années plus tard : « Affirmer, en lisant une partition, que tel procédé *inscrit* (décelable, identifié) relève de telle "intention créatrice" met en branle un jeu complexe de critères plus ou moins explicites : statistiques, historiques, perceptifs... On peut donc remonter des traces dans l'œuvre vers la poétique de manière *inductive*<sup>10</sup> ». De Chailley à Nattiez, la visée de l'analyse a changé, et l'activité analytique a été placée au cœur d'un projet scientifique associant musicologie générale et sémiologie. Ce qui n'a sans doute pas empêché la cohabitation effective de ces deux modes de pensée dans l'enseignement et la pratique de nombreux analystes professionnels pendant les trente dernières années.

La profonde mutation que l'on vient d'esquisser par musicologues interposés se comprend aussi comme une rupture avec l'une des principales pratiques musicales dont dérive l'analyse – la composition –, à la suite de quoi l'identité professionnelle du chercheur-analyste s'est nettement émancipée de celle du créateur. Or l'émergence d'une culture musicale spécialisée qui ne serait plus orientée, dans son principe, vers l'écriture ou l'exécution, mais bien vers l'analyse, ne va pas de soi si l'on mesure à quel point les grandes théories analytiques du premier xx<sup>e</sup> siècle reconduisaient des savoirs compositionnels préexistants, participant d'une pédagogie éprouvée. Comme le contrepoint ou l'harmonie, et en lien organique avec ces disciplines dont elle héritait des nombreuses théorisations, l'analyse était appelée à se pratiquer sur le temps long de la formation d'une oreille musicienne. À leur comparer les doctrines de la seconde moitié du siècle, qui paraissent structurées au premier abord comme les courants de n'importe quelle autre discipline scientifique, avec leur logique de publications savantes et de confrontation méthodique entre théories concurrentes, on pourrait se demander ce qu'il reste de cet ancrage. Croire qu'il n'en reste rien, ou surtout que rien de comparable ne s'y est substitué, serait une erreur.

Car les principales doctrines de la fin du siècle dernier – que ce soit la *set theory*, les néo-schenkérianismes ou l'analyse paradigmatique – se sont elles aussi inscrites dans une pédagogie et se sont développées grâce à des pratiques spécifiques d'écoute, de lecture et d'écriture de la musique. Il se trouve seulement que, du fait de leur relative nouveauté ainsi que de leurs conditions d'exercice généralement confinées, ces pratiques sont largement méconnues. Soit qu'elles constituent tout simplement la raison

8 Ian BENT, *Music Analysis in the Nineteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, 2 t. Ce point est discuté dans la Préface reproduite dans chaque tome, p. XI-XV.

9 Jacques CHAILLEY, *Traité historique d'analyse musicale*, Paris, Alphonse Leduc, 1951, p. 104 ; et ici-même, p. 379. Ce postulat restera valide dans les écrits analytiques de Chailley des décennies suivantes.

10 Philippe MION, Jean-Jacques NATTIEZ et Jean-Christophe THOMAS, *L'Envers d'une œuvre – De natura sonorum de Bernard Parmegiani*, Paris, Buchet/Chastel, 1982, p. 165.

d'être et l'environnement immédiat de l'analyse – si immédiat qu'on ne pense pas à en parler –, comme c'est typiquement le cas de l'activité de composition et/ou d'interprétation chez de nombreux auteurs, ce qui explique ce que l'on peut appeler, avec Brown et Dempster, leur « particularisme », autrement dit leur volonté de rendre compte des lois locales d'œuvres singulières plutôt que de construire une théorie résolument tournée vers la généralisation<sup>11</sup>. Soit que ces pratiques essentielles au processus analytique participent de traditions orales plus ou moins locales qui ne transparaissent dans la littérature analytique que fortuitement – par exemple lorsque David Lewin, à l'occasion de sa réplique (un brin condescendante) à une attaque (un brin démagogique) de Nicholas Cook contre les approches formalistes du *Klavierstück III* de Stockhausen, consent à fournir le détail d'un « exercice d'écoute » (*ear-training aid*) permettant, à l'aide du piano, d'intérioriser et de reconnaître certains ensembles de hauteurs caractéristiques de son analyse de cette œuvre<sup>12</sup>. Il apparaît en tout cas nécessaire de réévaluer le caractère *pratique* de l'analyse : considérer l'analyse en tant que pratique, c'est la penser comme un travail musical à part entière, avec ses gestes techniques et ses outils spécifiques, ses dimensions non verbales, les temporalités propres de sa réalisation et de son appropriation. Ce travail se présente quotidiennement comme l'appropriation héroïque par un(e) musicien(ne) de la partition d'une grande œuvre du répertoire – une démarche dans laquelle toute théorie, toute procédure paraissent bonnes à prendre du moment qu'elles permettent de gagner en intimité avec l'œuvre, d'en comprendre des traits singuliers, ou encore d'en tirer des idées musicales que l'on ne soupçonnait pas. Bien sûr, cette dimension pratique peut être plus ou moins visible, plus ou moins complexe, plus ou moins intéressante à prendre en compte ; mais il serait regrettable d'en faire abstraction si l'on veut obtenir une image non tronquée de l'analyse, et en particulier si l'on veut en saisir les dimensions créatives et performatives.

En somme, face à l'hétérogénéité, et parfois aux contradictions, de toutes les formes d'analyse évoquées dans ces premières pages, le désir qui anime ce livre est d'explorer à nouveaux frais le concept d'« analyse musicale » en privilégiant des points de vues complémentaires à ceux auxquels on s'en tient le plus souvent pour la définir ou la délimiter. Que se passe-t-il si l'on aborde l'analyse en prenant en compte sa qualité de pratique musicale et en reconnaissant la diversité des formes qu'elle revêt dans toutes ses situations d'exercice ? Que se passe-t-il si l'on admet que la possibilité d'une « analyse musicale » distincte de l'ancestrale activité théorique remonte au XIX<sup>e</sup> siècle, et que sa forme contemporaine date d'à peine cinquante ans ? Une certaine dose d'« estrangement » – pour reprendre une notion héritée du formalisme russe et récemment appli-

11 Un exemple de particularisme est donné par la formule de John Rahn selon laquelle, « [si l'on part du] postulat que notre intérêt se focalise essentiellement sur des pièces musicales particulières – après tout, que peut-on bien écouter d'autre ? –, la proposition suivante devient utile (sinon sujette à controverse) : une théorie musicale analytique est une procédure [*device*] grâce à laquelle quelqu'un communique ses vues sur une pièce musicale particulière » (cité dans Matthew BROWN et Douglas J. DEMPSTER, « The Scientific Image of Music Theory », *Journal of Music Theory*, vol. xxxiii, n° 1, printemps 1989, p. 65-106, ici p. 82). Les auteurs commentent : « Pourquoi Boretz, Babbitt, Rahn et Westergaard maintiennent-ils le particularisme ? Une réponse est que, en tant que compositeurs, ils seraient plus intéressés par la construction de maximes compositionnelles pour de nouvelles œuvres musicales particulières que par la création de généralisations empiriques servant à expliquer des classes de phénomènes musicaux » (ibidem, p. 83).

12 Voir David LEWIN, *Musical Form and Transformation. Four Analytic Essays*, New Haven, Yale University Press, 1993, p. 42-43 (voir également l'exercice rythmique de l'Appendice, p. 64-66). Nous y reviendrons plus loin dans le présent texte.

quée à l'historiographie par Carlo Ginzburg<sup>13</sup> – est requise pour mener à bien un tel questionnement.

## PRENDRE L'ANALYSE POUR OBJET (... MAIS OBJET DE QUOI?)

LA VOLONTÉ d'aborder la pratique analytique comme objet et de questionner son historicité n'est pas foncièrement originale dans le paysage musicologique actuel. On peut la rapporter au double mouvement de refonte disciplinaire qui s'est enclenché aux États-Unis à la fin des années 1980 : redéfinition des objets de la musicologie, d'une part, historicisation des savoirs qu'elle produit, d'autre part. Le premier mouvement consiste à élargir considérablement le programme de travail de la musicologie (notamment historique) au-delà de ses objets d'attention jusqu'alors seuls légitimes – à savoir principalement les faits, gestes et œuvres des grands compositeurs constituant le canon de la musique savante occidentale. À la suite d'une prise de conscience des enjeux épistémologiques et politiques de la définition de ces objets, ce sont potentiellement tous les phénomènes musicaux qui sont devenus légitimes, sans restriction *a priori* de genre, de localisation géographique ou encore d'appréciation esthétique. Le second mouvement consiste à faire retour de façon critique sur ce qui apparaît rétrospectivement comme une idéologie : quelles étaient donc les racines intellectuelles et les visées de ceux qui nous ont légué des routines scientifiques prétendument objectives, si solides que personne ne jugea nécessaire de les déconstruire pendant des décennies, et pourtant si restrictives dans leur définition de ce qu'est ou doit être la musique ? Les deux mouvements se sont développés de façon interdépendante au cours des années 1990, suscitant de nouvelles spécialisations disciplinaires telles que l'étude de la *popular music* ou la musicologie gay et lesbienne. Ce n'est pas ici le lieu d'introduire ce qu'encore récemment on appelait la « *new musicology*<sup>14</sup> », ni de débattre de ses effets positifs et négatifs sur les différentes branches de la musicologie<sup>15</sup>, ni encore de relever ses échos et ses équivalents en Europe. Retenons seulement trois problématiques toujours actuelles qui aideront à cerner notre projet particulier : l'apparition de l'écoute comme objet d'étude, le développement d'une histoire de la musicologie, la mise en question des frontières entre analyse musicale et musicologie.

L'intérêt pour l'écoute est typique de la refonte disciplinaire évoquée : la traditionnelle focalisation sur des textes musicaux à restituer philologiquement, des programmes de concert à colliger, des procédés compositionnels à caractériser en termes stylistiques, n'avait laissé aucune place à une interrogation sur la façon dont les auditeurs du passé percevaient et s'appropriaient ces musiques qui nous sont – du moins on pouvait le croire jusqu'alors – si bien connues. Paradoxalement, cette interrogation n'est apparue dans la musicologie qu'à la fin d'un siècle marqué par une disjonction sans précédent

13 Carlo GINZBURG, *À distance. Neuf Essais sur le point de vue en histoire*, Paris, Gallimard, 2001. L'« étrangement », qui traduit l'italien *straniamento* et le russe *ostranienie*, est caractérisé au cours du chap. I comme un procédé (artistique chez Chklovski, historique chez Ginzburg) de changement de point de vue, soustrayant une idée ou une sensation au monde de la perception familière qui croule sous le poids des automatismes inconscients.

14 Pour une présentation résumée en langue française, voir : Nicholas COOK, *Musique, une très brève introduction*, Paris, Allia, 2006, chap. vi.

15 Pour un panorama complet du champ après une dizaine d'années, voir Nicholas COOK et Mark EVERIST, éd., *Rethinking Music*, Oxford et New York, Oxford University Press, 1999.

entre l'écoute, technologiquement autonomisée (à travers le développement de la radio et du disque), et les autres pratiques musicales. Non qu'il y ait eu absence totale de recherches : ainsi l'un des principaux musicologues de langue allemande, Heinrich Bes-seler (1900-1969), avait-il consacré ses premiers travaux, fort remarquables, aux modalités d'écoute dans le haut Moyen Âge, dans une perspective doublement influencée par le marxisme et par l'enseignement de Heidegger<sup>16</sup> ; et plus tard, l'« audition » a constitué un objet privilégié de la psychologie cognitive de la musique dès ses débuts, même si ce fut au prix d'un expérimentalisme si restrictif que les situations d'écoute musi-cale ordinaires de notre époque sont restées généralement hors d'atteinte de ce type d'études<sup>17</sup>. Mais ces tentatives étaient restées isolées et/ou périphériques, renforçant finalement par contraste la légitimité des objets les mieux assurés de la discipline – de même que, dans la pensée adornienne, la fameuse typologie censément sociologique des attitudes d'auditeurs avait reconduit sans hésitation les hiérarchies établies de la musique savante<sup>18</sup>.

Se demander comment les gens écoutent, comment ils écoutaient, et pour com-mencer, *si* seulement ils écoutaient<sup>19</sup>, n'est devenu possible que sous les influences cultu-ralistes et contextualistes qui ont incité toute une génération de musicologues à placer l'expérience musicale, et non le seul texte musical, au centre de leur interrogation. Pour le domaine historique en particulier, cela supposait – et suppose toujours – la mise au point de nouvelles heuristiques, impliquant d'une part des types d'archives inédits (allant des guides d'écoute aux bulletins de liaison des cercles discophiliques, en passant par les journaux intimes d'amateurs ou les proto-appareils d'enregistrement sonore), d'autre part de nouvelles grilles de lecture des documents déjà connus (tels l'iconogra-phie des salles de spectacles ou les comptes rendus de concert). Dans ce cadre, l'analyse et la théorie musicales apparaissent comme des réservoirs de traces, inhabituellement explicites et détaillées, des techniques d'écoute experte du passé : l'auteur d'une analyse a formalisé quelque chose (mais reste à savoir quoi) de sa propre écoute de l'œuvre considérée, en même temps qu'il a prescrit à son lecteur une manière censément cor-recte de l'écouter. Une telle perspective est prometteuse pour les traités de la Renais-sance<sup>20</sup> ; elle devient pleinement viable à partir du XIX<sup>e</sup> siècle où les « matrices<sup>21</sup> » et les technologies<sup>22</sup> d'écoute se multiplient, produisant précisément notre notion moderne d'écoute. En ce sens, questionner l'historicité de l'analyse musicale – ce cas particulier

16 Voir Heinrich BESSELER, « Grundfragen des musikalischen Hörens » [1925], *Aufsätze zu Musikästhetik und Musikgeschichte*, Peter GÜLKE, éd., Leipzig, Reclam, 1978, p. 29-53. Concernant les débats de l'époque autour des écrits de Bessler et Schering sur l'écoute musicale, et leur intérêt aujourd'hui, on lira Rob C. WEGMAN, « "Das musikalische Hören" in the Middle Ages and Renaissance: Perspectives from Pre-War Germany », *The Musical Quarterly*, vol. LXXXII, n° 3-4 : *Music as Heard*, automne-hiver 1998, p. 434-454.

17 À l'exception notable de certains travaux de François DELALANDE (voir « Music analysis and reception beha-viours : Sommeil by Pierre Henry », *Journal of New Music Research*, vol. XXVII, n° 1-2, 1998, p. 13-66), dont la musicologie et la psychologie n'ont guère tiré parti.

18 Theodor W. ADORNO, *Introduction à la sociologie de la musique* [1962-1968], Genève, Contrechamps, 1994, p. 7-25.

19 William WEBER, « Did People Listen in the 18th Century? », *Early Music*, vol. XXV, n° 4, 1997, p. 678-691.

20 Cristle Collins JUDD, *Reading Renaissance Music Theory. Hearing with the Eyes*, Cambridge, Cambridge Uni-versity Press, 2000.

21 Selon l'expression de Rémy Campos dans un commentaire critique de l'ouvrage de C. C. Judd ainsi que d'autres travaux sur l'écoute (Rémy CAMPOS, « Traces d'écoute : sur quelques tentatives historiennes de saisie du corps de la musique », *Circuit. Musiques contemporaines*, vol. XIV, n° 1 : *Qui écoute ?* 2, 2003, p. 7-17, ici p. 16).

22 Voir Jonathan STERNE, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham & Londres, Duke University Press, 2003 [2005 pour la 2<sup>e</sup> éd.].



d'écoute attentive instrumentée – suppose d'avoir d'abord mis en chantier une « histoire de nos oreilles »<sup>23</sup>.

Autre problématique intéressant directement notre projet : le retour critique sur les implicites de la connaissance musicologique. De convaincants appels à la réflexivité disciplinaire avaient déjà été formulés sans déboucher sur un programme de travail concret, par exemple dans le sillage d'Otto Laske, promoteur, dans les années 1980, d'une « musicologie cognitive » qui impliquait entre autres la

« prise en considération de la *réalité musicologique* elle-même, considérée, mais en tant qu'activité productrice de connaissances de type intellectuel, selon les mêmes voies que la réalité musicale anthropologique (productions musicologiques, activités, relations à l'environnement). [...] La question est alors : quelle est la réalité de la musicologie comme "discipline" ? Quelles sont les caractéristiques des produits du travail musicologique [...] ? Comment le musicologue travaille-t-il ? Comment étudie-t-il et formule-t-il cette réalité musicale historique concrète qu'il prend pour objet d'institution et d'étude<sup>24</sup> ? »

Parmi les diverses modalités possibles d'accomplissement d'une telle réflexivité, c'est moins l'approche anthropologique (suggérée dans la citation précédente) que l'approche historique qui a prévalu dans les quinze dernières années. Même l'ethnomusicologue Bruno Nettl s'est essentiellement livré à une généalogie historique de la science germanique puis américaine, lorsqu'il a voulu caractériser l'institutionnalisation de la musicologie et en interroger les frontières, aussi bien tacites qu'officielles<sup>25</sup>. C'est naturellement vers la littérature de langue allemande, berceau de la musicologie avec Guido Adler, Hugo Riemann et tant d'autres, que les projecteurs se sont principalement tournés jusqu'à maintenant. Interroger l'Allemagne et l'Autriche de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est en effet se donner les moyens de comprendre la naissance d'une pensée musicale qui est encore largement la nôtre<sup>26</sup>. Mais cette archéologie a aussi porté sur des moments plus récents du développement de la *Musikwissenschaft*, tels que son moment national-socialiste (dont l'exploration est largement le fait de chercheurs allemands<sup>27</sup>, contribuant à une prise de conscience nationale effectuée auparavant par leurs collègues dans de nombreuses autres disciplines des sciences humaines) ou encore l'époque de l'hégémonie intellectuelle de Carl Dahlhaus (dont la contextualisation a d'abord été le fait de chercheurs des États-Unis<sup>28</sup>, sans doute afin de raisonner la fasci-

23 Peter SZENDY, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit, 2001.

24 Bernard VECCHIONE, « La recherche musicologique aujourd'hui – Questionnements, Intersciences, Métamusicologie » [suivi d'un commentaire d'Otto LASKE], *Interface. Journal of New Music Research*, vol. XXI, n° 3-4, 1992, p. 281-322, ici p. 288-289. Mentionnons également l'appel, hélas non moins oublié, de Jean-Jacques Nattiez à une « sémiologie du discours métamusical » devant « englober une *ethnographie* du discours sur la musique, et par ethnographie, [Nattiez entend] aussi bien celle qui porte sur les théories dans les sociétés savantes qu'une ethnographie de la parole dans les sociétés de tradition orale » (Jean-Jacques NATTIEZ, « Paroles d'informateurs et propos de musiciens : quelques remarques sur la place du discours dans la connaissance de la musique », *Yearbook for Traditional Music*, vol. XIII, 1981, p. 52).

25 Bruno NETTL, « The Institutionalization of Musicology: Perspectives of a North American Ethnomusicologist », Nicholas COOK et Mark EVERIST, *Rethinking Music*, op. cit., p. 287-310.

26 Alexander REHDING, *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

27 Anselm GERHARD, « Musicology in the "Third Reich": A Preliminary Report », *The Journal of Musicology*, vol. XVIII, n° 4, automne 2001, p. 517-543.

28 James HEPOKOSKI, « The Dahlhaus Project and its Extra-musicological Sources », *19<sup>th</sup>-Century Music*, vol. XIV, n° 3, printemps 1991, p. 221-246 ; Anne C. SHREFFLER, « Berlin Walls: Dahlhaus, Knepler, and Ideologies of Music History », *The Journal of Musicology*, vol. XX, n° 4, 2003, p. 498-525 ; et le numéro thématique de *Musik & Ästhetik*, n° 47, juillet 2008 : *Carl Dahlhaus. Gegenwart und Historizität*.

nation historiographique et l'influence pédagogique exercées par certains de ses livres dans l'Université nord-américaine). Un travail comparable reste à mener pour d'autres traditions nationales, comme nous l'avons amorcé récemment pour la musicologie française en faisant retour sur Pierre Aubry, Jules Combarieu ou encore André Schaefner<sup>29</sup>. Quant au présent ouvrage, il adopte lui aussi pleinement une démarche réflexive à dominante historique. Il s'agit, pour savoir ce que nous faisons aujourd'hui lorsque nous pratiquons l'analyse musicale, de déplier les strates historiques de pensée analytique sédimentée dans les méthodes et les présupposés que nous mettons en œuvre – à commencer, d'ailleurs, par l'idée même qu'il existe quelque chose comme une « analyse musicale » distincte des autres manières d'aborder la musique. Cette démarche ne fait, du reste, que spécifier dans le champ musical une tendance générale des sciences humaines, de plus en plus marquée depuis une vingtaine d'années – de la préhistoire<sup>30</sup> à la géographie<sup>31</sup> en passant par l'anthropologie<sup>32</sup> ou la statistique économique et démographique<sup>33</sup>. Ajoutons qu'une exploration semblable a été entreprise récemment, en Allemagne, pour la théorie musicale<sup>34</sup>.

On l'aura compris, étant donnée la multiplicité des liens entre les développements parallèles de la musicologie historique et de l'analyse au long du xx<sup>e</sup> siècle, l'étude de l'une ne peut se faire dans l'ignorance de l'autre. Prendre acte de ce que l'« analyse musicale » a longtemps été considérée comme extérieure à la « musicologie », comprendre les motifs de leur relative absence de dialogue pendant des décennies, c'est aussi se donner les moyens de prendre position sur ce que pourrait être leur relation à l'avenir. Là encore, des propositions sont émises depuis les années 1990 dans le monde anglophone afin de surmonter les impasses d'une période de lutte ouverte entre les « *new musicologists* » et les « *theorists* », les premiers n'ayant souvent pas hésité à répudier en bloc toute démarche analytique en tant qu'outil de perpétuation des hiérarchies culturelles admises (au profit de la musique savante, européenne, écrite, intellectualisée et masculine), les seconds ayant dénoncé la facilité d'une posture plus ou moins gauchiste qui, méprisant l'autonomie du musical et politisant la musicologie, prendrait les œuvres en otage en leur attribuant des significations indues sans pour autant proposer d'alternatives valables au précieux savoir technique de la théorie musicale moderne. Le temps a passé :

29 Rémy CAMPOS, Nicolas DONIN et Frédéric KECK, éd., « Musique et sciences humaines : rendez-vous manqués ? », *Revue d'histoire des sciences humaines*, n° 14, 2006.

30 Nathalie RICHARD, éd., *L'Invention de la Préhistoire, une anthologie*, Paris, Presses Pocket, 1992; Marc GROENEN, *Pour une histoire de la préhistoire*, Grenoble, Jérôme Millon, 1994; Noël COYE, *La Préhistoire en parole et en acte : méthodes et enjeux de la pratique archéologique 1830-1950*, Paris, L'Harmattan, 1998.

31 Marie-Claire ROBIC, éd., *Du milieu à l'environnement. Pratiques et représentations du rapport homme/nature depuis la Renaissance*, Paris, Economica, 1992; et : *Couvrir le monde. Un grand xx<sup>e</sup> siècle de géographie française*, Paris, ADPF-Ministère des Affaires étrangères, 2006.

32 Claude BLANCKAERT, éd., *Naissance de l'ethnologie ? Anthropologie et Missions en Amérique, xv<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> s.*, Paris, Cerf, 1985; *Les Politiques de l'anthropologie. Discours et pratiques en France (1860-1940)*, Paris, L'Harmattan, 2001.

33 Alain DESROSIÈRES, *La Politique des grands nombres : histoire de la raison statistique*, Paris, La Découverte, 1993. Eric BRIAN, *La Mesure de l'État. Administrateurs et géomètres au xviii<sup>e</sup> siècle*, Albin Michel, 1994.

34 Ludwig HOLTMEIER, Michael POLTH et Felix DIERGARTEN, éd., *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik*, Augsburg, Wissner, 2004; Dörte SCHMIDT, éd., *Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext*, Schliengen, Argus, 2005. Ces avancées nous ayant été connues trop tard pour en tenir compte dans les travaux préparatoires à ce livre, il nous apparaît d'autant plus nécessaire de tendre désormais vers une approche internationale et transculturelle de l'histoire des disciplines analytiques et théoriques. Dans cette perspective, notons aussi l'apport de nombreux chap. de Thomas CHRISTENSEN, *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

aussi bien la récente histoire de la musique occidentale d'un Richard Taruskin<sup>35</sup> que les travaux d'une nouvelle génération d'analystes<sup>36</sup> fournissent des propositions pour dépasser cet antagonisme ; d'autres encore ont essayé de le contourner, en promouvant une approche « empirique » de la musicologie dont la scientificité serait enracinée dans des méthodes d'enquête quantitative et qualitative portant sur des corpus explicites et partageables<sup>37</sup>. Autant dire que l'indétermination sur laquelle concluaient les éditeurs de *Rethinking Music* il y a dix ans est loin d'avoir été tranchée, et qu'elle peut assez bien définir, dans son ouverture même, l'arrière-fond sur lequel l'idée du présent ouvrage a pu émerger :

« On entend des rumeurs fort répandues – et elles n'émanent pas toutes de la musicologie historique – sur la mort de l'analyse. [...] Si l'analyse est comprise au sens de Kerman, comme une discipline basée sur le postulat aveugle que la musique est séparée du reste de l'univers, alors ces rumeurs pourraient bien se vérifier. Mais il serait mieux de dire qu'après une longue période pendant laquelle elle était plongée dans des questions méthodologiques et techniques [...], l'analyse se met en branle de façon à embrasser les questions [...] qui préoccupent les autres musicologues. [...] Peut-être alors que la musicologie est en train d'absorber l'analyse. Ou peut-être que, tandis que nous élargissons notre lecture de la musique du texte vers le monde, c'est l'analyse qui est en train d'absorber la musicologie<sup>38</sup> ».

Les développements précédents auront montré la nécessité et la possibilité d'adopter une posture réflexive à l'égard de l'analyse musicale, c'est-à-dire de la soumettre à un « étrangement » qui nous aiderait peut-être, *in fine*, à mieux la comprendre, la pratiquer, l'enseigner. Reste à spécifier par quels moyens. Au cours de ce livre, nous apporterons principalement quatre réponses parmi les diverses possibles : l'analyse peut être un objet pour l'histoire ; pour l'anthropologie ou la sociologie ; pour l'informatique ; enfin, pour une musicologie générale. Dans le premier cas (majoritairement représenté dans ce livre), l'analyse est une pratique savante d'appropriation musicale, relevant d'un certain rapport occidental à l'art caractéristique du xx<sup>e</sup> siècle, que l'on peut connaître en reconstituant des méthodes de travail, des polémiques significatives, des réseaux intellectuels et artistiques, des conceptions pédagogiques, etc., à partir d'archives appropriées, telles que d'anciennes publications, des documents institutionnels, ou les papiers personnels d'analystes. Dans le deuxième cas (principalement représenté ici par les chapitres de Kofi Agawu et de Xavier Bisaro), l'analyse est une manière de faire consister collectivement la musique, que l'on peut connaître en se livrant à des enquêtes auprès des acteurs de l'analyse, dans des lieux tels que les universités et les conservatoires, et en décortiquant, à partir de ces observations sur le terrain, les catégories de pensée indigènes, les modalités d'organisation collective du travail, les types d'actions et d'interactions auxquelles elles donnent lieu. Dans le troisième cas (principalement représenté ici par les chapitres de Marc Chemillier et de Jonathan Goldman), l'analyse est un répertoire de procédures plus ou moins formelles de traitement d'informations musicales, que l'on peut éliciter jusqu'à un certain point – mais lequel ? – afin de les traduire en algorithmes,

35 Richard TARUSKIN, *The Oxford History of Western Music*, Oxford, Oxford University Press, 2005, 6 tomes.

36 Voir p. ex. : Martin SCHERZINGER, « Negotiating the Music Theory/African Music Nexus : A Political Critique of Ethnomusicological Anti-Formalism and a Strategic Analysis of the Harmonic Patterning of the Shona Mbira Song Nyamaropa », *Perspectives of New Music*, vol. xxxix, n° 1, 2001, p. 5-117.

37 Eric CLARKE et Nicholas COOK, éd., *Empirical Musicology. Aims, Methods, Prospects*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

38 Nicholas COOK et Mark EVERIST, « Preface », *Rethinking Music*, op. cit., p. xii.

donc en tâches computables et automatisables au sein d'un programme informatique. Dans le quatrième cas enfin (en partie représenté dans le chapitre de Marion Guck), l'analyse est une technique ou une méthode de la musicologie qu'il s'agit d'articuler au mieux avec toutes les autres, en s'appuyant sur un travail préalable de déconstruction qui mènera peut-être à modifier tant leur périmètre que leur nature. Relevons que cette dernière démarche était pour ainsi dire penchée sur le berceau du double mouvement de redéfinition des objets et de remise en cause des savoirs musicologiques que nous avons commenté plus haut, puisque c'était celle de Joseph Kerman dans l'article polémique<sup>39</sup> puis le livre<sup>40</sup> grâce auxquels il provoqua la tenue de ces débats. On trouvait en effet chez Kerman une efficace historicisation de l'« idéologie » organiciste de l'analyse (nous y reviendrons bientôt), mais ce n'était là somme toute qu'une étape dans un raisonnement qui cherchait surtout à étayer un déplacement des frontières disciplinaires, en caractérisant le *music criticism* qu'il promouvait – version musicale de la « critique littéraire » au sens français – comme un dépassement de l'analyse, ou au moins une alternative radicale à sa forme actuelle jugée pseudo-scientifique, et non simplement comme l'ajout d'une nouvelle branche au discours musicologique<sup>41</sup>.

## SITUER HISTORIQUEMENT L'ANALYSE

SI LES QUATRE disciplines principales qui prennent ici l'analyse pour objet ont chacune leurs propres finalités, en revanche leur effet sur cet objet est, du moins à un premier niveau, toujours semblable : elles contribuent à situer l'analyse. Considérer que l'analyse est située, ce n'est pas seulement la contextualiser : il s'agit de saisir un phénomène dans son interaction, *hic et nunc*, avec un milieu qui l'englobe (et l'a déterminé pour une part) et auquel il contribue (d'une façon, là aussi, partiellement déterminante). Situer un concept analytique, une invention théorique ou une méthode de lecture, c'est donc, pour commencer, rapporter ces derniers aux réseaux d'actes, d'objets, de lieux qui les ont rendus (et, le cas échéant, les rendent encore) possibles. Car, pour le rappeler à l'aide d'un slogan emprunté à la sociologie latourienne : « Une théorie n'est pas faite théoriquement. Une abstraction n'est pas produite de façon abstraite. Un universel n'est pas fabriqué universellement<sup>42</sup> ».

Aussi ne cherchera-t-on guère, dans ce livre, à prendre position pour ou contre la célèbre définition par laquelle Ian Bent ouvrait son article « Analysis » du *New Grove Dictionary of Music and Musicians* : « L'analyse musicale est la résolution d'une structure musicale en éléments constitutifs relativement plus simples, et la recherche des

39 Joseph KERMAN, « How We Got into Analysis, and How to Get out », *Critical Inquiry*, vol. VII, n° 2, 1980, p. 311-331.

40 Joseph KERMAN, *Contemplating Music. Challenges to Musicology*, Cambridge, Harvard University Press, 1985.

41 « Les alternatives à une analyse musicale traditionnelle – en l'occurrence schenkérienne et post-schenkérienne – que j'ai suggérées sont [...] simplement des exemples des lignes suivant lesquelles une critique musicale plus complète, plus "humaine" et, dirais-je, plus pratique, pourrait et devrait se développer » (KERMAN, « How We Got into Analysis... », op. cit., p. 330-331). Les commentateurs de la position exprimée par Kerman omettent souvent de préciser que l'article s'achève, à la suite du précédent passage, par un appel à commencer le renouvellement par « l'analyse de la musique contemporaine » (p. 331), en référence aux travaux de Robert P. Morgan. Dommage que cela soit resté un vœu pieu !

42 Bruno LATOUR, *Petites leçons de sociologie des sciences*, Paris, La Découverte, 1993, p. 157-158. Cette déclaration est extraite d'un résumé de « la transformation récente de la philosophie des sciences » (p. 156) consistant à réévaluer l'importance des savoir-faire dans l'activité scientifique.

fonctions de ces éléments à l'intérieur de cette structure<sup>43</sup>»; on s'efforcera plutôt de comprendre à quoi tient que cette définition ait été consensuelle au point d'être si souvent reprise sans réserves pendant un quart de siècle. Bien qu'elle paraisse au premier abord tout à fait minimale dans sa façon de déplier l'idée d'«analyse» (et l'idée de «musique»), rien n'interdit en effet de considérer que ce minimalisme et sa généralité nous en apprennent déjà beaucoup sur l'analyse musicale à l'époque de son institutionnalisation – y compris par opposition avec ce que l'analyse est devenue entre-temps et qui fait que la définition de Bent ne peut plus nous parler aussi directement aujourd'hui. Car les «éléments constitutifs» que manipule une analyse computationnelle sont-ils forcément «relativement plus simples» que la structure de base de l'objet analysé? Les fonctions des éléments à analyser sont-elles toujours définies depuis «l'intérieur» de la structure? Et jusqu'à quel point sont-ce des «structures» que l'on analyse, par exemple dans le domaine de l'analyse d'interprétation? La définition de Bent précédait, suivant l'usage du dictionnaire auquel elle était destinée, un historique des méthodes analytiques à travers les siècles; elle se devait donc d'exposer le plus petit dénominateur commun capable de les introduire. Ce dernier s'avéra essentiellement structuraliste – non seulement par l'adoption des notions de structure, d'élément et de fonction, mais aussi par ce qu'il taisait. Restaient en effet à l'extérieur de la définition tant la question de savoir ce qui est musical et ce qui ne l'est pas (la musicalité de la structure considérée apparaissait comme un donné préalable), que la question de la valeur de l'œuvre, ou enfin celle des modalités d'expression de l'analyse (obéit-elle à un genre? à une logique discursive? Se laisserait-elle formuler de façon entièrement non verbale?).

Ces silences étaient peut-être le produit d'une sélection délibérée de Bent parmi les critères de définition à sa disposition. Ou bien étaient-ils, au contraire, les marques d'une certaine indifférence à des questions qui préoccupaient, certes, les ethnomusicologues ou les compositeurs d'avant-garde, mais apparaissaient trop peu pertinentes aux yeux des analystes. À lire l'article déjà cité de Joseph Kerman, publié précisément la même année (mais dans le contexte bien différent d'une revue de théorie critique), et à mesurer l'intensité des débats qu'il suscita par la suite, on pencherait plutôt pour la seconde option. Kerman, dans ses premières pages, remarque que la valeur accordée aux œuvres par l'analyse est d'autant plus absolue qu'elle reste tacite: commentant une monographie d'Allen Forte, dont il relève avec humour que son objet, comme par hasard, «n'est pas une symphonie de Giovanni Battista Sammartini ou un quatuor d'Adalbert Gyrovetz mais une sonate tardive de Beethoven [l'op. 109]», Kerman décèle chez Forte «une procédure archétypique de l'analyse musicale», consistant d'abord à «tenir pour donné le statut de chef-d'œuvre de ce qu'elle étudie» et, de là, à «consacrer toute son attention à la démonstration de sa cohérence interne<sup>44</sup>». Selon Kerman, cette inconscience de ses propres présupposés classe l'analyse dans le domaine de l'idéologie plutôt que dans celui de la science<sup>45</sup>. Et une fois brossée à grands traits l'histoire de cette idéologie, de Johann Nikolaus Forkel aux analystes néo-schenkériens en passant par E.T.A. Hoffmann ou Arnold Schoenberg, Kerman conclut: sachant que l'ana-

43 Ian BENT et William DRABKIN, *L'Analyse musicale. Histoire et méthodes*, Nice, Mains d'œuvre, 1998 (cette traduction d'Annie Cœurdevey et Jean Tabouret s'appuie sur une édition de l'article de 1980 revue et augmentée d'un glossaire en 1987), p. 9. La définition se poursuit par une précision des «structures» considérées, puis est reformulée à partir d'une opposition entre «la musique en soi» et des «facteurs [...] externes».

44 KERMAN, op. cit., p. 313.

45 Ibid., p. 314.

lyse musicale suppose un critère d'organicité qui ne correspond essentiellement qu'à la musique instrumentale allemande, et puisque ce critère s'avère « moins pertinent pour les autres musiques que nous estimons<sup>46</sup> », il faudrait développer, en quelque sorte à l'extérieur de l'analyse, un autre type de discours critique, capable de rendre raison de ces autres traditions musicales – le *music criticism* que nous avons déjà cité.

La définition de l'analyse musicale du *New Grove* n'est donc, rétrospectivement, pas aussi abstraite et englobante qu'elle en avait l'air. La coexistence en 1980 de cette notice, qui venait entériner l'autonomie et la consistance fraîchement acquises de la discipline analytique, et d'une caractérisation bien différente de cette dernière par Kerman, dans un article polémique qui annonçait déjà l'ère du doute où nous vivons encore, est instructive. Elle nous indique en quoi la synthèse de Bent, même si elle visait la plus grande généralité – voire, justement, à travers sa volonté de viser cette généralité –, engageait une conception particulièrement située de la musique, de la musicologie, et de l'acte analytique<sup>47</sup>.

Ce qui vaut pour la plus générale des définitions vaut *a fortiori* pour des notions plus spécifiques. Comme l'écrivit Ludwik Fleck dans son ouvrage classique d'épistémologie des sciences :

« [...] que nous le voulions ou non, nous ne pouvons parvenir à nous libérer du passé – avec toutes ses erreurs. Ce passé subsiste dans les concepts que nous avons adoptés, dans la formulation des problèmes, dans l'enseignement scolaire, dans la vie de tous les jours, dans le langage et dans les institutions. Il n'y a pas de *generatio spontanea* des concepts. Ces derniers sont déterminés, pour ainsi dire, par leurs ancêtres. Ce qui a été est bien plus dangereux – ou plutôt le devient – quand les liens avec ces événements passés restent inconscients et inconnus<sup>48</sup> ».

Le propos de Fleck, un médecin et biologiste polonais actif dans l'entre-deux-guerres, se rapporte à un sujet qui, on peut s'en réjouir, n'a à notre connaissance pas grand rapport avec l'analyse musicale : le concept moderne de syphilis. Mais ce qu'il en tire se transpose aisément aux concepts analytiques. (Du reste, la pratique médicale n'est certainement pas la plus dissemblable de celle de l'analyse, avec son jeu complexe entre particularité du cas et généralité de la règle, entre expérience vécue et bagage théorique du praticien, ou encore entre diagnostic et pronostic.) En analyse aussi, les concepts du passé (les « idées originelles » ou « pré-idées » dans le vocabulaire de Fleck) constituent un fond sur lequel ont émergé les concepts nouveaux, qui leur sont de ce fait redevables de quelque chose. Mais de quoi précisément ? C'est à l'épistémologue-historien de le trouver – comme l'a fait Fleck pour la syphilis en montrant comment le succès contemporain de son dépistage au moyen de la réaction de Wassermann, loin d'être la résolution moderne d'une équation ancienne, ne se comprenait que dans son ajustement avec un état historique de la nosographie fluctuante de « la syphilis ». Comme le souligne Fleck, ce type de reconstitution généalogique ne saurait mépriser les états

46 Ibid., p. 320.

47 Un commentaire plus approfondi des positions respectives de Bent et de Kerman dans ces deux textes demanderait tout d'abord de prendre en compte l'ensemble de la notice du *Grove* – à commencer par les paragraphes qui suivent la définition initiale, puisqu'ils la précisent aussitôt par différence avec des notions qui font l'objet d'autres notices dans le dictionnaire (Esthétique, Théorie, Composition, Musicologie, Critique musicale), aboutissant à une caractérisation nuancée de l'analyse par rapport aux autres disciplines.

48 Ludwik FLECK, *Genèse et développement d'un fait scientifique*, Paris, Les Belles Lettres, 2005 [1935 pour la 1<sup>re</sup> éd.], p. 44.

périmés du savoir pour leurs lacunes et/ou leurs naïvetés supposées. Un tel mépris serait lui-même naïf : les « idées originelles » ne sont ni vraies ni fausses puisqu'« elles correspondent à d'autres collectifs de pensée, à d'autres styles de pensée<sup>49</sup> ».

Cette mise en garde est certainement moins nécessaire à l'égard de la théorie musicale que pour la biologie ou la médecine : personne ne soutiendrait sérieusement que les analyses du début du <sup>xxi</sup> siècle aient simplement corrigé ou périmé celles du <sup>xix</sup> siècle. Elle invite pourtant à la réflexion. Qu'il se soit trouvé des analystes pour moquer le succès scolaire des fameux « thèmes masculins » et « féminins » de Vincent d'Indy, cela ne fait pas de doute<sup>50</sup>. Qu'on ait d'excellentes raisons de reconduire une telle disqualification relativement à la pratique analytique actuelle, c'est non moins certain. Pourtant, dès lors qu'on voudra comprendre les ressorts dialectiques d'une forme sonate dans les termes d'un musicien français du premier <sup>xx</sup> siècle – que ce soit à des fins historiques ou analytiques –, on devra mettre à distance ce jugement et essayer de repérer à quelle économie conceptuelle répondait cette opposition structurante, non seulement dans le cadre du *Cours de composition* mais encore dans la culture musicale de ceux qui perpétuent l'usage de ces termes.

De même, à bien plus grande échelle, des musicologues anglo-saxons se sont attaqués dans les vingt dernières années à une relecture de l'œuvre de Heinrich Schenker. Les premières traductions de son œuvre, supervisées par Babbitt et Forte, avaient été opportunément expurgées des passages esthétiques et politiques qui, depuis le point de vue épistémologique qui prévalait dans la *theory* naissante, étaient sans valeur pour comprendre sa théorie musicale<sup>51</sup>. À la faveur des questionnements de la fin des années 1980, il apparut, selon les termes de Richard Littlefield et David Neumeyer, que « les actes d'interprétation de Schenker – motivés par des opinions en matière de culture, de politique et d'économie – ne décriv[ai]ent pas la musique comme une structure désincarnée, indépendante des contingences historiques<sup>52</sup> », et qu'il était nécessaire de le comprendre dans la globalité d'une « pratique interprétative<sup>53</sup> » imbriquant définitions, métaphores et graphes au sein de genres narratifs éprouvés. Selon Littlefield et Neumeyer, en revenir à l'intégrité du projet intellectuel schenkérien était le préalable indispensable à toute tentative de faire évoluer l'analyse schenkérienne pour l'adapter au monde actuel :

« À cause du “rapport étroit” entre les principes premiers et la machinerie analytique dans la théorie de Schenker, on pourrait penser qu'il va être difficile de la réviser ou de la réécrire en tentant d'écarter certaines de ses contraintes idéologiquement motivées ou de “réparer” son objectivité scientifique déficiente. Et cela est en effet vrai si l'on s'attache à changer les principes indépendamment de la technologie, ou vice versa. C'est là la grande faiblesse qui handicape le

49 Ibid., p. 52.

50 Peut-être était-ce dans l'espoir de préserver de la contagion (idéologique cette fois) les autres concepts analytiques du *Cours de composition* d'un artiste connu pour son nationalisme, son antisémitisme et son racisme.

51 William ROTHSTEIN, « The Americanization of Heinrich Schenker », Hedi SIEGEL éd., *Schenker Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 193-203 ; Robert SNARREBERG, « Competing Myths : the American Abandonment of Schenker's Organicism », Anthony POPLE, éd., *Theory, Analysis and Meaning in Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 30-58.

52 Richard LITTLEFIELD et David NEUMEYER, « Rewriting Schenker. Narrative—History—Ideology », *Music Theory Spectrum*, vol. XIV, n° 1, printemps 1992, p. 42 (nous nous basons sur une traduction inédite réalisée par Jean-Charles François).

53 Leslie David BLASUIS, *Schenker's Argument and the Claims of Music Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996. Robert SNARREBERG, *Schenker's Interpretive Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

projet américain d'un schenkérianisme structuraliste. [...] ce projet survit en fermant les yeux sur les croyances maladroites de Schenker, tout en préservant, essentiellement sans y changer quoique ce soit, sa méthode analytique. [...] Mais cela laisse l'*Ursatz* complètement ouvert à la critique, sans défense adéquate, que ce soit au titre d'entité perceptuelle (Gestalt) ou comme axiome premier dans un système logique<sup>54</sup>».

Comme les analystes américains ont eu par ailleurs l'occasion d'éprouver les limites de l'application de l'analyse schenkérienne à des répertoires très éloignés de ceux pour lesquels elle a été conçue, l'universalité supposée de ses concepts analytiques est apparue fort incertaine. Si l'approche de Littlefield et Neumeyer n'a pas convaincu tout le monde, il n'en reste donc pas moins que l'historicité de l'analyse schenkérienne est volontiers reconnue par les *theorists*. J. Peter Burkholder a même avancé l'idée que l'efficacité grisante de la méthode était due, précisément, à la façon dont elle avait synthétisé et prolongé une culture musicale déterminée :

« Les analyses de Schenker, essentiellement, montrent comment des habitudes de pensée et des procédures inculquées à travers la pratique de la basse continue et du contrepoint déterminent encore la composition libre. En bref, la théorie de Schenker fonctionne parce qu'elle est [...] un modèle de la façon dont les compositeurs, pendant une certaine époque, pensaient musicalement – modèle basé pour une large part sur les approches pédagogiques au sein desquelles ils avaient appris à penser en musique<sup>55</sup> ».

Cette dernière remarque en amène une autre qui prolongera la remarque de Fleck selon laquelle le passé « subsiste dans les concepts que nous avons adoptés, dans la formulation des problèmes, dans l'enseignement scolaire, [...] dans le langage et dans les institutions ». De même que la théorie de Schenker, en son temps, a absorbé des « habitudes de pensée et des procédures » caractéristiques d'une époque où l'analyse ne s'était pas séparée de la théorie, on peut s'attendre à ce que les concepts de l'analyse musicale moderne jouent désormais un rôle dans la pensée des musiciens qui ont appris la musique à travers eux – par exemple, les notions de *prolongation* (*Prolongation*), de *background* (*Hintergrund*, « arrière-plan »), ou encore de *composing-out* (*Auskomponierung*, « déploiement compositionnel ») propres à l'analyse schenkérienne pourraient bien avoir influencé les catégories musicales avec lesquelles des compositeurs formés dans l'Université américaine du dernier tiers du xx<sup>e</sup> siècle auront créé et pensé la musique. Plus généralement, s'intéresser aux concepts et catégories analytiques *en situation* implique donc de se demander dans quelle mesure ils ont joué un rôle dans des pratiques de composition, d'écoute ou d'interprétation. Comme l'a relevé Leslie Blasius, « souvent le succès d'une théorie est indiqué par la large adoption de son vocabulaire technique particulier<sup>56</sup> », et cette adoption peut provoquer des faits d'écriture qui n'auraient pas été possibles autrement (... et qui deviendront à leur tour objets d'analyses musicales). Histoire de l'analyse et histoire de la composition deviennent alors indissociables, comme on le sait bien pour quelques exemples célèbres. Comme l'a montré Charles Rosen, la « forme sonate », à partir de l'époque où A. B. Marx a inventé ce concept normatif « généralisa[n]t dans une large mesure les procédés de Beethoven<sup>57</sup> » et où Czerny l'a

54 Richard LITTLEFIELD et David NEUMEYER, « Rewriting Schenker... », op. cit., p. 50-51.

55 J. Peter BURKHOLDER, « Music Theory and Musicology », *The Journal of Musicology*, vol. XI, n° 1, hiver 1993, p. II-23, ici p. 17.

56 BLASIUS, op. cit., p. XIV.

57 Charles ROSEN, *Formes sonate*, Arles, Actes Sud, 1993, p. 19.



popularisé, a été utilisée de façon consciemment traditionnelle voire néoclassique par les compositeurs :

« Avant même d'exister, la forme sonate avait une histoire, celle du style musical du XVIII<sup>e</sup> siècle. Lorsque la théorie du début du XIX<sup>e</sup> siècle lui a donné une existence, le droit à l'histoire lui a été retiré; elle était définie, fixée, inaltérable. En dehors de quelques petits détails sans importance, la forme sonate restera pour l'éternité telle que l'a définie Czerny<sup>58</sup> ».

Ou encore: le concept analytique de « *leitmotiv* » n'était sans doute pas central du point de vue de Wagner lui-même, mais sa fortune considérable comme moyen de navigation dans son œuvre pour les pèlerins de Bayreuth en fit bientôt un outil de création à part entière pour les premières générations de compositeurs wagnériens. Enfin, plus près de nous, le développement d'une phase dite pré-compositionnelle dans la musique d'avant-garde au cours du XX<sup>e</sup> siècle témoigne elle-même d'une intégration de moments et de gestes analytiques dans le processus d'écriture; en outre, elle consiste pour le compositeur en une forme d'anticipation ou de préparation du moment où son œuvre, une fois achevée, deviendra objet d'analyse<sup>59</sup>.

## MUSICALITÉ D'UNE PRATIQUE SAVANTE

L'ANALYSE ne se laisse donc pas facilement réduire à un répertoire de techniques au service d'un savoir universel cumulatif sur les œuvres musicales. Elle se présente aussi bien comme une pratique située, dans laquelle l'analyste investit une musicalité spécifique (alternative à d'autres existantes et potentielles), soutenue par des techniques plus ou moins nombreuses et plus ou moins variées. Pour rendre compte d'une façon appropriée de ce qui est à la fois une pratique musicale et une discipline scientifique, nous devons donc l'aborder selon une conception pragmatique et dynamique du savoir – comme un processus situé d'individuation, pour utiliser le vocabulaire de Bernard Stiegler prolongeant celui de Gilbert Simondon :

« Le savoir individue celui qui apprend et se transforme en intériorisant l'histoire des transformations individuelles et collectives en quoi un savoir consiste. [...] L'information ne peut devenir matière à penser et objet de savoirs qu'à la condition de faire l'objet de transformations, opérées selon les règles des disciplines qui constituent précisément en cela des savoirs, ce qui ne peut se produire que comme transformation de celui qui transforme cette information<sup>60</sup> ».

Si cela est vrai de tout savoir, ce l'est encore plus d'un savoir qui engage une expérience artistique – un savoir dont les règles, pour reprendre l'expression de John Rahn citée *supra*, servent à ce que « quelqu'un communique ses vues sur une pièce musicale particulière<sup>61</sup> ».

58 Ibid., p. 393.

59 Voir p. ex.: Joseph AUNER, « Composing on Stage: Schoenberg and the Creative Process as Public Performance », *19<sup>th</sup>-Century Music*, vol. XXIX, n° 1, 2005, p. 64-93.

60 Bernard STIEGLER, *Prendre soin 1. De la jeunesse et des générations*, Paris, Flammarion, 2008, p. 326-327.

61 Voir note II.

Reste alors à rendre compte concrètement de ce processus : situer l'analyse, ce sera nécessairement s'intéresser aux conditions matérielles de possibilité de l'acte analytique, et à la façon dont l'analyste s'y prend avec son outillage technique et conceptuel. On entendra donc le verbe « situer » non seulement au sens historique précédemment développé, mais également au sens pris par ce terme depuis une vingtaine d'années dans l'étude de la cognition et de l'action humaine<sup>62</sup> : postuler que la cognition est située et incarnée, c'est considérer – par opposition au modèle utilisé par les pionniers de l'intelligence artificielle où la cognition, selon une analogie entre cerveau et ordinateur, était appréhendée comme traitement symbolique d'informations – que les opérations mentales, et plus généralement la conscience et l'action/perception, ne peuvent pas être étudiées en faisant abstraction de ce sur quoi elles portent, de leurs moyens techniques, du caractère processuel de leur interaction avec l'environnement dont elles émergent, et plus largement de la dynamique culturelle dont elles participent. Cette approche n'a guère été mise en œuvre pour l'étude de la cognition musicale jusqu'à ce jour, et encore moins bien sûr pour rendre compte de l'activité analytique en tant que telle. L'intérêt potentiel d'études empiriques de la cognition des analystes dépasserait certainement le champ limité de nos tentatives de réflexivité disciplinaire, car on peut faire l'hypothèse que des traits généraux de la cognition musicale y seraient observables beaucoup plus facilement que dans la plupart des autres situations naturelles envisageables, qu'il s'agisse d'apprentissage de partition ou bien d'écoute. À défaut d'avoir engagé ici un tel programme, nous pouvons en revanche poser le paradigme de la cognition située comme un horizon pertinent pour articuler histoire, épistémologie et anthropologie de l'analyse musicale, et en tirer l'impératif d'étudier les pratiques analytiques récentes dans leurs dimensions matérielles et cognitives, suivant un grain d'observation plus fin que celui auquel on s'est cantonné jusqu'à maintenant.

En abordant l'analyse dans cette perspective, on en produira une représentation différente, et complémentaire, de l'approche par doctrines. Ian Bent a lui-même effleuré une telle description au cours de son article « Analysis » déjà cité :

« L'activité centrale de l'analyse est une activité de comparaison. La comparaison permet de déterminer les éléments structurels et d'en découvrir les fonctions. Il s'agit d'un trait commun à tous les types d'analyse musicale – analyse des traits caractéristiques, analyse formelle, analyse par la théorie de l'information, analyse schenkérienne, analyse sémiologique et ainsi de suite : une unité donnée est comparée avec une autre unité, qu'il s'agisse d'une œuvre en particulier, ou de la comparaison entre deux œuvres, ou encore entre une œuvre donnée et un "modèle" abstrait tel que la forme sonate ou un style identifié comme tel. L'action analytique centrale est donc une recherche d'identité. Et c'est autour de ce point central que l'on procède à l'évaluation du degré de différence ou de similarité<sup>63</sup> ».

Il existerait donc des « actions » caractéristiques de l'analyse musicale que l'on retrouverait dans de nombreuses démarches analytiques, transversalement aux théories auxquelles elles ressortissent. Mais Bent ajoute aussitôt, à la suite de la dernière phrase : « Il s'agit là d'une description considérablement "épurée" de l'analyse [...]. Dans la réalité,

62 Jean LAVE, *Cognition in practice: Mind, Mathematics and Culture in Everyday Life*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988. FRANCISCO VARELA, ELEANOR ROSCH, EVAN THOMPSON, *L'Inscription corporelle de l'esprit. Sciences cognitives et expérience humaine*, Paris, Le Seuil, 1993 [1991 pour la 1<sup>re</sup> éd.]. EDWIN HUTCHINS, *Cognition in the Wild*, Cambridge & Londres, MIT Press, 1995. LUCY SUCHMAN, *Human-Machine Reconfigurations. Plans and Situated Actions 2<sup>nd</sup> Edition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

63 Ian BENT et William DRABKIN, *L'Analyse musicale...*, op. cit., p. 16.

l'analyste travaille avec des conceptions prédéterminées qui lui viennent de sa culture, de son âge, de sa personnalité<sup>64</sup>». Or c'est précisément à ce point qu'on aimerait en savoir plus sur les critères, les représentations, la pertinence, les effets des « évaluation[s] du degré de différence ou de similarité » évoquées par Bent en des termes qui rappellent la psychologie cognitive ou, désormais, l'informatique musicale<sup>65</sup>. Si l'analyste en passe par des techniques explicites, un lexique partagé, des procédures reproductibles, n'est-ce pas pour contenir l'arbitraire des « évaluations » qu'il aurait émises spontanément ? Et si c'est le cas, ne peut-on pas rendre compte de sa pratique autrement qu'en opposant *a priori*, comme le fait Bent, des types d'action aussi générales que « la comparaison », et des contingences aussi hors d'atteinte que les déterminismes socioculturels ou psychologiques qu'il évoque ? Un simple changement de focale laisserait déjà apercevoir une multiplicité variée de gestes analytiques : certains stables, d'autres non ; certains s'intégrant dans une chaîne opératoire, d'autres constituant un procédé autonome ; certains produisant des effets comparables au sein de situations différentes, d'autres ayant des effets essentiellement liés au projet analytique auxquels ils concourent. Aussi gagnerait-on à considérer le caractère situé de l'activité analytique tout à la fois comme un enjeu pour cette activité (l'analyste n'est pas l'opérateur interchangeable d'une main invisible, c'est un musicien qui transforme un savoir en le pratiquant) et comme une chance pour celui qui la prend pour objet d'étude (on arrivera bien mieux à comprendre une analyse ou une théorie analytique donnée si on prend en considération ses outils, ses présupposés, ses produits concrets, que si on commence par l'en isoler).

Comme on l'a mentionné plus haut en référence au chapitre des *Four Essays* de Lewin consacré au *Klavierstück III* de Stockhausen, il est plutôt rare qu'un analyste joigne à ses écrits un mode d'emploi ou un guide d'écoute pour le lecteur-auditeur qui voudrait faire exhaustivement l'expérience musicale de son analyse : la solidité des arguments, la qualité de la narration, la clarté des illustrations sont censés lui avoir donné tous les éléments nécessaires et suffisants. Cependant, pour s'en tenir à l'exemple de Lewin et s'y arrêter un instant, tandis que son analyse pourrait essentiellement s'arrêter à la dix-huitième page avec son schéma – l'exemple 2.5. – représentant le réseau des transformations de l'organisation pentacordale de la pièce, le chapitre se poursuit pendant plus de vingt pages en enchaînant, pour l'essentiel, des variantes explicatives de cet exemple et des commentaires sur les implications musicales de l'ensemble de l'analyse. Ainsi, un nouvel exemple schématique décompose en quatre passes la façon dont la pièce « se meut à travers l'espace de l'exemple 2.5.<sup>66</sup> », les pages 42-43 déroulent une liste d'une dizaine d'exercices à faire dans l'ordre afin de régler l'oreille sur ce qui est en jeu dans l'exemple 2.7., etc. Lewin mentionne qu'à la question « est-ce que vous entendez du premier coup le produit de cette analyse ? », il répondrait franchement « non », mais qu'il n'en va pas de même à la question « Pouvez-vous l'entendre ? » :

« Je prends la question "Pouvez-vous l'entendre ?" à peu près au sens de : Après avoir étudié l'analyse des exemples 2.5. et 2.6., vous est-il possible de focaliser votre attention auditive sur des aspects du signal acoustique qui semblent correspondre aux signifiants de

64 Ibid., p. 17.

65 L'automatisation de la détection de plagiat musical, du classement de fichiers audionumériques par genres musicaux, ou encore de la reconnaissance de thèmes ou motifs, est l'un des enjeux principaux du domaine de la Music Information Retrieval (recherche et traitement d'informations musicales). Voir <http://www.ismir.net/> et les actes annuels de la conférence ISMIR (2000-...).

66 David LEWIN, *Musical Form and Transformation...*, op. cit., p. 38.

cette analyse? A cette question je peux certainement répondre oui, et le programme précédent [c'est-à-dire la liste d'exercices d'écoute] donne chair à ma réponse. [...] [Mais] les questions intéressantes, pour moi, sont de savoir de quelle manière et dans quelle mesure j'éprouve de la satisfaction et de l'insatisfaction lorsque je focalise mon attention auditive de cette façon<sup>67</sup>».

Le projet intellectuel de Lewin, formaliste s'il en est, s'avère donc à la fois soutenu et validable par des pratiques musicales telles celles qu'il fait apparaître au fil des pages: confectionner une réduction sur portée des pentacordes considérés, jouer au piano ces derniers «en quasi-choral»<sup>68</sup>, se concentrer sur des relations de hauteurs pendant l'écoute de l'œuvre analysée, ou encore faire un bilan introspectif des plaisirs analytiques retirés de ces exercices. Si son texte n'avait pas inclus une composante didactique inhabituelle suscitée par une controverse méthodologique, ces différents aspects de sa pratique analytique, qui sont autant de techniques pour étendre sa/notre capacité à écouter l'œuvre considérée, seraient restés dans l'ombre comme ils le sont le plus souvent dans les publications analytiques, et le lecteur aurait pu s'imaginer qu'il suffisait de bien suivre le raisonnement jusqu'à l'exemple 2.5. pour assimiler le fond du propos. Ce qui apparaît ici, au contraire, c'est le caractère actif et incarné de la réception que suppose, au moins du point de vue de Lewin, une telle analyse; et c'est aussi, par conséquent, la dimension processuelle à la fois de cette réception et de la fabrication de l'analyse – une dimension qui ne sera devenue manifeste ici qu'à la faveur du dépliement progressif de la chaîne de gestes musicaux jugés nécessaires à la compréhension d'un schéma particulièrement compact, et à ce titre plein d'implicites.

Les remarques précédentes ont une portée générale bien au-delà du texte que l'on vient de commenter, tant est souvent radicale, pour un même projet analytique, la dichotomie entre sa dynamique de fabrication et sa mise en forme publiée: la seconde, stabilisée, conjuguant le verbal et le graphique, systématique autant que possible, s'appuie – tout en la laissant dans la pénombre – sur la première, processuelle, ouverte, redondante, sonore et instrumentée autant que textuelle et verbale, parfois dialogique (si elle est soumise à discussion, dans un séminaire par exemple). Ne considérer que la seconde, comme tendent à le faire bien des manuels d'analyse, mène facilement au qui-proquo: on réduit les méthodes analytiques à des recettes plus ou moins automatiques, et les œuvres analysées à des objets inertes que ne viendrait faire siens aucun sujet. Ne considérer que la première serait tout aussi dangereux: on se perdrait dans les méandres d'un faire, soustrait à la circulation au sein d'un espace public que permet sa résolution en un texte analytique.

Il est donc nécessaire de tenir les deux bouts de la chaîne, et de s'intéresser au continuum qui les relie. Tout comme le précédent schéma de Lewin, un graphe schenkérien ou un tableau motivique sont des représentations synthétiques qui intègrent des opérations analytiques complexes, tiennent compte des nombreux essais et erreurs préalables auxquels leur genèse a donné lieu, et présupposent des modalités spécifiques de lecture relevant d'une culture analytique donnée. La compacité du schéma, l'univocité du graphe, le caractère synoptique du tableau feraient presque oublier qu'ils sont les produits d'un va-et-vient et d'un ajustement intensifs entre l'écoute d'une œuvre, l'esquisse d'un cheminement argumentatif, l'exécution complète ou partielle d'une

67 Ibid., p. 44.

68 Ibid., p. 42.

partition (ou d'une grille ou d'une autre forme d'écriture), son annotation, sa réécriture, son découpage, sa recombinaison selon des critères de pertinence (établis dans l'analyse) et des contraintes pragmatiques (lisibilité, mise en page), ainsi que son traitement éventuel dans un programme de musique assistée par ordinateur. C'est l'agrégation progressive, en situation, de tous ces gestes élémentaires ou complexes, faiblement outillés ou mobilisant des «boîtes noires<sup>69</sup>», qui a permis à l'analyste de sélectionner les aspects significatifs de la partition, de faire des choix de représentation, de reproduire des opérations, de valider des hypothèses, bref de transformer en propositions analytiques ses matériaux de départ, tout en transformant du même coup la relation qu'il entretient avec l'objet de son analyse. Le lecteur de l'analyse n'a pas besoin de savoir tout cela, du moins à la condition d'avoir lui-même un répertoire de techniques musicales d'appropriation – de l'écoute intérieure des relations établies par l'analyse à la remémoration de passages d'œuvres qui pourraient faire l'objet d'analyses comparables –, qui lui permettront de transformer, à son tour, l'expérience musicale formulée par l'analyste<sup>70</sup>. En revanche, celui qui veut étudier l'analyse musicale en tant qu'activité musicale et discipline musicologique reviendra certainement sur les pas du processus en faisant l'hypothèse qu'une bonne partie de la théorie s'est pensée dans la pratique.

## POINTS DE DÉPART

LES PAGES précédentes esquissent un programme de travail que ce livre est bien sûr loin d'accomplir à lui seul. Il propose néanmoins un ensemble de résultats suffisamment représentatifs pour que l'on puisse l'apprécier et, espérons-le, le prolonger selon différentes perspectives. Nous concluons donc en explicitant les propositions de départ partagées par l'ensemble des contributeurs.

L'analyse est abordée, dans les pages qui suivent, selon deux angles d'attaque complémentaires.

D'une part, une *exploration pragmatique du concept*, pour laquelle ce dernier a une existence dès lors que des individus ou des groupes disent qu'ils font de l'analyse, ou que quelque chose relève de l'analyse. Cette démarche amène à prendre en considération des phénomènes jusqu'alors rarement intégrés à l'histoire de l'analyse (par exemple l'usage de l'analyse par des compositeurs et par des interprètes), à explorer des sources nouvelles (par exemple les opuscules wagnériens ou les pochettes de disques) et à mener des enquêtes ethnographiques sur des situations et pratiques analytiques d'aujourd'hui.

D'autre part, une *généalogie des opérations analytiques*, qui cherche à faire apparaître les implicites de l'activité analytique et de là, à remonter la piste des gestes usuels de l'analyste bien au-delà de l'époque et des circonstances dans lesquelles ils ont été offi-

69 «Une manipulation coûteuse et longue, faite de cent opérations successives, devient une boîte noire, qui compte à son tour comme une seule opération – quel que soit par ailleurs le nombre des instruments qui la composent. [...] Personne ne prend plus un compteur Geiger ou un voltmètre pour des ensembles complexes. Ils comptent "pour un" à l'intérieur d'autres instruments» (Bruno LATOUR, *Petites leçons de sociologie des sciences*, op. cit., p. 167).

70 Nicolas Meeùs a insisté sur cette nécessaire appropriation en mettant en garde contre le fantasme selon lequel on pourrait résumer «la théorie» de Schenker dans un exposé systématique, après la lecture duquel le lecteur s'estimerait quitte de tout passage à l'acte analytique : «L'analyse schenkérienne est [...] essentiellement une pratique. Pour comprendre son fonctionnement, il faut la mettre en œuvre» (Nicolas MEEÛS, *Heinrich Schenker : une introduction*, Liège, Mardaga, 1993, p. 89).

ciellement intégrés à sa boîte à outils. Contrairement à l'étude pragmatique du concept d'analyse musicale, une telle généalogie peut prendre en considération des phénomènes initialement tout à fait distincts de l'analyse (comme l'arrangement ou la composition) ou même de la musique (philologie, linguistique, etc.). Elle permet de mettre en évidence les cultures passées auxquelles les gestes de l'analyste doivent en partie leur aspect actuel, et de comprendre comment l'analyse s'est autonomisée par rapport à ce terreau multiforme et hétérogène, qu'elle a discipliné (pour ce qui est des pratiques musicales) ou musicalisé (pour ce qui est des emprunts méthodologiques à d'autres domaines). La méthode historique n'est pas seule en lice : cette démarche d'explicitation peut aussi procéder par enquête ou expérimentation sur des situations et pratiques analytiques contemporaines.

Mener à bien semblable programme suppose, autant que possible, de suspendre provisoirement son engagement personnel dans (ou hors de !) la pratique de l'analyse. Ne pas projeter ses propres attentes et jugements, par exemple, quant aux implications déontologiques du « simple » fait de transcrire les musiques de tradition orale, ou quant à l'opportunité de tirer d'un résultat d'analyse une règle prescriptive pour l'interprète – mais comprendre plutôt la logique d'une pratique analytique selon ses termes propres et en tenant compte de sa propre épistémologie. De même, on ne saurait reconduire automatiquement les hiérarchies existantes entre des genres plus ou moins légitimes, des théories plus ou moins pérennes, des chronologies plus ou moins communément acceptées.

Ce faisant, on prend le risque de se retrouver à l'extérieur de ses propres frontières disciplinaires et on s'expose à travailler tout autant sur des archives inhabituelles que sur le type de données dont on est familier. Mais ce risque n'est-il pas cousin, justement, de celui que l'on prend lorsqu'on s'engage dans un processus d'analyse musicale : entendre l'œuvre sensiblement différemment, c'est-à-dire devenir subtilement quelqu'un d'autre ? Assurément, l'approche de l'analyse tentée dans ce livre implique de bousculer des habitudes et des implicites y compris dans sa propre pratique : qu'en est-il par exemple de la croyance selon laquelle l'analyse ferait retour vers la musique, que ce soit en informant la lecture des interprètes, en améliorant l'attention auditive du mélomane, ou en consolidant la théorie du musicologue ? La seule certitude à ce sujet, c'est justement que ces divers usages ne font jamais l'objet d'enquêtes. Ou encore, phénomène plus massif : à quoi tient-il que l'analyse musicale porte encore presque exclusivement sur des *œuvres*, et en particulier sur leur part graphique – orientation héritée du moment de sa naissance, dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle ? Comme on l'aura déjà mesuré tout au long des pages précédentes, l'analyse est restée essentiellement une discipline du texte – musical et verbal – malgré des tentatives d'émancipation isolées ; quant aux apports de l'ethnomusicologie à l'analyse, qui sont essentiels, ils se sont largement basés sur des techniques de transcription, translittération ou codage symbolique permettant de manipuler ses objets à la façon de textes. En somme, l'analyse a radicalisé le « grapho-centrisme » qui avait toujours caractérisé la musicologie en général<sup>71</sup> : non seulement ses principales techniques s'exercent exclusivement sur des partitions (avec pour vecteur de diffusion privilégié la publication sur papier), mais elle présente une tendance notable à liquider les composants hétérogènes à l'écriture musicale, au profit de son

71 Voir sur ce point la *Revue d'histoire des sciences humaines*, n° 14, op. cit.

enrichissement notationnel<sup>72</sup>. L'« estrangement » de ce phénomène apparaît donc indispensable. Et ce sera encore plus le cas si l'on juge souhaitable que l'analyse dépasse sa fixation originiaire sur le texte, dans un monde contemporain où la part de l'écriture musicale n'a cessé de se restreindre au profit de technologies sonores et musicales multiples qui constituent d'ores et déjà le substrat des productions musicales du XXI<sup>e</sup> siècle.

Pour finir, si l'ensemble de ce livre ne reflète pas fidèlement toutes les différentes traditions nationales, œuvres de référence, formes d'expression qui font la richesse de l'analyse à l'échelle mondiale (et dont seulement certaines ont pu être abordées dans ce premier chapitre), c'est parce que les travaux qu'il rassemble sont eux-mêmes fortement situés. Chaque contributeur a abordé un sujet qui, d'une façon ou d'une autre, interroge sa propre activité de recherche et sa propre culture musicale. Aussi, même si l'ouvrage traite d'enjeux analytiques universellement partagés, son centre de gravité est sans conteste la culture analytique française et francophone. Cette dernière n'avait pas encore connu le type d'interrogation sur ses fondations qui anime, depuis de nombreuses années comme on l'a vu, d'autres traditions analytiques et d'autres branches du savoir musical. Le présent ouvrage espère ainsi apporter une pierre au vaste chantier d'une histoire internationale de l'analyse musicale, pour laquelle tant reste à faire.

72 Que l'on pense à l'idéal de formulation purement graphique auquel tendent les derniers travaux de Schenker (voir Heinrich SCHENKER, *Fünf Urfolinie Tafeln*, Vienne, Universal, 1932).