

Analyse des oeuvres acousmatiques : quelques fondements et proposition d'une méthode
Analysis of acousmatic compositions: some fundamentals and proposition for a method

Stéphane Roy

Volume 4, Number 1-2, 1993

Électroacoustique-Québec : l'essor

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/902067ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/902067ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Roy, S. (1993). Analyse des oeuvres acousmatiques : quelques fondements et proposition d'une méthode. *Circuit*, 4(1-2), 67–92.

<https://doi.org/10.7202/902067ar>

Article abstract

Situating his proposal within the semiological framework of Molino-Nattiez, the author adapts to the special case of acousmatic musics, the tripartite theory, the technique of paradigmatics and the analytical perspectives of Leonard B. Meyer; he also presents an original analytical and operational grid based upon five categories.

Analyse des œuvres acousmatiques : quelques fondements et proposition d'une méthode

Stéphane Roy

« [...] nous tenterons de cerner le champ de l'image auditive et de son discours possible. »

François Bayle (*Écouter et comprendre*)

Discipline pythagoricienne à l'origine, l'acousmatique fut métaphoriquement associée par le poète Jérôme Peignot aux premières manifestations de la musique concrète par haut-parleurs. Si Pierre Schaeffer, dans son *Traité des objets musicaux*, reprend ce terme pour le rattacher à l'« écoute réduite », c'est néanmoins à François Bayle qu'on doit l'acception actuelle de « musique acousmatique » et l'essentiel des notions (notamment celle d'« image audible ») sur lesquelles se fonde la réflexion de cette « musique du son ». Nous recommandons vivement de lire les textes fondamentaux de ce compositeur dont on trouvera quelques titres dans notre bibliographie.

L'acousmatique, musique sans interprète et sans partition, puise sa substance abondante dans l'impondérable de la matière. Elle existe hors des langages sédimentés, ignorant les parcours formels générés à partir des échelles et des paramètres. Est-il pertinent de construire un discours analytique sur cet art expérimental, ou n'est-ce pas retomber encore dans les réflexes surannés hérités d'autres langages ? Par exemple, l'analyse musicale pourrait-elle servir une démarche de création ? Nous croyons qu'il existe nécessairement, pour toute production humaine, un métalangage définissant et actualisant de nouveaux rapports entre l'instigateur d'une pratique et cette pratique. C'est dans cette voie que nous avons résolument orienté nos recherches ; sans aborder directement la première question — doit-on analyser la musique acousmatique ? — nous nous

sommes intéressé à celle, plus pressante, que pose le caractère discursif de la syntaxe musicale : comment fonctionne l'œuvre ?

Comme l'a démontré Nattiez (Nattiez, 1990), analyser est avant tout un exercice de « compréhension », dans le sens que l'herméneutique donne à ce terme. Certaines approches, comme la nôtre, cherchent à donner un sens au fonctionnement de cette forme symbolique qu'est l'œuvre musicale : elles sont en ceci des herméneutiques. Elles interprètent les modes d'articulation à partir de la description des rapports structuraux qui lient les unités entre elles. Mais ces rapports structuraux demeurent particuliers à chaque œuvre : il ne peut y avoir de règles strictes d'association pour un corpus, un langage ou une époque ; tout au plus y a-t-il des récurrences de nature stylistique. Ce qui a guidé notre pensée, c'est essentiellement l'idée qu'à une œuvre correspond un code, une manière spécifique d'agencer des fonctions syntaxiques. Mais ce code est réflexif, puisqu'il témoigne de nos conduites perceptives ; analyser, c'est donner du sens et non donner le sens.

Il nous semble essentiel que le compositeur possède un outil d'analyse explicite qui révèle les mécanismes d'articulation, lesquels contribueront au développement de nouveaux critères de formalisation dans le processus de création. C'est, croyons-nous, grâce à cette position privilégiée — celle de l'analyste/compositeur exerçant une esthétique de second degré — que le compositeur nourrira sa poïétique de nouvelles propositions.

Les spécificités analytiques de l'œuvre acousmatique

Certains avanceront que toute tentative d'analyser une œuvre acousmatique — au sens formaliste du terme — est une erreur méthodologique. « La musique est faite pour être entendue », disait Schaeffer. Plusieurs se serviront de cette boutade qui répondait à d'autres boutades pour dénoncer toute tentative de conceptualisation de l'œuvre, même *a posteriori*, comme le propose l'analyse. Mais allons au fond du problème : pourquoi une démarche de création qui s'appuie sur une phénoménologie du matériau sonore devrait-elle nous rendre méfiants à l'égard d'une réflexion de type formel sur l'œuvre issue de cette démarche ? Avec l'avènement des tendances structuralistes comme le sérialisme⁽¹⁾, l'analyse des œuvres contem-

(1) Certains nous reprocheront cette référence au sérialisme, en alléguant que le genre, s'il existe encore, n'est plus ce qu'il était dans les années 1950. Nous en sommes tout à fait conscient : l'opposition musique acousmatique/musique sérielle ne sert ici qu'à représenter deux pôles poïétiques. Beaucoup de

poraines rendait compte du niveau neutre au profit d'une certaine poïétique sans vraiment se préoccuper de la réception. Comme si l'analyse formaliste avait pour corrélat le formalisme de l'écriture — vieille crainte qui ne mérite pas de survivre. On pourrait ainsi s'opposer à une poïétique inductive des œuvres acousmatiques en alléguant que l'analyste aurait là beaucoup moins à se mettre sous la dent que dans une œuvre sérielle, par exemple. La poïétique externe susciterait certainement plus d'intérêt : les motivations, les esquisses (pré-mixages), les intentions écrites ou verbalisées jetteraient un éclairage nouveau sur l'œuvre. Mais là où la pertinence sémiologique de l'analyse est indiscutable, c'est du point de vue de l'esthétique. L'œuvre est faite pour être entendue, bien sûr, mais allons jusqu'au bout de l'aphorisme : une herméneutique de l'œuvre acousmatique ne peut aspirer à une juste interprétation sans passer aussi par une analyse esthétique de l'œuvre.

Il est à présent nécessaire de préciser un point de terminologie. La notion d'écoute réduite — probablement l'apport le plus important de la musique concrète — suppose un regard neuf sur le matériau sonore. Elle y découvre d'autres potentialités qu'une écoute orientée par des conceptions *a priori* aurait anamorphosées. Nous pensons que le compositeur ne pratique pas cette écoute réduite, ou qu'il la pratique à un autre degré. Dans son studio, avec le sillon fermé, Schaeffer exerçait une écoute réduite ; il donna naissance à des concepts d'une importance capitale, comme celui d'objet sonore. Mais le compositeur, lui, pose des actes d'écoute orientés. Ses intentions compositionnelles explicites ou implicites le guident dans sa recherche de matériologies particulières. Nous croyons en effet que ces intentions précèdent nécessairement l'acte d'écoute et les choix qui en résulteront. Ainsi, le compositeur ne pratique guère l'écoute réduite *stricto sensu*, c'est plutôt sa conscience de l'univers sonore qui peut se réclamer d'une certaine perception phénoménologique, puisqu'elle accepte d'emblée l'idée que les sons portent en eux des dimensions infinies pouvant être destinées au musical. Ces dimensions se révèlent selon un angle d'écoute particulier, lequel est orienté par la pensée intentionnelle du compositeur.

Contrairement aux compositeurs qui acceptent l'inventaire préalable des dimensions du sonore (hauteur, durée mesurée, lutherie disponible et ainsi de suite), le compositeur-acousmaticien jouit d'une complète liberté pour « thématiser » les dimensions morphologiques du son dans chacune de ses œuvres. Schématisons un peu et disons plutôt que ceux-là recherchent un agencement particulier de paramètres appartenant à un inventaire pré-existant, tandis que celui-ci, enfant terrible de la musique, rejette le sonore

(Suite de la note 1)

compositeurs instrumentaux utilisent aujourd'hui une méthode expérimentale face à leur matériaux. À l'inverse, beaucoup d'électroacousticiens, qui formalisent leurs œuvres à l'aide de programmes informatiques très complexes, se demandent rarement ce que toute cette recherche donnera lors de la réception.

institué et cherche dans la multitude à « thématiser » ce qui semblait jusqu'alors un impondérable négligeable.

Une telle thématisation des morphologies s'accompagne de la conviction, sinon de l'espoir, qu'un principe d'équivalence établira un pont entre l'exercice de perception issu de la poïétique du compositeur et celui issu de l'esthétique de l'auditeur. Nattiez critique partiellement cette prémisse : si la musique est faite pour être entendue, cela ne veut pas dire nécessairement qu'il y aura équivalence entre intention poïétique et résultat esthétique (1987, p. 128). Il cite à l'appui une réflexion de Schaeffer, lequel remarque que « la perception des structures l'emporte aussitôt sur celle des objets [sonores] » (*ibid.*) lorsque ceux-ci sont mis en relation contextuelle. Bien sûr, beaucoup conviennent aujourd'hui que le concept d'objet sonore ne peut survivre dans l'environnement de l'œuvre. En fait, comme l'écoute réduite, l'objet sonore est un phénomène absolu, un *eidos* dont une approche analytique qui place sa pertinence sémiologique dans l'esthétique ne peut faire un usage quelconque, comme nous le verrons plus loin.

Mais revenons à cette prémisse de Jean-Jacques Nattiez : les structures ne sont pas nécessairement faites pour avoir une pertinence esthétique. Meyer (1967) suggère même l'idée que certaines structures, qu'elles soient ou non perceptibles, peuvent avoir été intentionnées seulement pour résoudre des problèmes d'ordre compositionnel. Ainsi, les stratégies poïétiques ont des équivalents structurels auxquels la réception n'a pas accès. Ces structures fonctionnelles sont en quelque sorte des projets, des intentions dont la finalité est l'éclatement de la substance. Elles résolvent poïétiquement certaines impasses et permettent au compositeur de maintenir une logique du discours en motivant ses choix futurs ; enfin, elles donnent une raison d'être à la poursuite du projet, sans contraindre pour autant la richesse des démarches expérimentales.

Mais il y a aussi des modes de structuration d'une nature différente, qui exercent une rationalisation du contenu et abolissent toute forme d'expérimentation sensible avec le matériau — tel est celui du sérialisme. Croire que Schaeffer reprochait essentiellement au sérialisme pur et dur l'absence de structures intentionnées au sein de la perception, c'est à notre avis déplacer le problème. Ce qui est implicite, mais tout de même fondamental dans le discours schaefférien, c'est davantage le refus d'une poïétique de l'œuvre qui cherche à caractériser le sonore et ses modes d'organisation par des paramètres « quantifiables » au détriment du « qualifiable », deux concepts que Francis Dhomont a pertinemment fait entrer dans le débat (1989, p. 116). Qualifier, c'est poser un acte intentionnel d'appréciation des dimensions sonores dans une réalité sensible et multiple,

respecter la nature impondérable du phénomène sonore et l'assumer dans le cadre d'une démarche compositionnelle. Quantifier, c'est conceptualiser, objectiver, rapporter au mesurable, ne conserver du phénomène sonore que ce qui peut être ordonné en échelle, bref, concevoir une épure formaliste rendue malléable par son assujettissement à des règles qui lui préexistent. Quiconque adopte de tels paramètres et modes de structuration crée des œuvres dont on peut rendre compte par l'exégèse du niveau neutre et le témoignage poïétique, mais qui s'évaluent mal du point de vue des processus de réception.

Approche structuraliste ou herméneutique

Pour Jean-Jacques Nattiez (1990), l'analyse immanente de l'œuvre est essentiellement une démarche herméneutique puisqu'elle est basée sur une « intrigue »⁽²⁾, c'est-à-dire un choix méthodologique particulier de la part de l'analyste pour attribuer une interprétation à l'œuvre. La notion de choix implique ici l'idée que le sens et les interprétations sont multiples, à jamais recréés par la conscience analysante. L'œuvre est productrice de sens, que ce soit du point de vue formaliste (sens intrinsèque, l'œuvre renvoie à elle-même) ou « référentialiste » (sens extrinsèque, l'œuvre est alors signifiante) ; aucune analyse ne peut prétendre l'épuiser totalement (Nattiez, 1990).

À l'opposé, le structuralisme est par définition réductionniste. Il exclut la multiplicité des interprétations — donc des sens — par la recherche d'une structure profonde unique. Il ne recherche pas le sens mais plutôt le système d'émergence du sens au sein de l'œuvre. L'approche structuraliste décrit le mode de fonctionnement d'espaces d'organisation fermés, de « corpus arrêtés » et « morts » (Ricœur, 1969, p. 80). Elle considère l'œuvre comme un organisme doté d'une structure première antérieure à sa constitution, une structure saisissable synchroniquement, « objectivable » et transcendante, qui exclut tout rapport dialectique avec la conscience analysante. Cependant, parmi les méthodes analytiques issues du structuralisme, certaines tendances récentes nous paraissent d'un grand intérêt, notamment l'approche générative de Lerdahl et Jackendoff (1983). À la différence de beaucoup d'autres, celle-ci dynamise la structure et évite tout

(2) Terme emprunté à Paul Veyne (1971) par Jean-Jacques Nattiez.

réductionnisme, puisqu'elle porte sur les modes d'opération plutôt que sur les configurations statiques de la structure. C'est de ce choix pour l'« opération structurante » contre l'« inventaire structuré » que parle Ricœur (1969, p. 92).

Selon notre point de vue, il est fondamental de souligner la dichotomie entre les démarches herméneutique et structuraliste, considérées à bien des égards comme antinomiques (Ricœur, 1969). L'approche herméneutique est avant tout une démarche heuristique qui refuse l'hypothèse préalable avancée par le structuralisme, selon laquelle l'œuvre serait porteuse d'un sens d'origine ontologique, unique et préexistant. Au contraire, toute analyse herméneutique exige de la part de l'interprète (ici l'analyste) qu'il s'absorbe dans le « champ sémantique » de l'œuvre (Ricœur, 1969, p. 58) et qu'il en pratique une interprétation forcément subjective.

Une herméneutique peut, selon nous, conduire à la formulation de règles structurales d'enchaînement à l'intérieur d'une œuvre sans pour autant verser dans ce que nous appellerons la rigueur structuraliste. Dans ce cas, la notion d'*intrigue* « analytique » suggérée par Nattiez justifie parfaitement une telle méthode d'approche. Mais une herméneutique est aussi et surtout événementielle. À l'inverse du structuralisme à la Lévi-Strauss auquel Claude Lefort⁽³⁾ reproche de saisir des « règles » plutôt que des « comportements », l'herméneutique ne cherche pas que la « forme » mais aussi la « substance »⁽⁴⁾. Elle ne cherche pas seulement une syntaxe mais un sens à travers une opération de déchiffrement « d'un fond symbolique surdéterminé » (Ricœur, 1969, p. 58). Enfin, pour Ricœur, distinguer structuralisme et herméneutique, c'est comme distinguer l'« objectif » de l'« existentiel » (1969, p. 34), et ainsi « disqualifie[r] [l'herméneutique] comme science et la qualifie[r] comme pensée méditante » (*ibid.*).

L'analyse fonctionnelle que nous proposons ici s'appuie sur l'idée que le discours musical, en l'occurrence celui de l'acousmatique, s'organise comme une syntaxe ouverte dans laquelle s'articule une combinatoire d'objets/fonctions. Mais à la différence de l'analyse structurale, elle ne recherche pas un code prescriptif ou même génératif — comme dans le langage — au sein de l'écriture musicale. La grille, cet instrument d'analyse que nous avons constitué, est descriptive et son répertoire de fonctions est expansif. Parce qu'elle s'utilise en tant qu'esthétique inductive — assumant ainsi l'incontournable incidence des conduites perceptives —, elle est constituée de catégories ouvertes dans lesquelles de nouvelles fonctions peuvent trouver place, selon le langage musical analysé ou le jugement réflexif que l'analyste pratiquera à partir de son point de vue de réception. Cette grille vise essentiellement à exprimer la manière dont je

(3) Claude Lefort, cité par Auzias (1967, p. 97).

(4) Ici, l'opposition entre la substance et la forme est prise dans son acception saussurienne : le mot ne veut rien dire hors du contexte syntaxique de la langue, le mot est une valeur relative (Ricœur, 1967) qui ne se définit que par le jeu des oppositions contextuelles dans lequel il est plongé.

reçois l'œuvre plutôt que celle dont elle est constituée ; en ce sens, elle est une interprétation qui m'aide à m'approprier l'œuvre.

Aussi, une analyse fonctionnelle comme celle que nous proposons⁽⁵⁾, bien qu'elle soit de nature structurale, est régie par les fondements de la démarche herméneutique. Lorsque nous attribuons une fonction à une unité musicale, nous posons un acte de compréhension qui ne s'explique pas. En fait, nous n'expliquons rien, nous signifions seulement que nous comprenons ainsi cette unité. C'est par la récurrence de ces « actes de compréhension » et leur cohérence par rapport à une méthode globale que notre compréhension peut se communiquer à autrui. Comme le signale Paul Veyne, la compréhension herméneutique n'a rien de scientifique, « elle ne peut déduire » (au sens d'une démarche hypothético-déductive) « ni prévoir » (1971, p. 111) comme le fait l'explication au sens fort du terme.

(5) La grille d'analyse fonctionnelle est une « intrigue » qui cherche sa résolution dans une démarche heuristique.

Téléologie de l'analyse

Comme nous l'avons mentionné plus haut, l'analyse est un point de vue sur l'œuvre, une intrigue qui suggère un dénouement. Ce désir de trouver du sens amène l'analyste à exploiter des réseaux relationnels spécifiques dans l'espoir d'y trouver un sens. Cet effort est guidé non par une hypothèse — ce terme dérive trop d'une démarche scientifique — mais par une idéalité structurelle de l'œuvre — qui n'est pas encore une réalité mais une projection de l'esprit — par une méthode heuristique qui vérifie si l'objet symbolique fonctionne bien d'une manière particulière. Pour mieux comprendre cet aspect, nous nous référerons au concept d'idéaltype⁽⁶⁾ présenté par Paul Veyne. L'idéaltype est un « concept-limite, une utopie, c'est un événement trop parfait qui irait jusqu'au bout de la logique, ou d'une de ses logiques ; ce qui permet à l'historien de pénétrer plus profondément la logique d'un événement concret, d'explicitier le non-événementiel, quitte à mesurer ensuite l'intervalle entre l'idéal et le réel » (1971, p. 173). Comme beaucoup d'autres, notre approche analytique n'échappe pas à cette conception « limite » de l'œuvre, conception inscrite dans la méthodologie proposée par notre grille d'analyse. Concevoir le discours musical comme une syntaxe formée de fonctions témoigne d'une vision téléologique de l'organisation musicale : l'œuvre ainsi perçue prend un sens parce que nos intentions d'y trouver du sens se sont constituées en finalité méthodologique. L'idéaltype « accuse les traits, et il s'oppose au

(6) L'idéaltype est une théorie développée par l'historien Max Weber et exposée par Paul Veyne (1971, p.173).



générique» (*ibid.*), et pour cette raison il peut être employé comme fondement d'une méthode heuristique, d'un procédé d'investigation dont les résultats devront être corroborés par d'autres approches afin de cerner de plus près le noyau irréductible de l'œuvre.

Les mises en série multiples des résultats de différentes approches analytiques permettront, croyons-nous, d'ajuster puis de rendre plus pertinente chacune de ces approches. Une grille d'analyse fonctionnelle propose une compréhension de l'organisation discursive des plus petites unités musicales, mais comme nous le verrons plus loin, cette analyse, jointe à une analyse paradigmatique, étend notre compréhension jusqu'à l'aspect discursif des grandes segmentations formelles de l'œuvre. Les points de croisement aussi bien que les paradoxes qui se dégagent des deux approches alimentent d'autant le discours analytique. Pour cette raison, nous ne pouvons concevoir l'analyse d'une œuvre comme le résultat d'une méthode particulière ni d'une méthode unique qui se voudrait la synthèse de plusieurs approches. Il nous semble essentiel de trouver des points de jonction, des attaches méthodologiques entre les différentes approches, ce qui permettra de façonner, dans une même épreuve composée d'analyses multiples, le visage global de l'œuvre.

Peut-on parler de grammaire musicale ?

Dans les pages précédentes, nous avons traité de la syntaxe de l'œuvre acousmatique ; précisons maintenant notre conception de ce qu'est la syntaxe musicale et de ce que pourrait être sa grammaire. Le piège de l'approche linguistique a été longuement exposé dans la littérature, même le recours au modèle sémiologique originaire des théories linguistiques s'est trouvé fortement critiqué par certains (Osmond-Smith, 1988). Néanmoins, citons quelques auteurs pour nous permettre de situer plus précisément le débat.

Pour Eco: « Parler d'unité de contenu et de forme dans une œuvre réussie veut dire que le même diagramme structural régit les divers niveaux d'organisation. Il s'établit un réseau de formes homologues qui constitue le code particulier de l'œuvre. » (Eco, 1972, p. 129.) L'œuvre se signifie elle-même et érige ses propres lois d'association, son propre vocabulaire,

ses fonctions régulatrices entre les niveaux hiérarchiques qui la composent ; elle revendique de plein droit ce qu'Eco appelle un « idiolecte » (*ibid.*). Cette conception formaliste s'adapte assez bien aux musiques acousmatiques. En effet, comme leur vocabulaire matériologique est toujours unique et lié à la facture d'une seule œuvre, et comme elles ne possèdent ni lutherie ni répertoire délimité de timbres comme les musiques instrumentales, les œuvres acousmatiques exigent de l'auditeur une « acculturation » spécifique et toujours renouvelée. De là l'impossibilité de pratiquer certaines analyses paramétriques traditionnellement utilisées pour la musique instrumentale.

Que l'on nous permette ici une parenthèse. La fusion de la matériologie et du timbre est fondamentale en acousmatique. En musique instrumentale, cependant, l'objet musical est poétiquement dichotomique ; il y a d'une part le sonore paramétrique (hauteurs, rythme, et ainsi de suite), grammairie aux entités sonores virtuelles, auxquelles d'autre part la lutherie donne une existence sensible. Certains ont tenté de présenter le timbre comme une dimension fondamentale de leur langage, mais comme ils ont continué de l'astreindre à la syntaxe des paramètres, ils ont créé un langage aux allures de compromis. L'émancipation du timbre, qui s'est progressivement poursuivie depuis le XVIII^e siècle, devait passer nécessairement par l'annihilation de cette entité bicéphale (le timbre d'un côté, et de l'autre les paramètres de hauteur, de rythme et ainsi de suite) au profit d'une entité dont les composantes seraient fondues dans une même synergie. La musique concrète proposa une entité sans existence virtuelle, dotée d'une vie expérimentale, dans laquelle le concept de timbre s'efface au profit d'un concept plus synthétique et opérationnel, celui de morphologie (spectre, tessiture, allure, grain, durée). L'autonomisation de certaines variables implique ainsi un changement dans le mode d'existence d'autres variables, et peut-être la disparition de certaines.

L'analyse de l'œuvre acousmatique doit donc prendre en compte cette synergie de dimensions. C'est ce que fait l'analyse fonctionnelle, parce qu'elle tend à lier les caractères morphologiques des unités sonores à des rôles fonctionnels de première importance au sein de la syntaxe musicale. Le code des musiques qu'elle cherche à décrire n'est pas basé sur des séries de paramètres distincts dont les *a priori* du langage normaliseraient les règles de permutation, mais plutôt sur des unités dotées de dimensions synthétiques et dépendantes — inanalysables si on ne les considère pas comme des quanta autonomes — et dont les règles d'enchaînement sont modulées par un « vécu » contextuel. Or, pour revenir à notre propos antérieur, les règles d'association de ces quanta contextuels peuvent

(7) Cette combinatoire syntagmatique pourrait correspondre, dans le langage de la linguistique structurale, à des classes distributionnelles. Dans notre approche, les classes distributionnelles définissent des modes d'agencement spécifiques et récurrents entre différents types d'objets-fonctions. Les mises en série soulignent certaines récurrences associatives entre les fonctions et servent à caractériser le style des œuvres d'un auteur, d'un langage ou d'une époque.

(8) Nous entendons ici par le terme « normes » non un ensemble de règles prescriptives, mais plutôt un environnement de variables auquel se trouve peu à peu acculturé le compositeur.

désormais être déduites au sein d'un corpus par une mise en série des matériologies ou, suivant notre approche, par l'étude de la combinatoire syntagmatique des fonctions syntaxiques repérées⁽⁷⁾.

Inévitablement, c'est cette combinatoire qui forge le code particulier des œuvres. C'est ce code qui, aussi « idiosyncratique » qu'il puisse être, « engendre l'imitation, la manière, l'habitude stylistique et finalement de nouvelles normes⁽⁸⁾ » (Eco, 1972, p. 129). L'évolution diachronique des traits stylistiques d'un corpus d'œuvres montre une véritable hypostase de quelques variables intrinsèques. L'autonomisation de certaines variables (Nattiez, 1987) — tels que les enchaînements fonctionnels dans les œuvres acousmatiques — crée une norme, consciente ou non, de la construction syntaxique. « Selon la critique stylistique, écrit Eco, le message esthétique se réalise en transgressant la norme. » (*Ibid.*) La transgression d'un « code » référentiel ou son dépassement agit à tous les niveaux du corpus. La musique acousmatique, dans son aspect stylistique, offre peu de transgressions de ce type sur le plan du « sens présent » puisqu'il n'existe pas encore, et qu'il n'existera peut-être jamais, de code référentiel explicite. Mais il n'en reste pas moins que la reconnaissance d'un langage propre à l'acousmatique suggère la présence d'un code normatif, même implicite.

Célestin Deliège accepte la notion de grammaticalité musicale, qui implique selon lui « un degré nécessaire d'intelligibilité de l'œuvre », mais rejette la notion de code qu'il trouve beaucoup trop rigide (1988, p. 177). Clarke, pour sa part, reste sceptique face à l'utilisation du concept de grammaire, qu'il conçoit comme « un ensemble fini (et idéalement restreint) de règles qui rendent compte d'un nombre important (en principe illimité) d'énoncés différents » ; concept qui nécessite « une distinction claire entre les énoncés qui sont acceptables dans une langue et ceux qui ne le sont pas » (1988, p. 35). Bien qu'il reconnaisse dans le discours musical des récurrences structurales, il ne les identifie pas pour autant à des « comportements grammaticaux » (*ibid.*).

Notre proposition analytique admet l'existence d'une grammaire musicale, puisque nous reconnaissons au discours musical une syntaxe basée sur une double articulation. La première articulation se manifeste par l'adjonction de fonctions aux unités sonores tandis que la seconde articulation définit les caractères typo-morphologiques de ces unités. Nous optons ainsi pour une syntaxe de formes — et non de sèmes — où presque chaque configuration sonore se rapporte à un état fonctionnel. Nous abondons dans le sens de Ruwet en ce qui a trait à la notion de code : il s'agit d'un inventaire d'éléments et de règles de combinaison et de

fonctionnement (1972, p. 102). Notre méthode étudie ces deux aspects indissociables du code mais s'attache surtout au second en réalisant une « cartographie » des états associatifs propres au mode de fonctionnement et d'engendrement de l'œuvre.

La notion de fonction syntaxique est fondamentale. Mais qu'est-ce au fait qu'une fonction syntaxique ? Pour tenter de répondre à cette question, nous paraphaserons Ducrot et Todorov (1972, pp. 270-271). Les unités d'un discours sont appelées fonctions syntaxiques dès le moment où elles entretiennent des rapports distinctifs et spécifiques avec l'ensemble (un segment, une séquence, une phrase musicale). Cet ensemble a sa propre finalité — sous la forme de directivité temporelle (mouvement cadenciel) ou d'états structurels équilibrés (texture stratifiée) — et chacune des composantes participe différemment à cette réalisation globale. Enfin, il n'y a guère de composantes qui ne soient multi-fonctionnelles : selon leur position syntaxique, les unités jouent des rôles différents et parfois multiples qui ne sont pas déterminés par leur nature présyntaxique.

Nous croyons aussi que chaque œuvre acousmatique engendre sa propre grammaire, laquelle possède des propriétés génératives conditionnant la production et la réception de l'œuvre. Pour Meyer, l'œuvre prend sens et cohésion pour l'auditeur parce qu'elle génère des attentes à travers le jeu d'implication de ses unités : « *Implication arises because patterns are incomplete or unstable in some respect. That aspect of a pattern which is the basis for implicative inferences will be called a generative event.* » (1973, p. 18.) Si l'œuvre acousmatique a une grammaticalité et si elle est générative, c'est parce qu'elle présente toutes les conditions discursives d'un certain « déterminisme » interne. Célestin Deliège a exposé cette idée lorsqu'il écrivait : « [...] une volonté esthétique doit pouvoir exiger de l'œuvre qu'elle crée les conditions permettant de déterminer les règles de son engendrement au sens *faible* où cette expression est entendue dans le cadre des grammaires génératives. » (1988, p. 177.) Chaque œuvre possède son code d'engendrement. Or, ce que l'analyse fonctionnelle peut mettre en évidence, ce sont les récurrences d'états associatifs pour une œuvre particulière ou un corpus d'œuvres. Ces paradigmes syntaxiques, issus d'une mise en série, pourraient permettre de caractériser un style, de définir une manière, un langage. D'un point de vue diachronique, il serait possible d'étudier la dynamique évolutive de ces états associatifs, de voir par exemple comment certaines classes distributionnelles opèrent des mutations vers d'autres classes et de saisir quelles sont les variantes syntaxiques favorisées dans l'évolution d'un langage.

Sens « absent » et sens « présent »

Chaque objet symbolique se signale à la fois par son aspect implicite et son aspect explicite. Il est l'évocation manifeste d'intentions, mais il recèle aussi les sous-entendus qui conditionnent d'une façon importante son sens. Mouloud distingue ainsi ces deux formes de manifestations du symbolique : « [...] le langage esthétique joue très subtilement sur le lien du "sens présent" et du "sens absent", dans la mesure où le message que nous apporte l'artiste, et qu'il impose de manière prégnante à notre compréhension, se dégage d'un fond de significations culturelles qui sont l'aura implicite de l'œuvre. » (1969, p. 70.)

En musique acousmatique, l'intention du compositeur vise une énonciation claire et explicite des composantes structurelles de l'œuvre⁽⁹⁾ — les mots « composantes structurelles » désignent ici tous les niveaux hiérarchiques de l'œuvre. Le compositeur « intentionnalise » alors une esthétique. En pleine vague sérialiste, les compositeurs travaillaient ce « sens présent » en créant de nouvelles structures auxquelles les auditeurs n'étaient pas acculturés. Comme le rappelle Eco, « le but fondamental de la pensée sérielle est celui de faire évoluer historiquement les codes et d'en découvrir des nouveaux, et non pas de revenir progressivement vers le Code générateur originel (la Structure) » (1972, pp. 352-353). Le sérialisme a aussi tourné le dos à toute conception ontologique de la structure et à la nécessité de sa perception spontanée. Bien évidemment, en prenant ainsi appui sur le « sens présent » — lequel n'est clairement accessible qu'à celui qui se penchera sur le niveau neutre — le sérialisme se dégage du « sens absent » de l'œuvre, ou plutôt cherche à le nier comme lieu immanent de toute création. En intentionnalisant une esthétique, l'acousmaticien donne préséance à la lisibilité de la structure ; il favorise ainsi la manifestation du « sens présent » en évitant toute formalisation qui n'est pas fondée sur une relation étroite entre l'intention poétique et son résultat à la réception. Notre approche analytique prend en compte cette observation, puisqu'elle se base sur une esthétique inductive du neutre.

(9) N'oublions pas que l'acte de composition est lui-même conditionné par une phénoménologie du matériau, c'est-à-dire par une conscience antérieurement acquise grâce à l'exercice de l'écoute réduite. La combinaison des unités sur un axe syntagmatique, tout comme le choix des objets et leur traitement, est conditionnée par l'écoute de dimensions spécifiques, choisies par l'acousmaticien parmi la multitude des autres dimensions dont il a conscience. Nous croyons que la plupart des structures issues de cet exercice peuvent être accessibles lors de l'écoute de l'œuvre sans une connaissance conceptuelle antérieure de celle-ci.



Objets sonores et unités perceptives

Nous ne croyons pas que l'exercice de description typo-morphologique mené par le compositeur (consciemment ou inconsciemment) se pratique sur l'« objet sonore », puisque, comme nous l'avons dit précédemment, cet objet est une entité pré-compositionnelle. Non, cette description n'est pas neutre, elle s'élabore plutôt à partir du potentiel d'intégration d'une unité sonore dans une syntaxe virtuelle ou réelle qui formera ultérieurement l'œuvre. *A fortiori*, la démarche expérimentale amène le compositeur à exploiter divers modes de mise en relation des objets. Il ne choisit un objet qu'à la suite d'un exercice d'aller-retour entre le « haut » et le « bas », entre l'œuvre virtuelle, à réaliser, et les situations contextuelles qui l'élaborent en tant que phénomène réel.

Pour notre analyse, il nous faut disposer d'une unité-objet qui soit une résultante contextuelle de l'œuvre et dans laquelle, inévitablement, certaines dimensions seront anamorphosées lors de la réception au profit d'un lien structurel particulier. L'« objet musical » pourrait être l'unité pertinente de notre grille d'analyse. En réalité, dans une double perspective téléologique et formaliste, nous adopterons plutôt la position extrême que l'objet n'a de musical que sa fonction et, pour paraphraser Wittgenstein, nous dirons que « [l'objet] n'a pas de [sens], il n'a que des usages » (1968, p. 142). Nous appellerons donc objet/fonction toutes les unités sonores issues de l'œuvre. Le découpage de ces unités est défini essentiellement par les lois perceptives empruntées à la théorie de la forme (Gestalt). De telles lois de regroupement ne peuvent toutefois être isolées des conduites de réception qui conditionnent leur manifestation à la perception.

Comme le souligne Delalande (1985, p. 207), la perception n'est qu'une des composantes des conduites réceptives. Le découpage du spectre sonore en unités fonctionnelles est nécessairement conditionné par les conduites réceptives, qui sont des modes de mise en disponibilité de l'auditeur face au phénomène musical. Une conduite réceptive, c'est justement le comportement qu'adopte l'auditeur pour attribuer des usages. D'ailleurs, « il ne faut certainement pas rechercher une fonction mais des fonctions » (*ibid.*), et ces fonctions « seront les fonctions des conduites de production et de réception » (*ibid.*). Les conduites de réception donnent forme aux structures, elles participent directement à l'attribution d'une structure discursive à l'œuvre perçue. « Le sens n'a pas de sens », dit Molino (1985, p. 302) : l'objet neutre est doté d'une multitude de sens

possibles, et c'est la réception et ses conduites-types qui réalisent un sens. Notre grille d'analyse est réflexive dans la mesure où elle témoigne des conduites réceptives qui ont guidé l'analyse, c'est-à-dire le choix des fonctions et la segmentation syntaxique. C'est précisément pour cela que son application n'est pas systématique : elle appartient au domaine de l'interprétation, elle est donc un instrument de réflexion sur notre démarche réceptive. Les œuvres ne sont pas là pour prouver le rendement analytique de la grille ; celle-ci tend plutôt à définir notre relation à l'œuvre, multiple et complexe, comme il se doit.

Description de la grille d'analyse

La grille à laquelle nous avons fait allusion tout au long du texte a nécessité plusieurs années d'élaboration avant d'atteindre la forme présente. Chaque nouvelle analyse nourrit notre approche de nouveaux concepts, affine notre méthode d'application et, pour ces raisons, nous la considérons pour le moment comme une ébauche opérationnelle.

Pour définir globalement notre grille, nous dirons que les fonctions qui la composent se répartissent selon les axes syntagmatique et paradigmatique. Nous avons recensé près de quarante fonctions classées dans cinq familles que nous appellerons des catégories syntagmatiques. À l'intérieur de chacune de ces catégories, les fonctions sont en rapport paradigmatique. Un tel rapport d'équivalence s'observe dans les récurrences issues de l'analyse fonctionnelle d'une œuvre. Ceci est particulièrement vrai pour l'analyse d'*Accidents/harmoniques*⁽¹⁰⁾ de Parmegiani, dont nous fournirons plus tard la description fonctionnelle.

Dans le domaine langagier, les fonctions qui se rattachent à des catégories syntagmatiques différentes ne devraient pas entretenir entre elles de rapports paradigmatiques. Dans le cas des musiques qui nous intéressent, l'explication doit être plus nuancée. À cause du type de « sémiosis » interne qui la caractérise, la syntaxe musicale est extrêmement mouvante et multiple. C'est pour cette raison qu'il est impossible de définir des enchaînements syntagmatiques prescriptifs ; chaque œuvre met en évidence l'inutilité d'une telle entreprise. Mais on ne saurait douter que l'analyse révèle, par une mise en série explicite ou implicite des composantes du style d'une même œuvre — ou des récurrences fonctionnelles comme nous l'avons

(10) *Accidents/harmoniques* fait partie du cycle *De natura sonorum* du compositeur français Bernard Parmegiani. (disque compact INA-GRM: INA C 3001.)

déjà mentionné — que le compositeur n'aurait pu faire certains choix d'unités sans risquer de commettre une faute stylistique ou de créer une ambiguïté formelle. L'analyse fonctionnelle nous montre qu'il existe des typologies syntaxiques d'objets, des agglomérats d'unités fonctionnelles dont l'activité contextuelle s'articule de façon semblable. C'est justement cette observation empirique initiale qui nous a conduit à élaborer des catégories fonctionnelles.

Puisque nous nous intéressons à la syntaxe musicale, il est nécessaire de définir la plupart des fonctions par leur relation contextuelle. Certaines catégories de fonctions entretiennent cependant des rapports plus dynamiques avec leur contexte (discursivité); nous décrirons les relations causales qu'elles entretiennent avec celui-ci. Nous essaierons dans les lignes qui suivent de formuler une définition sommaire pour chacune de ces catégories, en identifiant les fonctions par leurs symboles respectifs.

Catégorie d'orientation

Elle regroupe l'ensemble des fonctions qui dynamisent le sens du discours. La typo-morphologie des objets liés à ces fonctions est généralement caractérisée par une grande directivité du profil dynamique et du profil de masse. Ces fonctions ont un rôle discursif puisqu'elles orientent le discours musical d'un état originel vers une finalité. Elles *intentionnalisent* les différents moments de la syntaxe par la très forte relation causale qu'elles entretiennent avec le contexte. Ainsi, chacune des fonctions de cette catégorie se définit par son rapport causal avec les unités qui la précèdent et qui lui succèdent: la *transition* ($\blacktriangleright \rightarrow$), l'*aboutissement* (\curvearrowright) et le *lien* ($\blacktriangleleft \blacktriangleright$) rattachent un certain état à un état subséquent. Les fonctions d'*introduction* (\mathbf{K}), de *déclenchement* ($\mathbf{I} \rightarrow$) et d'*anticipation* (\rightarrow) introduisent un état second sans relation causale avec ce qui a déjà été énoncé. Enfin, les fonctions de *suspension* (\mathbf{X}), de *conclusion* (\mathbf{X}), d'*interruption* ($\rightarrow \mathbf{I}$) et de *prolongement* ($\mathbf{I} \leftarrow$), contrairement aux précédentes, concluent selon différentes modalités un état antérieur sans entretenir de rapport causal avec ce qui suit. Outre le rôle dynamique qu'elles jouent au sein d'une section, plusieurs de ces fonctions servent à unir entre elles les différentes sections du discours.

Catégorie de stratification

Contrairement à celles de la catégorie précédente, les fonctions de stratification entretiennent peu de rapports causals avec le contexte; elles sont à la stabilité et parfois au statisme ce que les fonctions d'orientation

étaient au déséquilibre et à la mobilité. Ces unités fonctionnelles, fortement conditionnées par leurs rapports verticaux, sont principalement définies en relation avec le type de découpage perceptif de la structure stratifiée qu'elles tendent à imposer. Nous les hiérarchisons et définissons d'après leur priorité perceptive dans la contexture.

Cette catégorie se subdivise en deux sections. La première rassemble des unités-fonctions de nature contrapuntique, parce qu'elles sont en rapport vertical et horizontal. Ainsi, les fonctions d'*imitation* (— — —), de *tuilage* (— — —), d'*appui* (— — —) et d'*appoggiature* (▲) entretiennent entre elles une relation essentiellement « diagonale » (verticale et horizontale) et partiellement causale. La seconde sous-catégorie se compose d'unités-fonctions régies essentiellement par un rapport vertical sans causalité temporelle que nous appellerons stratification pure. La fonction de *figure* (▲) se distingue des fonctions de *fond* (— — —), de *premier plan* (— — —) et d'*axes polaires* (— — —) par son découpage morphologique, dont la priorité perceptive s'explique aisément par la théorie de l'information. La fonction de *punctuation* (▲) s'articule fidèlement avec la fonction de *figure*; elle concourt à la formation d'objets composés, contrairement aux fonctions de *mouvement* (— — —), d'*accompagnement* (▲▲▲) et de *liaison* (— — —) dont les rapports verticaux sont plus lâches.

Catégorie de dimension

Les fonctions qui forment cette catégorie sont aussi fortement tributaires de la typo-morphologie des objets musicaux auxquels elles se rattachent. Le rôle de ces fonctions « outils » est d'intervenir d'une façon secondaire — mais manifestement intentionnée au sein des conduites puisque ces dimensions sont thématiques — dans le discours musical. La fonction de *spatialisation* (▲) définit des mouvements spatiaux, les fonctions d'*accumulation* (— — —) et de *dispersion* (— — —) désignent des croissances ou des décroissances de densités de matière, et les fonctions d'*amplification* (◁) et d'*atténuation* (▷), des variations du profil dynamique. Ces fonctions demeurent secondaires dans la syntaxe musicale puisqu'elles se subordonnent à d'autres fonctions rattachées aux mêmes unités sonores.

Catégorie rythmique

Les fonctions de cette catégorie sont étroitement liées à la définition typo-morphologique des unités. Le principal rôle de ces fonctions est d'informer l'aspect rythmique d'un passage donné. La fonction de *pédale* (— — —) caractérise des unités dotées d'une forte articulation cyclique tandis

que les fonctions d'*accélération* (▮▮▮) et de *décélération* (▮▮▮) s'appliquent à des objets dont le mouvement itératif évolue de manière organisée (pulsée) et orientée (croissance et décroissance de la rapidité).

Catégorie de rhétorique

Dans les quatre premières catégories, l'aspect typo-morphologique des unités entrain en ligne de compte au moment de leur assigner une fonction. Cela n'est plus le cas dans la catégorie rhétorique. Les fonctions rhétoriques rendent compte des jeux d'écriture, de renvoi et de contraste présents dans toute forme de discours et *a fortiori* le discours acousmatique. Ces jeux accentuent le caractère expressif de la syntaxe musicale. Les fonctions de *variation* (<<<) et de *thème* (><<) font appel au principe de permanence/variation ; nous les retrouvons notamment dans les fréquentes séquences-jeux des musiques acousmatiques. Les fonctions d'*appel* (<R<), d'*annonce* (>A>), de *réponse* (< >) et d'*indice* (< >) effectuent un renvoi expressif interne ou externe (anecdotique), tandis que les fonctions d'*incise* (| |), d'*articulation* (┌┐), de *rupture* (◇) et d'*affirmation* (>!) jouent particulièrement dans le registre du contraste expressif.

Comme nous pouvons le constater, certaines de ces catégories font référence à des dimensions syntaxiques spécifiques et distinctes. On peut par conséquent imaginer que certaines unités sonores assument plusieurs rôles fonctionnels à la fois. Résumons notre propos en tentant de schématiser trois aspects essentiels de la description des catégories syntagmatiques.

— La relation causale est particulièrement importante dans la catégorie d'orientation, et d'importance moindre dans les catégories rhétorique et de stratification contrapuntique.

— La typo-morphologie de l'unité sonore reçoit une importance égale dans l'ensemble des catégories, à l'exception de la catégorie rhétorique.

— La dualité fonctionnelle des unités sonores est possible à une exception près : les fonctions des catégories d'orientation et de stratification ne peuvent s'appliquer aux mêmes unités. Il s'agit là d'un véritable rapport syntagmatique.

La partition d'écoute est un simple support visuel que nous utilisons pour identifier les unités fonctionnelles. Elle constitue une étape préfonctionnelle, puisqu'elle réalise déjà un premier niveau d'analyse en découpant des structures perceptives dans le spectre sonore (niveau neutre). Néanmoins, la partition fonctionnelle doit s'élaborer en relation directe avec le niveau

neutre (support d'enregistrement) : la partition d'écoute ne sert qu'à localiser les fonctions et à observer les rapports syntaxiques entre les unités sonores. Dans l'exemple que nous proposons, nous avons apposé sur la partition d'écoute réalisée par Parmegiani notre partition fonctionnelle ; nous pouvons donc observer directement le rôle syntaxique attribué par notre analyse à chaque unité sonore.

La présente démonstration n'a pas pour but de réaliser une analyse syntaxique complète, mais elle identifie plutôt les fonctions les plus importantes qui permettent de diviser cet extrait du *De natura sonorum* en différents segments. Les symboles fonctionnels ont été dessinés pour représenter analogiquement le concept exprimé par la fonction, mais ils peuvent également entretenir un certain lien analogique avec la morphologie des unités sonores. Chaque catégorie est, lorsque les moyens techniques le permettent, identifiée à l'aide d'une couleur précise (l'orientation en rouge, la stratification en bleu, la rhétorique en vert, la dimension en orange et la rythmique en mauve). Ainsi, la catégorie de chaque fonction se repère dès le premier coup d'œil. Il est désormais possible de constater des récurrences, des agglomérats de fonctions appartenant à des catégories distinctes.

Après l'analyse fonctionnelle d'*Accidents/harmoniques*, nous distinguons cinq sections, toutes délimitées par des récurrences fonctionnelles précises. La première, la section A, se termine à 50 secondes sur une fonction d'interruption. Les fonctions des catégories d'orientation (déclenchement, interruption et une fonction d'introduction au début) et de stratification (figure, axe polaire tonique) dominent le champ syntaxique.

À environ 52 secondes commence la section B : la fonction de rappel (rhétorique) réitère l'objet/fonction qui a servi d'introduction au début de l'œuvre ; une fonction d'interruption termine la section. La prédominance des fonctions d'orientation et de stratification nous permet de concevoir que la section B est en relation paradigmatique avec la section précédente.

La section C est introduite à 1 minute 25 secondes par une fonction de déclenchement (orientation). On observe encore ici la récurrence des fonctions d'orientation et de stratification apparues dans les sections précédentes. Toutefois, les fonctions de la catégorie de dimension (amplification et spatialisation) s'ajoutent au discours et préparent ainsi leurs fréquentes apparitions dans les sections suivantes.

À environ 2 minutes 8 secondes, une autre fonction de déclenchement amorce une nouvelle section. La section D contraste avec les deux précé-

dentés : d'une part, les fonctions d'interruption ne perturbent plus l'axe polaire et, d'autre part, on remarque la récurrence des fonctions de rhétorique (articulation, annonce), qui s'articulent conjointement avec certaines fonctions d'orientation (notamment les fonctions d'aboutissement). Les objets-fonctions d'annonce (trémolo de cordes à l'orchestre) préparent l'éclosion de la section E.

La section E commence à environ 3 minutes 3 secondes par une élision (unité dotée d'une double fonction d'interruption et de déclenchement). Cette section se démarque nettement de la précédente par son parcours syntaxique. On y remarque en effet une prédominance de la catégorie de stratification (figure, premier plan, fond). L'axe tonique perd sa nature polarisante et se transforme en fonction de fond. Les quelques fonctions d'incise suspendent temporairement le discours, puisqu'elles n'ont aucune incidence causale sur celui-ci (sauf l'interruption momentanée de l'axe tonique au début). Enfin, à 4 minutes 5 secondes, une fonction d'accumulation (catégorie de dimension) précède le début de la dernière section de l'œuvre.

La section F débute à 4 minutes 11 secondes ; elle articule en leur accordant une importance égale les trois principales catégories fonctionnelles apparues dans la pièce (orientation, stratification et rhétorique). La fonction d'incise repérée dans la section E est ici thématifiée de façon prédominante. Rompant ainsi avec la continuité des premières sections de l'œuvre, la section F clôt la pièce par une fonction de conclusion à 0 seconde de l'œuvre suivante⁽¹¹⁾, intitulée *Géologie sonore*.

Cette brève analyse descriptive nous permet de tirer trois conclusions. Tout d'abord, l'adjonction de fonctions aux unités sonores conduit déjà, croyons-nous, à une dénomination émique des unités de l'œuvre acoustique. En second lieu, notre analyse présente l'œuvre sous la forme d'une syntaxe imprégnée d'intentions diverses et conséquentes. La dominance de certaines fonctions et de certaines catégories permet d'observer des intentions structurelles (prévues par le compositeur ou projetées par l'auditeur) et des rapports causals entre les unités sonores. Enfin, l'identification d'agglomérats de fonctions rend possible la configuration de l'œuvre en zones caractéristiques, où dominent souvent certaines catégories fonctionnelles. Une fois ces zones identifiées, on peut désormais segmenter l'œuvre par un aller-retour entre l'écoute du support d'enregistrement (niveau neutre) et l'examen des résultats de l'analyse fonctionnelle.

Comme nous l'avons souligné plus haut, l'analyse fonctionnelle n'est qu'une étape analytique parmi d'autres. Par exemple, on pourrait tenter de

(11) Il s'agit là d'un exemple de glissement possible entre le poétique et l'esthétique : le compositeur fait de cette dernière unité sonore le début de l'œuvre suivante, mais pour l'auditeur elle apparaît beaucoup plus comme la conclusion d'*Accidents/harmoniques* ou, à la rigueur, comme une transition entre les deux œuvres.

confirmer ou d'infirmer la segmentation formelle de l'œuvre issue de cette analyse en la confrontant avec les résultats d'une analyse paradigmatique d'*Accidents/harmoniques* pratiquée à partir du niveau neutre de l'œuvre. L'étude des *conformant relationships*, telle que la propose Meyer, approfondirait notre connaissance des rapports causals qui relient les unités de l'œuvre, notamment en ce qui concerne les fonctions de la catégorie rhétorique (annonce/rappel). Une analyse basée sur la méthode des *prolongational reductions* de Lerdahl et Jackendoff mettrait en relief la distinction hiérarchique entre les objets-fonctions et les groupes d'objets-fonctions.

À ceux qui croient que la musique acousmatique devrait s'analyser avec un outil spécifique, nous proposons une approche issue de ce langage, mais en retour nous affirmons que certaines méthodes analytiques provenant de la musique traditionnelle peuvent être utilisées avec profit pourvu qu'on leur donne des attaches méthodologiques adéquates. Nous croyons que l'analyse fonctionnelle permet de dénommer l'objet musical et d'expliquer son rôle contextuel; elle le rend enfin opérationnel pour d'autres types d'analyses, offrant à celles-ci des attaches méthodologiques indispensables.

AUZIAS, J.-M. (1967), *Clefs pour le structuralisme*, Paris, Seghers.

BAYLE, F. (1977), « Support/espace », in M. Chion (éd.), *Le concert pourquoi ? Comment ? Cahiers Recherche/Musique*, Paris, Institut National de l'Audiovisuel-GRM éditeur, pp. 13-39.

BAYLE, F. (1985), « La musique acousmatique ou l'art des sons projetés », in *Encyclopædia universalis, Symposium*, pp. 211-218.

BAYLE, F. (1986), « Écouter et comprendre » et « À propos de l'Acousmonium » in M. Chion et F. Delalande (éd.), *Recherche musicale au GRM*, La revue musicale, quadruple numéro : 394, 395, 396, 397, Paris, Éditions Richard Masse, pp. 109-119 et 144-146.

BAYLE, F. (1991c), « Mon (ton,son) acousmatique ? », in A. Vande Gorne (éd.), *Vous avez dit acousmatique ?*, Ohain (Belgique), éditions Musiques et Recherches, pp. 37-38.

CHION, M. (1983), *Guide des objets sonores*, Paris, Buchet-Chastel.

CLARKE, E. (1988), « Considérations sur le langage et la musique », in S. McAdams et I. Deliège (éd.), *La Musique et les sciences cognitives*, Paris, Pierre Mardaga éditeur, pp. 23-44.

DELALANDE, F. (1985), « Perception des sons et perception des œuvres », in T. Machover (éd.), *Quoi? Quand? Comment? La Recherche musicale*, Paris, Christian Bourgois éditeur, pp. 197-209.

DELALANDE, F. (1991), « L'analyse musicale, discipline expérimentale? », *Analyse musicale*, pp. 11-19.

DELIÈGE, C. (1988), « De la forme comme expérience vécue », in S. McAdams et I. Deliège (éd.), *La Musique et les sciences cognitives*, Paris, Pierre Mardaga éditeur, pp. 159-179.

DHOMONT, F. (1989), « Mais est-ce de la musique? », in J.-F. Denis (éd.), *Actes des Journées électroacoustiques CEC à Banff*, Montréal, Communauté électroacoustique canadienne éditeur, pp. 112-124.

DILTHEY, W. (1947), *Le Monde de l'esprit*, Paris, éditions Aubier Montaigne, tome I, pp. 319-340.

DUCROT, O. et TODOROV, T. (1972), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, éditions du Seuil.

DUFOURT, H. (1991), *Musique, pouvoir, écriture*, Paris, Christian Bourgois éditeur.

ECO, U. (1972), *La Structure absente*, Paris, Mercure de France.

JAKOBSON, R. (1963), *Essais de linguistique générale*, Paris, éditions de Minuit.

JAKOBSON, R. (1970), « Langage in Relation to Other Communication Systems », *Linguaggi nella società e nella tecnica*, Milan, Edizioni di Comunità, pp. 3-16.

JAUSS, H. R. (1972), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.

LERDAHL, F. et JACKENDOFF, R. (1983), *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, MIT Press.

MEYER, L. B. (1967), *Music, the Arts and Ideas*, Chicago, University of Chicago Press.

MEYER, L. B. (1973), *Explaining Music*, Los Angeles, University of California Press.

MOLINO, J. (1985), « Pour une histoire de l'interprétation : les étapes de l'herméneutique », *Philosophiques*, vol. XII, n° 1, pp. 73-103 ; vol. XII, n° 2, pp. 281-314.

MOULOU, N. (1969), *Langage et structures. Essais de logique et de sémiologie*, Paris, Petite Bibliothèque Payot.

MOUNIN, G. (1968), *Clefs pour la linguistique*, Paris, Seghers.

NATTIEZ, J.-J. (1987), *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois éditeur.

NATTIEZ, J.-J. (1990), «Herméneutique, analyse, sémiologie musicales», in R. Pozzi (éd.) *Actes du colloque Tendances actuelles de la musicologie*, à paraître.

OSMOND-SMITH, D. (1988), «Entre la musique et le langage: vue depuis le pont», in S. McAdams et I. Deliège (éd.), *La Musique et les sciences cognitives*, Paris, Pierre Mardaga éditeur, pp. 137-148.

RICCEUR, P. (1969), *Le Conflit des interprétations*, Paris, éditions du Seuil.

RUWET, N. (1972), *Langage, musique, poésie*, Paris, éditions du Seuil.

SCHAEFFER, P. (1966), *Traité des objets musicaux*, Paris, éditions du Seuil.

THOMAS, J.-C., MION, P. et NATTIEZ, J.-J. (1982), *L'Envers d'une œuvre*, Paris, Buchet-Chastel.

VEYNE, P. (1971), *Comment on écrit l'histoire*, Paris, éditions du Seuil.