Thèse de Doctorat de l'Université Paris-Saclay
Préparée à l'Université d'Evry-Val-d'Essonne

Par M. AGID Roméo

NNT : 2016SACLE002

Ennui situationnel en période d'écoute musicale

Éléments de théorie – critique d'un idéal de réception

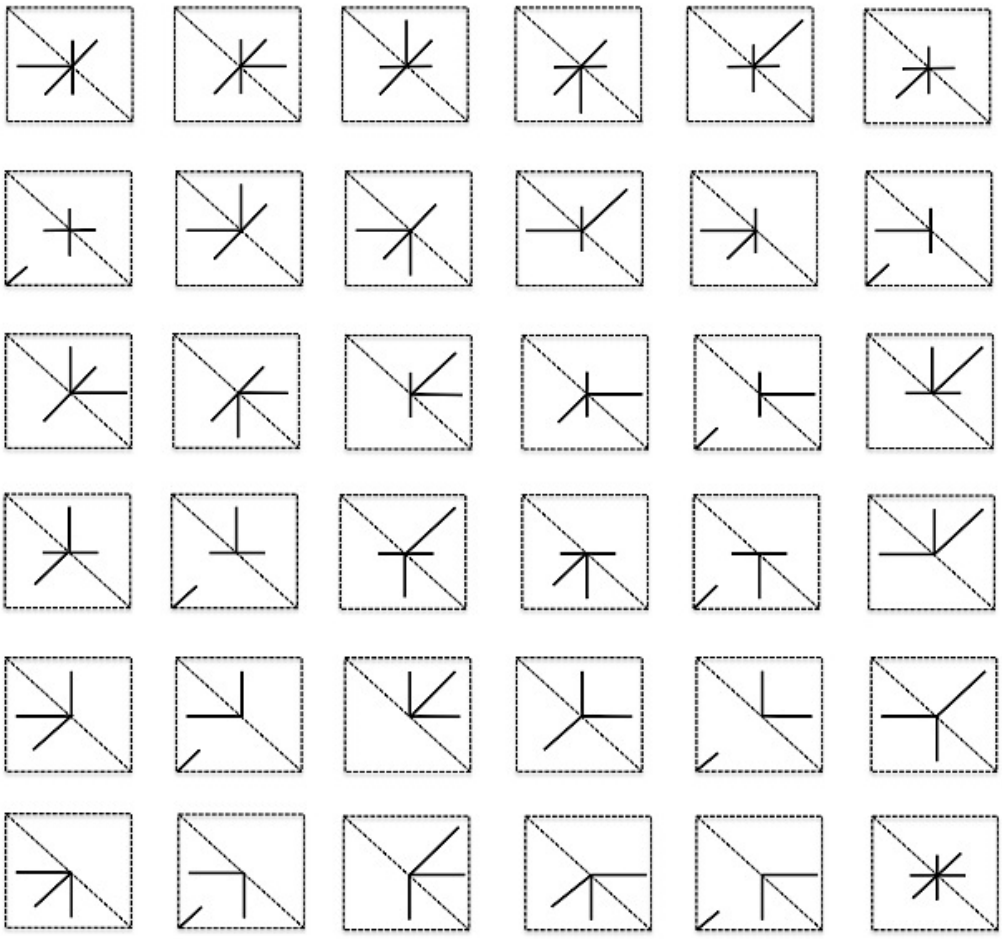
Sous la direction de
Damien Ehrhardt
Maître de conférence HDR

École doctorale n°578 : Sciences de l'Homme et de la Société
Spécialité : Musicologie – Théorie Musicale
Laboratoire SLAM

Membres du jury : Marc Battier (Rapporteur & Président), Jean-Marc Chouvel (Rapporteur), Brigitte Gauthier (Examinateur), Damien Ehrhardt (Directeur)

Thèse soutenue à l'Université d'Evry le 7 Mars 2016

Ennui situationnel en période d'écoute musicale



Composition du Jury :

- Jean-Marc Chouvel – Université de Reims : Rapporteur
- Marc Battier – Université Paris-Sorbonne : Rapporteur
- Brigitte Gauthier – Université d'Evry : Examinatrice
- Damien Ehrhardt – Université d'Evry : Directeur

Remerciements

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à Damien Ehrhardt pour l'énergie qu'il a su insuffler à ce projet, pour ses conseils précieux, pour son engagement dans le sens d'une recherche fondamentale que je défends et pour la place qu'il a su m'accorder au cours de son évolution de chercheur hautement qualifié et de musicien accompli.

Je tiens aussi à remercier Brigitte Gauthier pour les occasions pertinentes de présenter et de tester certains résultats obtenus, et pour le soutien concret qu'elle a toujours manifesté à l'égard de mes travaux.

Mes pensées les plus distinguées vont à l'ensemble des membres qui composent mon jury, aux enseignants chercheurs et personnels administratifs de l'UFR LAM que j'ai eu la chance de rencontrer à l'Université d'Evry, ainsi qu'à Sonja Neef, de la *Bauhaus Universität* de Weimar, sans qui mes engagements n'auraient jamais pu résister.

Enfin, dans une sphère plus privée mais toute aussi impérative, je tiens à remercier Gauvain Leconte et Gladys Kostyrka pour leurs corrections et leur lectures attentives et critiques, Félix Agid pour le maintien, au travers de discussions pertinentes, d'une rigueur facilement amadouable, Goni Shiffron pour son aide à la mise en page, Bernadette Patte pour son asile, Nikolaz Le Coq pour sa présence, Sophie Jacotot pour son expérience, mes parents pour leur patience infinie et mes amis pour leurs encouragements.

À Gauvain Leconte

« Ennuyeuse est une chose qui relève d'une situation ennuyeuse. »

Martin Heidegger

A - INTRODUCTION

Considérations préliminaires

Avant que ne s'ouvre ce compte rendu de recherche, il nous semble capital d'insister sur l'espace disciplinaire dans lequel il s'inscrit : l'art, en particulier la musique. Cette remarque fait surtout sens au regard des références et méthodes qui nous ont paru fondamentales, et qui viennent révéler une interdisciplinarité forte, que nous souhaitons défendre.

D'autre part, il convient d'alerter le lecteur quant au caractère abstrait et essentiellement théorique de cette étude. Ce projet de doctorat prend la forme d'une tentative, d'une discussion, et s'associe en fait à des pratiques artistiques et/ou techniques. Il assume une part de travail qu'il fallait conduire avant que ne se posent les mêmes questions dans le champ de l'interprétation et/ou de la création.

Ce rendu prend la forme d'une première approche que des lectures et relectures critiques pourront affiner par de nouveaux apports au corpus ici établi. L'ennui situationnel apparaît comme un sujet transversal que l'on peine à trouver en tant que tel. Il apparaît ponctuellement, souvent pour soutenir un projet thétique orienté soit vers une catégorisation d'un pan de l'esthétique, de la philosophie, ou de la psychologie, soit vers la détermination d'un objet en tant que donné à évaluer en termes de réception. Parmi les références recensées, aucune ne fonde l'ennui

situationnel comme objet d'investigation principal, moins encore lorsqu'il est question de le lier à l'écoute musicale.

Si cela a d'abord été entendu comme une véritable difficulté au regard du type d'exercice que le lecteur s'apprête à évaluer, il est rapidement apparu que ce flou bibliographique pouvait aussi servir de base à la constitution d'un thème de recherche à part entière. Pour ce qui est du corpus retenu, nous avons observé deux tendances définitionnelles de l'ennui situationnel, sachant que ces tendances ne se donnent pas pour but d'éclaircir absolument cette notion. Au fil des lectures, il nous est apparu que les auteurs se positionnaient vis-à-vis de l'ennui situationnel plus ou moins de deux façons, reflets de ces tendances définitionnelles : nous les nommerons respectivement l'inscription et la circonscription. La première donne à penser l'ennui situationnel comme constituant de quelque chose de plus global qui intéresse l'auteur : l'ennui devient un attribut, voire une propriété de la chose considérée (cela permet par exemple des jugements privés *a propos* d'œuvres reçues). La seconde le saisit en tant que méta-objet, c'est-à-dire en tant que constitutif de quelque chose de particulier qui intéresse l'auteur : l'ennui vient alors limiter un cadre herméneutique spécifique (la réception de l'œuvre est par exemple soumise à certaines règles qu'il faut suivre afin d'échapper à son apparition). Les différences observées à ce premier niveau définitionnel permettent, non pas de saisir notre thème, mais de l'encadrer dans un réseau de définitions *a priori* secondaires.

Bien qu'il ait été difficile de déterminer précisément l'ennui situationnel à partir de références, nous avons trouvé des résonances méthodologiques dans quelques ouvrages qui serviront tout de même de

socle à notre étude. Ainsi, bien qu'elle s'assume comme préambule à une heuristique plus poussée et interrogeant une forme d'ennui plus existentielle, la *Petite philosophie de l'ennui* de Lars Fr. H. Svendsen[1] énonce quelques principes pouvant servir de repères à notre propre définition. Ces principes prennent la forme de distinctions plus ou moins pertinentes qui rendent possible un éclaircissement de notre sujet, et à partir desquelles il nous sera possible de comparer, voire d'analyser, certains textes du corpus que nous avons constitué. En ce sens, le modèle définitionnel se réduit et, bien que gagnant en précision, s'isole, atténuant l'éclatement thématique que nous avons observé lors de nos premières lectures. Des ouvrages fondamentaux comme *L'ennui : étude psychologique* d'Émile Tardieu[2] ou *Émotion et signification en Musique* de Leonard B. Meyer[3] viennent préciser une dimension plus subjective, bien que toujours forte d'une teneur existentielle.

Un dernier point que nous souhaitons soulever en préalable vient de ce que l'ennui apparaît en revanche comme une thématique poétique extrêmement puissante. La littérature, les paroles de chansons, le cinéma, le théâtre, etc. De nombreuses formes artistiques s'emparent de ce thème et l'imposent comme lié à l'acte de création, à l'acte de réception, ou encore aux deux. Nombre de protagonistes fondamentaux des canons de la littérature font l'expérience de l'ennui, du plus complexe et insaisissable, au plus particulier[4]. À cela s'ajoute un autre Titan bibliographique : celui de la psychologie, dont les sous-disciplines représentantes appréhendent l'ennui

[1] Lars Svendsen, *Petite philosophie de l'ennui* (Paris, Fayard, 2003).
[2] Émile Tardieu, *L'ennui : étude psychologique* (Hachette Livre BNF, 2013).
[3] Leonard B. Meyer, *Émotion et signification en musique* (Arles, Actes Sud, 2011).
[4] À ce propos, notons que Svenden ne déroge pas à cette tentation de l'exemple par l'œuvre. Sa bibliographie nous a bien heureusement servi : Le *Crash* de J. G. Ballard, Vladimir et Estragon du *Godot* de S. Beckett, Andy Warhol, Fernando Pessoa entre autre viennent illustrer les différentes tentatives de définition philosophiques de l'ennui.

comme inscrit dans des processus larges tels que les émotions ou bien comme lié causalement à des processus attentionnels. Au regard de toutes ces incarnations ou approches de l'ennui, il devrait exister une exemplification de l'ennui que nous cherchons à saisir. Il apparaît que oui, particulièrement s'il est possible de simuler une écoute.

Au départ de cette étude, la bibliographie et les diverses références servant à la saisie de l'objet sont tout à la fois incommensurables au point de mettre en doute une thématique à part entière, et limitées au point d'assumer le caractère nouveau du champ de recherche. Il ne s'agit pas d'un paradoxe au sens fort, mais d'une nécessité liée à deux critères que sont la nouveauté de l'objet d'une part, et son immense représentativité dans le cours de l'histoire ainsi que dans bon nombre de disciplines d'autre part.

Le lecteur ne s'étonnera donc pas de la portée théorique qu'engage ce travail. Il semblait pertinent, à mesure que s'élaborait cette recherche, de limiter sa portée, de définir avant tout ce qui caractérise l'ennui de situation. Ce n'est par pour autant qu'ont été refusés les aspects pratiques. L'épreuve pratique s'organise alors même que s'achève la rédaction du présent compte rendu de recherche. Elle prend diverses formes selon les collaborations en cours ou à venir : composition et analyse musicales, théorie musicale, danse et chorégraphie, notation du mouvement, coopérations en philosophie et en psychologie.

Ces remarques préliminaires nous sont apparues comme pertinentes pour le lecteur qui découvre ce champ d'investigation en arts et en esthétique.

Le musical et l'automate[5]

En 1854, Eduard Hanslick, au détour d'une réflexion menée sur l'acte d'interprétation musicale, se sert d'une image dont la portée, bien que légitime en certains lieux de son esthétique, est apparue comme une véritable ambiguïté dans le processus de construction d'une problématique :

> « Un même morceau charme ou ennuie en devenant réalité sonore. C'est comme le même Homme tantôt transformé par l'enthousiasme, tantôt abattu par la réalité du quotidien. La boîte à musique ne peut susciter la moindre émotion »[6].

Une première gêne, à la lecture de ce fragment, vient d'abord de ce que le désenchantement de la boîte à musique, l'absurdité de l'automate, au profit d'une autonomie de l'art musical si chère à Hanslick, ne tiendraient plus face à certaines réalités de réception actuelle. Bien sûr, il prévient toute attaque de l'historien de la musique en rappelant que « l'appréciation esthétique ne peut s'appuyer sur aucune circonstance étrangère à l'œuvre elle-même »[7]. Il convient de rappeler que l'auteur élargit ici la portée du propos en question. C'est bien ce moment de l'appréciation esthétique qui intéresse. Si la réception ne relève que de l'œuvre, peu donc devrait importer que celle-ci soit donnée par une machine ou un interprète. Mais quelque chose reste troublant ici : comment cette « réalité sonore » peut-elle charmer/ennuyer et ne pas susciter la moindre émotion ? Il apparaît ici

---

[5] Martin Doehlemann, *Langeweile? Deutung eines verbreiten Phänomens* (Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1995).
[6] Eduard Hanslick, *Du Beau musical : Contribution à la réforme de l'esthétique musicale* (Paris, Hermann, 2012).
[7] *Ibid*. p. 145.

que l'ennui, de même que son contraire équivoque, le charme, ne saurait se confondre avec la moindre émotion. Selon Hanslick, l'ennui ne relève pas de ce qui suscite l'émotion. Cette idée apparaît comme véritablement problématique.

L'émotion, contrairement à ce que voudrait un certain sens commun, est mesurable. Elle est manifestée. Certains auteurs la distinguent du sentiment, qui lui relève du privé (et d'une durée souvent plus étendue)[8]. La tendance à placer l'ennui du côté de la haute subjectivité a eu pour résultat de l'écarter du domaine des émotions. Il s'agit bien d'un présupposé. Il y a ici confusion manifeste entre le général et le particulier, entre le fait que le sujet puisse connaître une émotion isolée, et le fait que l'ennui que connaît ce sujet ne puisse être observé en tant que manifestation type. Une grande partie de la psychologie actuelle tend à ranger l'ennui dans le champ des émotions.

La remarque d'Eduard Hanslick nie une potentialité musicale aujourd'hui largement vérifiée : dans le domaine de l'écoute musicale, ou plus largement de « l'appréciation esthétique », il existe une possibilité, fondamentale, pour qu'une boîte à musique suscite des émotions. C'est au niveau du sujet récepteur que survient l'ennui. Ce dernier n'est pas accouché par l'œuvre. Il émerge au sein même de l'acte de réception, du fait d'une rencontre hautement complexe de plusieurs facteurs, contextuels ou non, dont l'œuvre ne serait qu'une partie représentée. L'idée que la musique de l'automate n'offre pas le « charme » d'une musique rendue par un acte interprétatif, un vécu, n'est pas en rapport direct avec sa possible

[8] On trouve par exemple ce type de superposition sémantique chez William James. Sur le sujet, voir David Sander and Klaus R. Scherer, *Traité de psychologie des émotions* (Paris, Dunod, 2009).

teneur ennuyeuse. Hanslick n'est pas clair. Il place, en fait, l'ennui du côté de l'interprétation artificielle et oublie que deux phrases auparavant, c'est du « morceau », de la « réalité sonore », et par conséquent du musical qu'il était question. Cela est d'autant plus difficile à considérer que nous ne sommes pas censés tenir compte d'autre chose que de l'œuvre elle-même. Or, l'ennui survient au cour du traitement par le sujet. Il ne prend pas uniquement racine dans l'œuvre. Cela parce que différentes interprétations peuvent coexister à l'écoute d'une même œuvre.

Il paraît certes pertinent d'interroger dans cette conception le rôle que joue l'œuvre dans le fait que survienne l'ennui. Hélas, il serait trop réducteur de se satisfaire de l'œuvre pour caractériser un état dont on sait, Hanslick lui-même le reconnaît dans la deuxième partie de sa remarque, qu'il est fondamentalement dépendant d'un contexte de réception. La première opposition qui pourrait être adressée à Eduard Hanslick, c'est qu'en excluant un type de musique (ici, artificiel) du « beau musical », et en posant pour acquis que ce beau réside uniquement dans l'œuvre autonome, il se contraint lui-même à ne pas pouvoir déterminer s'il y a ennui ou non. Car l'ennui ne réside pas seulement dans l'œuvre.

Partant de ces considérations, il serait possible de rétorquer qu'un interprète particulier peut ne susciter aucune émotion. Il serait alors à rapprocher de cet artificiel, de cet automate. Mais ce serait oublier alors « l'appréciation esthétique », « ce morceau », ce musical dont il est réellement question et qui, eux, ne peuvent être réduits à l'acte interprétatif. Certes la boîte à musique n'interprète pas l'œuvre avec

émotion (il y a ici une confusion entre expression et émotion), mais du côté de la réception, du traitement, l'émotion est tout à fait envisageable[9].

> « Dans le cas des compositions de l'ordinateur, il n'existe pas de motivation expressive. Toutefois, dans la mesure où les contextes structuraux que les règles [grammaticales] ont générés sont suffisamment proches de ceux des textes musicaux d'origine, il est tout à fait plausible qu'ils puissent eux aussi posséder des aspects expressifs. En réalité, celui qui écoute de la musique est poussé à réagir herméneutiquement sur le texte et non sur les origines historiques de celui-ci. » [10]

Hanslick entretient un flou entre le dispositif de traitement du musical (un auditeur, un interprète, un compositeur) et le musical lui-même. Une opposition apparaît. Elle semble impossible à résoudre : 1) le sujet est une condition nécessaire à la compréhension du musical (à la différence de l'automate), et, 2) le sujet ne peut servir à la compréhension du musical (car il peut tout aussi bien être charmé qu'ennuyé). Cet exemple d'emploi montre toute la difficulté à saisir l'ennui situationnel.

C'est par ailleurs ce type de remarque, ici décontextualisée, qui nous a conduit à interroger l'ennui comme nouvel espace problématique pour une

---

[9] On trouve dans le dictionnaire de musique de Hugo Riemann une alternative à ce type de raisonnement. L'expressivité est alors directement associée à l'existence de détails de jeu que la partition dissimule mais que certains consensus veulent généraliser (ex : accélérer sur un trait ascendant). Cette généralisation retire à l'interprétation une part de subjectivité. La partition ne peut pas énoncer toutes les règles d'interprétation. C'est peut-être en ce sens que l'automate d'Hanslick ne saurait exprimer la moindre émotion. Cependant, que pourrait-on alors penser d'un automate suffisamment sophistiqué pour tenir compte des règles, concernant les détails de jeu, établies par le consensus de lecture, sinon qu'il interprète avec émotion ? Qu'est-ce qui autoriserait à dire le contraire ? Laissons là ce débat. Voir Hugo Riemann, *Dictionnaire de Musique...*, L'analyse musicale 30 (Paris, Perrin et C^{ie}, 1899), p. 230.

[10] Baroni Mario, *Les règles de la musique*, Collection Musique/Recherches (Sampzon, Delatour, 2013), p. 51.

saisie du musical. La double opposition révélée dans la première section (*nécessité de présence du sujet* contre *impossibilité de présence du sujet*) trouverait sans doute quelques indices en vue d'une possible résolution ultérieure si l'on se limitait à des actes de simulation de l'écoute musicale. Ces derniers se transformeraient alors rapidement en tests expérimentaux, ou permettrait dans cette attente, de révéler quelques lacunes au sein d'autres théories. Finalement, la simulation, de même que l'expérience de pensée en philosophie, deviendrait un outil critique puissant. Suffisamment puissant, en tout cas, pour donner à sentir la nécessité de considérer l'ennui situationnel au sein de l'acte de réception.

La principale difficulté vient du fait que ce dernier, lorsqu'il est interrogé, semble apparaître autant au niveau de la forme musicale (telle œuvre) que du traitement de la forme musicale (telle écoute de telle œuvre). Dans les exemples qui ont été étudiés, il a tendance, ainsi que le révèle l'opposition, à séparer le musical du récepteur musical, comme si cette opposition allait de soi. Ces premières remarques montrent la difficulté terminologique dans laquelle nous nous sommes trouvés au cours de nos recherches.

Concernant la recherche d'exemples, les cas les plus pertinents se situent, comme il a été dit plus haut, du côté de la simulation (informatique). Ce mode de compréhension passe par une saisie « algorithmique » du processus d'écoute. Un ensemble de règles applicables dans un certain ordre permet de saisir un processus et de tester la pertinence d'une définition. L'automate décrédibilisé par Hanslick, s'il peut être généralisé à l'écoute musicale, fait sens pour l'interprétation, autrement dit pour une étape autrement plus complexe que le traitement.

Mais ce qui motive plus encore à s'intéresser à cet automate vient de ce qu'on lui prête, même de loin, une musicalité et que cette musicalité suit un certain nombre de règles observables. En ce sens, le traitement rend compte d'une possibilité ultérieure d'interprétation. Il constitue la condition nécessaire et suffisante pour caractériser le musical, et n'autorise pas encore un jugement esthétique, même primitif. La boîte à musique, si elle ne manifeste aucune émotion, nous donne à écouter quelque chose qui relève du musical.

C'est bien, soit au niveau du traitement, soit au niveau de l'objet que l'ennui situationnel est susceptible de survenir. Toute autre définition d'ennui relèverait d'une forme d'ennui plus élaborée, située à un niveau esthétique plus avancé. Cette idée fait d'autant plus sens qu'un jugement esthétique semble *a priori* nécessiter un engagement intellectuel particulier immédiatement incompatible avec l'ennui situationnel. Simplement, il apparaît cohérent de retenir que la réception est constituée de deux moments fondamentaux orientés vers une herméneutique. Un moment primitif qui valide l'idée de musical en tant que tel. Un moment tourné vers la compréhension qui implique une possibilité de restituer, de rendre compte de l'acte de réception.

Objectifs et organisation de l'étude

Il faut reconnaitre à l'ennui un potentiel d'équivocité extrêmement puissant. C'est pourquoi il faudra travailler à une définition fine et rigoureuse. Alors même que son objet laisse présager quelques obstacles, le plan d'organisation, de cette étude en Arts-Musique n'est, lui, méthodologiquement pas surprenant. La première partie de cette investigation consiste en un déblayage de l'espace définitionnel. Les principales notions y seront abordées afin de saisir le champ d'investigation dans son ensemble[11]. Une fois ce cadre général révélé, deux notions seront étudiées, et formalisées dans une perspective de théorisation : l'écoute musicale d'une part et l'ennui situationnel qui pourrait y apparaître d'autre part. Cette tentative de formalisation, il faut l'espérer, devrait actualiser l'enjeu problématique. La saisie d'un espace dans lequel l'ennui situationnel serait pleinement défini initierait un troisième mouvement de mise à l'épreuve par l'exemple. Un nouveau cadre herméneutique correspondant à une réception de bas niveau devrait voir le jour. Ce musical, compris comme discontinu et formellement instable, devrait constituer une étape critique fondamentale des discours théoriques aujourd'hui manifestés. Une dernière partie de ce projet d'étude veut donc inviter à de nouvelles réflexions concernant la réception.

L'espace investi est bien celui des Arts. L'objet, une fois éclairci, permet d'engranger une problématique et d'amorcer une hypothèse de

[11] Le terme « ennui situationnel » est emprunté à la taxinomie de Martin Doehlemann : *die situative Langeweile*. Voir Martin Doehlemann, *Langeweile ?* p. 39. « L'ennui de situation apparaît quand on ne peut pas faire ce que l'on veut faire et quand ce que l'on doit faire est totalement inintéressant ou trop peu exigeant ». [*Situative Langweile stellt sich ein, wenn man nicht tun kann, was man tun will und wenn man tun muβ, was einen überhaupt nicht interessiert oder unterfordert*].

résolution, au moins à un niveau méthodologique. Pour ce faire, il sera, dans le cadre de recherches futures, nécessaire de considérer plusieurs exemples d'applications illustrant cette thèse. L'importance du champ établi sera ainsi démontrée. Toutefois, dans la présente étude, le principal objectif est fondé sur l'établissement d'un cadre définitionnel stable et d'un premier mouvement de généralisation théorique en forme de proposition dans le champ de l'esthétique de la réception. Cela donnera la possibilité de mettre au jour des limites et d'inviter à une première analyse critique de ce projet, voire de valider l'importance d'une intégration de l'ennui dans le processus d'écoute musicale.

Pour résumer, cette étude respectera donc la trame suivante : après un travail définitionnel et une présentation générale des enjeux, il sera nécessaire d'éclaircir la notion d'écoute musicale, de lui trouver un sens théorique fiable. Seront donc interrogées les notions de musical, d'écoute et de système théorique. Ces réflexions conduiront à la notion d'écoute musicale en tant que traitement du musical. Ce traitement, formalisable, pourra prendre la forme d'un algorithme élémentaire, censé représenter l'écoute musicale par un dispositif type (il s'agit alors de simulation). L'objectif de ces deux premières sections repose sur l'établissement de définitions claires avant de considérer l'ennui situationnel. Ce dernier sera ensuite défini et interrogé dans le cadre hautement spécifique de la situation, cette dernière étant caractérisée par une réception de bas niveau du musical. Quelles sont les conditions d'émergence de l'ennui situationnel ? Quels sont ses effets ? Comment et pourquoi est-il susceptible d'émerger au cours d'une écoute musicale ? Toutes ces interrogations permettront d'envisager une base théorique et une formalisation associée. Enfin, il sera question d'une possibilité d'interroger, par un mouvement de

retour, un certain idéal de réception tel qu'envisagé par nombre de lieux d'enseignement de la musique.

Une dernière remarque concernant ce qui sera appelé par la suite une « tradition musicologique ». Essentiellement tournée vers la constitution, la préservation et la diffusion de l'archive musicale, elle trouve quelques représentants puissants : Jacques Chailley[12] ou Danièle Pistone[13] pour la France, Dahlhaus[14] pour l'Allemagne, et Parry[15] pour l'Angleterre. La question de l'ennui, au regard de leurs travaux respectifs, reste posée : pour quelles raisons cette institution européenne n'intègre-t-elle pas l'ennui, dont il aura été montré qu'il fait entièrement partie de l'acte de réception, dans son ensemble problématique ? Même les célèbres tentatives de saisie de l'acte de réception en tant que tel ne font aucune mention d'une possibilité d'ennui (cela sera précisé plus loin)[16].

[12] Voir Jacques Chailley, *Précis de musicologie* (Paris, PUF, 1984).
[13] Voir Danièle Pistone, *Musique et société : deux siècles de travaux* (Paris : L'Harmattan, 2004), et Robert de Boron, *Musique et musicologie dans les universités françaises : Histoire, méthodes, programmes (DEUG, licence, concours, recherche) et liste indexée de 722 mémoires de maîtrise français relatifs à la musique* (Paris, Honoré Champion, 1982).
[14] Carl Dahlhaus, *Musikästhetik*, première édition (Cologne, Musikverlag Hans Gerig, 1967).
[15] Parry Charles Hubert Hastings sir, *Style in Musical Art* (Londres, Macmillan & Co., 1911).
[16] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* (Paris, Gallimard, 1990).

Bilan A

La présente étude en Arts-Musique interroge « l'ennui situationnel ». Ce thème de recherche, lorsqu'il s'associe au fait musical, est nouveau, et par conséquent très peu représenté. C'est pourquoi certains aspects de l'étude, comme la constitution d'un corpus, ont imposé certains choix dont la teneur problématique devra, à moyen et long terme, être réactualisée. C'est aussi la dimension novatrice du champ investi qui explique le caractère théorique auquel souhaite prétendre le présent travail : il s'est agi, pour l'essentiel, de poser les bases d'une méthode afin d'appréhender une réalité de la réception musicale qu'ont largement ignorée l'ensemble des approches théoriques antérieures. Ce projet de doctorat relève donc de la recherche fondamentale et commence à s'associer par ailleurs à des pratiques comme l'analyse, la critique théorique, l'interprétation musicale ou encore la danse.

Dès lors qu'est levé l'impératif d'un ennui existentiel, le premier obstacle, lorsque sont associés ennui et musique réside dans la double difficulté, transformée en double impossibilité, 1) d'investir le sujet musical, et 2) de se passer du sujet musical. Pour lever cette opposition inextricable, il pourrait être intéressant de s'intéresser à la simulation des processus d'écoute. Qu'apporterait une réflexion de ce type à la notion « d'ennui situationnel en période d'écoute musicale » ? La présente étude tentera de fonder un cadre de réflexion aux alentours de cette double opposition. Elle respectera l'organisation globale suivante : un temps de définition, un temps d'organisation théorique, un temps de formalisation de cette organisation, un temps de reprise critique. En premier lieu, il peut être intéressant d'introduire globalement deux notions fondamentales de ce compte-rendu d'étude : l'ennui, saisi dans une perspective psychologique large, et l'idéal de réception.

B - CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

Première approche de l'ennui

L'ennui n'a pas toujours été entendu de la même façon. Son sens actuel, le plus fort, résulte d'une transformation progressive en forme de perte d'intensité. On remonte à l'expression latine *in idio esse*, « être un objet de haine ». Au XII^{è} siècle, il renvoie au « tourment », puis à la « tristesse profonde », au « chagrin » et au « dégoût ». Il peut paraître pertinent, pour en esquisser l'évolution, de placer cette mutation sémantique au sein d'un modèle de la psychologie des émotions, le *Circomplexe de Russell*.

Ce schéma a été conçu par le théoricien des émotions James Russell dans les années 1980 pour permettre l'analyse des expressions faciales. Il met en relation un axe d'ordonnées endormissement/éveil, ou encore inactif/actif, avec un axe d'abscisses déplaisir/plaisir[17]. L'évolution des significations de l'ennui est indiquée par une flèche grisée dans la figure 1 ci-dessous.

[17] James A. Russell, "A Circumplex Model of Affect", dans *Journal of Personality and Social Psychology,* Volume 39, no. 6, 1980, p. 1161–78.

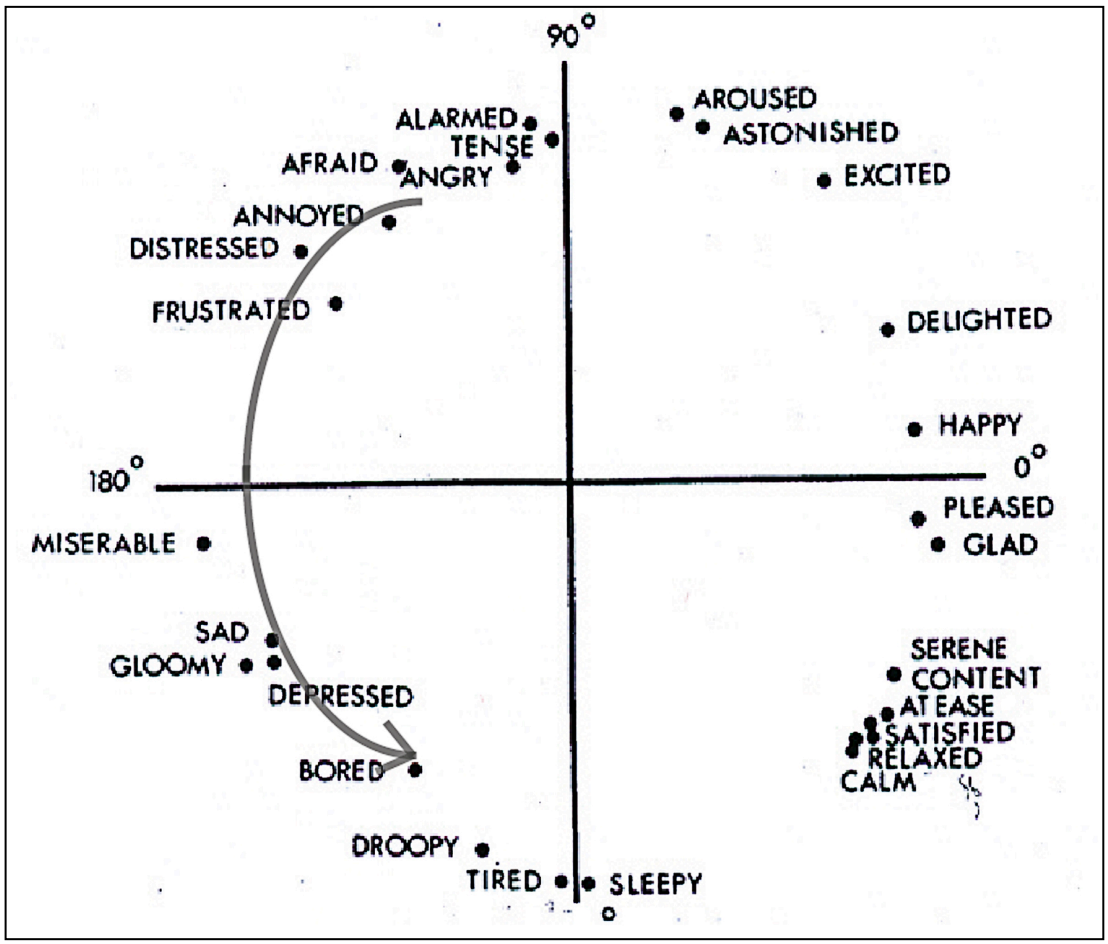


Fig. 1 Circomplexe de Russell et évolution des significations de l'ennui

L'origine absolue de ce repère correspond à un point vide, un neutre impossible à préciser absolument. De plus, des notions censées renvoyer à des émotions spécifiques se répartissent sur la périphérie du cercle dont les deux axes figurent le diamètre. Mais, pour un axe donné, il n'y a aucun sens à parler d'un plaisir déplaisant ou d'un déplaisir plaisant. De même, il n'y a aucun sens à penser à un parfait intermédiaire entre repos et activité. En fait, le neutre de chaque axe correspond aux deux maximums de l'autre axe. C'est pourquoi Russell répartit les émotions sur le cercle et non sur une surface du cercle. Cela dit, rien n'empêcherait, semble-t-il, d'envisager que certaines émotions soient caractérisées par leur position, leurs coordonnées cartésiennes dans le repère (autrement dit par leur position sur un disque plutôt que sur un cercle).

Il convient aussi de préciser que les émotions placées en périphérie, sur ce cercle, sont toutes des émotions que l'on peut ressentir de manière consciente. Cela pourrait signifier que le rapprochement vers le centre du repère, s'il était possible, effacerait les caractéristiques tranchées des émotions consciemment ressenties, les rendrait moins nettes, au point qu'il serait parfois difficile de décider, de définir. Ainsi, pour palier à l'indétermination d'un plaisir-déplaisant et d'un déplaisir-plaisant, Russell impose de trancher entre un maximum actif et un maximum inactif. De même, pour palier à l'indétermination d'un actif-inactif ou d'un inactif-actif, deux issues s'imposent : soit un extrême plaisir, soit un extrême déplaisir. La notion de plaisir renvoie alors à l'idée cognitive de *récompense* (on parle alors de valence). De cette façon, l'ensemble du *circomplexe* devient un modèle linéaire continu et fermé : les extrémités des axes ne renvoient pas à des émotions spécifiques mais plutôt à des repères entre lesquels s'agence un réseau sémantique approprié.

La haine, cette localité première de l'ennui, est, par exemple, une émotion proche de la colère, dont le niveau d'activité est prononcé. Elle est rangée du côté des émotions non plaisantes ou désagréables. L'ennui est, de nos jours, presque toujours associé à une valence négative, quelque chose qu'il faut éviter. On retrouve cette idée chez Svendsen : « Presque tous ceux qui parlent de l'ennui le considèrent comme un mal[18] ». S'il tend à devenir moins déplaisant, il reste du côté des déplaisirs. Mais en tant que quelque chose de moins tranché, plus proche de ce neutre de valence que ne l'est par exemple la tristesse. Il devient plus délicat de trancher l'aspect déplaisant. Cette neutralisation de la valence conduit irrémédiablement, si l'on suit la logique du *circomplexe*, à un extrême sur l'axe des ordonnées (dans le cas présent : une inaction).

Ici, on observe, une chute d'activité depuis le sens premier. Le caractère inactif de l'ennui s'est intensifié au cours du temps. Il avoisine aujourd'hui cette fatigue dont Hanslick faisait mention dans sa remarque[19]. Dans le *circomplexe* de Russell, on le place au plus proche de l'inactivité extrême, du côté d'un déplaisir.

Au voisinage de l'ennui, dans le *circomplexe*, se forme une petite constellation conceptuelle dont les liens sémantiques sont d'autant plus forts qu'ils sont proches. Ainsi les dictionnaires donneront par exemple : lassitude, mélancolie, désœuvrement, manque d'intérêt, monotonie. Toutes ces notions satellites vont dans le sens d'un déplaisir et d'une certaine

[18] Svendsen, *Petite philosophie de l'ennui*, p. 25.

[19] Il est entendu que notre décision d'inscrire l'évolution du sens de l'ennui dans le *circomplexe* ne signifie pas que nous ayons décidé d'une définition de l'ennui en tant qu'émotion. Nous nous sommes seulement servi de ce modèle pour y placer les différents sens qu'a pris l'ennui, qui eux, trouvent place dans le modèle de Russell. Comme le laisse entendre Svendsen, « l'ennui peut être une émotion mais aussi une tonalité affective » (*Ibid*. p. 159).

inactivité, d'un manque d'intérêt, de tension. C'est l'idée d'inaction, caractéristique la plus tranchée dans le modèle, qui autorise à penser un lien entre tous ces aspects : le manque[20]. Michèle Huguet dans son *Ennui et ses discours* insiste sur cette dimension :

> On est, en particulier, conduit à envisager que « ″les formes″ d'ennui ne répondent pas seulement à des formes de plus ou moins grande gravité pathologique ou à des différences de nature, liées à des facteurs constitutionnels, mais que l'expérience de l'ennui se trouve engagée comme épreuve particulière et douloureuse du manque, selon les modalités que le social offre à l'expression de l'expérience subjective. »[21]

Même la monotonie intègre cette notion de manque dans sa définition : situation qui « lasse par son uniformité, par la répétition, par *l'absence* de variété »[22]. Cette catégorie du manque fonde l'espace de l'ennui comme négation de quelque chose. L'ennui, du fait de l'inaction forte qui lui sert de fond, advient pour l'individu sous forme de quelque chose qui prive, qui nie, qui interrompt l'action volontaire.

Présenté de la sorte, l'ennui s'inscrit dans le champ des émotions. Ces dernières, dont la définition est encore à ce jour fortement débattue, sont considérées par nombre de chercheurs comme résultant « d'une interprétation cognitive des situations »[23]. À un niveau neurobiologique, l'émotion est aujourd'hui mise « sur le même plan que les autres activités

[20] Svendsen, bien qu'il parle d'une forme plus existentielle rappelle d'autres liens entre l'ennui et des comportements liés au manque : la drogue, le tabac, l'alcool, le trouble alimentaire (*Ibid.* p. 24).
[21] Michèle Huguet, *L'Ennui et ses discours*, édition originale (Paris, PUF, 1984).
[22] Alain Rey et Josette Rey-Debove, *Petit Robert 2013*, (Le Robert, 2012).
[23] Serban Ionescu, Alain Blanchet, and Daniel Gaonac'h, *Psychologie cognitive et bases neurophysiologiques du fonctionnement cognitif* (Paris, PUF, 2010), p. 422.

mentales »[24]. L'ensemble des travaux visant à saisir le rôle des émotions dans l'acte de réception tend à s'accroître considérablement dans le monde de la recherche scientifique.

Le *circomplexe* de Russell, ici repris en tant qu'illustration d'une théorie spécifique des émotions, rend compte des modifications physiologiques observables comme les mouvements des muscles du visage. Il permet l'intégration de l'ennui situationnel dans une longue et fluctuante liste d'émotions. Le débat concernant le caractère émotionnel de l'ennui existentiel ne sera pas abordé ici, bien qu'il serve, dans la suite de ce projet, à affiner la définition de l'ennui qui nous intéresse. Situationnel, l'ennui devient local. Dans une situation donnée, lorsque survient l'ennui, l'inaction semble prendre le dessus. Deux cas sont alors possibles selon que le sujet est en cohérence ou non avec le contexte : soit rien n'empêche que l'ennui survienne, soit son apparition porte préjudice à l'action qu'il mène. Cette seconde situation peut tout à fait correspondre à l'objet de la présente étude : la réception musicale de bas niveau. Qu'est-ce qui, pour un sujet s'ennuyant en situation d'écoute musicale, fait que la réception est perturbée ? N'existe-t-il pas un certain nombre de critères qui font de l'ennui situationnel un état non défavorable à l'acte de réception ?

Lars Svendsen, dans son ouvrage, est sensible à l'ennui tel qu'investi par une tradition philosophique. Cette conception de l'ennui, qu'il tente d'actualiser, paraît bien moins anecdotique que celle qui nous préoccupe. Les exemples littéraires qu'il choisit achèvent de dessiner un paysage de l'existence humaine. Cet ennui, selon l'auteur, parvient à maturité à la suite

[24] *Idem*.

du romantisme[25]. Svendsen confesse par ailleurs que l'ennui situationnel ne saurait être daté de la même façon :

> « Je dois donc admettre que certaines formes d'ennui existent depuis le matin du monde – par exemple ce que j'appellerai « l'ennui de situation », c'est-à-dire un ennui dû à une cause précise dans une situation bien déterminée »[26].

Ici, la voie paraît donc libre concernant l'ennui situationnel, bien qu'il faille reconnaître qu'une analyse plus détaillée de la version existentielle puisse livrer quelques clés conceptuelles.

En conservant à l'esprit ce qui a été dégagé au moyen du *circomplexe* de Russell (forte inactivité, valence négative), l'ennui situationnel survient sur une durée limitée. Svendsen a raison de préciser qu'il advient à un endroit précis dans un contexte particulier. Cela dit, ce que le philosophe appelle « une cause précise » pose problème. Dans le cas d'une écoute musicale particulière, acte de réception hautement élaboré, il paraît extrêmement réducteur de concevoir une cause précise à l'ennui. Est-ce le musical, un facteur extérieur comme un bruit parasite, une saturation d'informations, un trop peu d'événement, un préjugé, une humeur, une fatigue générale, un volume sonore trop faible[27] ? De nombreuses causes sont possibles, cumulables et entrelacées. Il serait préférable de rectifier : il

---

[25] Svendsen, *Petite philosophie de l'ennui,* p. 30.

[26] *Ibid.* p. 29. L'histoire esquissée à partir du circomplexe devrait, dès lors, être réévaluée, puisque qu'aucune source ne semble se découvrir à propos de l'ennui de situation. La distinction entre la version existentielle et la version situationnelle trouverait des explications historiques. Dans tous les cas, les deux ont en commun ce qui a été désigné par la carence et la valence négative. Une étude synchronique pourrait être menée à partir de cet espace intermédiaire.

[27] *Ibid*. p. 38 : « Si un enregistrement musical est ennuyeux, monter le son pour en améliorer l'écoute. »

existe une *ou* plusieurs causes à l'ennui situationnel. En fait pour tout exemple imaginé, il est tout à fait impossible de se limiter à une unique cause sinon dans une perspective d'élémentarisation[28], ou de théorisation, perspective qui sera initiée ici sans pour autant s'entendre définitivement sur une éventuelle cause unique.

Svendsen fait observer qu'il peut être difficile pour un individu de savoir s'il s'ennuie ou non. Cette remarque fait grandement sens pour l'ennui existentiel[29]. Dans le cas de l'écoute musicale, cela est certainement moins vrai. La dimension spécifique de cet exercice, s'il est relativement isolé, permet un recul que l'ennui existentiel n'autorise pas. Si un individu en période d'écoute musicale s'ennuie, les limites du contexte, autrement plus saisissables que celle d'un vécu tout entier, lui permettent de s'en rendre compte plus facilement. Un ennui situationnel se distingue de ce que Svendsen appelle une « ambiance », cette dernière étant « quelque chose *dans* quoi l'on est, et non quelque chose *vers* quoi l'on dirige sa conscience »[30]. Le cas typique qui nous préoccupe correspond précisément à une focalisation, une visée de conscience, à une téléologie[31]. L'ennui situationnel se distingue donc fondamentalement d'une ambiance au sens svendsenien. Il est plus directement identifiable, puisqu'il se détache d'un fond et s'inscrit dans une temporalité spécifique : une « situation déterminée ». Ainsi par exemple lors d'un repas, l'ennui peut survenir sans qu'il soit nécessaire de porter son attention vers quelque chose de précis[32] :

[28] Cette notion sera explicitée p. 84.
[29] *Ibid*. p. 18.
[30] *Ibid*. p. 19.
[31] On retrouve ce genre de terminologie dans les analyses de Carl Dahlhaus and Mary Whittall, *Ludwig van Beethoven: Approaches to his Music* (Oxford, New York, Clarendon Press, 1993).
[32] Svendsen, *Petite philosophie de l'ennui*. p. 27 : « Mais qu'en est-il lorsque nous ne savons même pas ce que nous avons envie de faire (…) ? Nous sommes alors dans l'ennui

l'ensemble de ce qui a lieu alentour (les discussions, les mouvements des verres et des couverts, les odeurs des plats, etc.) peut ne présenter aucun caractère saillant pour la conscience. Le cas de la réception esthétique constitue un cas extrême et ponctuel. C'est donc sous le joug de l'occasionalité qu'apparaît l'ennui qui nous intéresse. Et, en tant qu'épisode occasionnel, l'écoute musicale devrait constituer un terrain propice à l'émergence de l'ennui situationnel.

profond, qui rappelle un manque de volonté parce que la volonté ne trouve nul objet auquel s'attacher. »

L'idéalisation de la réception

Dans le cadre d'une réception d'un fait musical, une écoute par exemple, il paraît difficile de considérer l'ennui situationnel comme favorable à la saisie de la forme. Cela pourrait provenir d'une idéalisation de la réception, décrite alors comme une saisie continue, totale, voire approfondie de l'objet. L'ennui, dans cette perspective, entraînerait une suspension de certaines capacités d'écoute.

> « L'ennui est lié à une façon de passer le temps où celui-ci, au lieu d'être un horizon de virtualités, se réduit à quelque chose que l'on doit faire passer. (…) On ne sait, dans l'ennui, que faire de tout ce temps, car toutes nos facultés sont pour ainsi dire en jachère, et l'on ne trouve aucune possibilité de les utiliser. » [33]

Les trois conditions de l'idéalisation (continuité, totalité, profondeur) peuvent être pécisées : la saisie totale de l'objet signifierait que ce dernier est perçu intégralement sur toute la durée de sa présentation. La saisie continue de l'objet signifierait que ce dernier est perçu sans interruption aucune, ni interne, ni externe. Enfin, la saisie approfondie de l'objet signifierait que ce dernier fait l'objet d'une attention prononcée et d'une réflexion prétendant à l'analyse.

Dans une telle perspective, il y a déplacement de la valence négative attribuée à un certain ressenti de l'individu vers l'analyse que ce même individu peut produire de sa propre réception, voire même qu'un autre individu pourrait produire à propos de cette réception. N'est-ce pas là une

[33] *Ibid.* p. 33. L'inaction deviendrait synonyme d'une suspension de l'intérêt. La réception deviendrait caduque.

part du travail de généralisation du critique ? Toujours est-il que l'ennui ne saurait alors être associé à l'idée de bonne réception, ou de réception idéale.

La réception étudiée ici est alors dite « de bas niveau ». Il convient alors, afin d'éviter toute confusion, de situer cet épithète par rapport au projet Jaussien. La première des thèses du théoricien de la littérature à propos de l'expérience esthétique doit, bien que dans un espace interdisciplinaire différent, trouver une correspondance avec le présent travail. Une telle perspective n'est d'ailleurs pas sans rappeler certains principes de l'esthétique pragmatique de Dewey[34].

> « L'attitude de jouissance dont l'art implique la possibilité et qu'il provoque est le fondement de l'expérience esthétique ; il est impossible d'en faire abstraction, il faut au contraire la reprendre comme objet de réflexion théorique si nous voulons aujourd'hui défendre contre ses détracteurs – lettrés ou non lettrés- la fonction sociale de l'art et des disciplines scientifiques qui sont à son service. » [35]

Cependant, le projet ne saurait être confondu absolument. « L'attitude » esthétique, puisqu'elle est observable, sert, dans l'essai du penseur allemand, l'organisation historique d'une discipline spécifique, dans le vaste champ philosophique de l'esthétique et de la critique. Une étude de l'ennui situationnel engrange le processus définitionnel d'une esthétique de la réception en amont de toute propriété communicative de l'expérience, et ce, il paraît important de le souligner, sans pour autant la contester[36]. L'idéal de réception mis en question dans le présent travail de

[34] John Dewey, *L'art comme expérience* (Paris, Folio, 2010).
[35] Jauss, *Pour une esthétique de la réception,* p. 137.
[36] *Ibid*. p. 170. Jauss propose une définition kantienne du jugement de goût : « L'aptitude à juger les choses qui permettent de communiquer à tous même son propre sentiment. »

recherche repose en partie sur une inférence abusive (le jugement de goût n'a rien à voir avec l'esthétique) à partir d'une prémisse assumée comme fondamentale (l'esthétique ne peut pas se limiter au jugement de goût) : c'est en usant de ce type de méthodologie que l'idéal renie catégoriquement la possibilité d'une réception tolérant l'ennui situationnel. Parmi les trois concepts clés de l'expérience esthétique explorés par Jauss, c'est bien l'*Aesthesis* qui sera la plus représentative d'une réception dite « de bas niveau ». Elle « rend (…) à la connaissance intuitive ses droits contre le privilège accordé traditionnellement à la connaissance conceptuelle »[37]. Finalement, ce qui distingue essentiellement le projet Jaussien du projet situationnel (qui sera explicité plus loin), c'est l'ambition d'une théorisation, et par conséquent d'une certaine re-conceptualisation de cette connaissance intuitive en période de réception.

Le corpus constitué dans cette étude doit donc être représentatif de différentes façons d'aborder la question de l'ennui. La plupart des auteurs prennent position par rapport à cette idéalisation de la réception. L'analyse ou la critique se trouvent modulées par un impératif sous-jacent que l'on peut résumer par la formule : *Une réception correcte ne saurait comprendre le moindre signe d'ennui*. Cette règle, très répandue et en apparence indéniable, devient principe implicite mais non éclairé, car, comme il a été souligné dans les remarques préliminaires, ces textes fondent leur propos sur l'idée que la réception doit avoir lieu de manière continue, approfondie, et permettre une saisie de la forme dans son ensemble. Si l'on prend pour

---

Cette attitude doit être discutée lorsqu'il est question d'ennui, dans la mesure où l'ennui conduirait plus à une communication négative, en privant d'un accès à l'œuvre. Le récepteur s'ennuierait, il serait alors incapable de communiquer à propos de ce qu'il reçoit puisqu'aucune réception n'aurait lieu. La communication adviendrait donc ultérieurement au sein du processus de réception.

[37] *Ibid*. p.144.

acquis cette règle, l'analyse devient un objectif de réception absolu, et l'advenu probable de l'ennui peut être intégré à l'argumentaire critique en défaveur de l'œuvre ou du musical étudié.

Selon les causes qui lui sont attribuées, l'ennui permet à la critique de s'engager dans l'une des trois directions suivantes : soit 1) le récepteur a mal traité l'objet, soit 2) l'objet est suffisamment mal constitué pour qu'aucun récepteur ne puisse convenablement le traiter. Ces deux premières voies se reflètent dans le terme « écoute musicale » : un récepteur qui agit lié à un objet par lequel se produit l'action. Il existe enfin une troisième direction : 3) le contexte de réception est, soit suffisamment défectueux pour qu'il soit impossible de choisir entre la première et la seconde direction, soit directement responsable de l'ennui situationnel[38]. Il va de soi qu'un exercice pertinent d'analyse devrait évaluer ces options et les interroger entre elles. Par ailleurs, il semble intéressant de penser que ces trois options jouent un rôle global et interdépendant, chacune influençant plus ou moins les possibilités d'apparition de l'ennui. Il faut, avant d'envisager de les relier, les présenter isolément.

La première option d'analyse (Mauvais traitement par le récepteur), partant d'un principe implicite d'idéalisation de l'écoute musicale, s'organise sur l'idée de traitement. Elle considère le musical comme une construction élaborée à partir d'un donné et d'une organisation déterminée

[38] Cette séparation est problématique et rappelle de loin la dichotomie de Leonard B. Meyer entre *référentialistes* et *absolutistes* : pour résumer, les premiers militent pour une signification du musical qui puisse reposer en dehors du phénomène musical (concepts, affects, etc.), tandis que les seconds envisagent cette même signification comme étant intrinsèque à la musique considérée. Ces deux tendances font ici fortement sens dans un contexte de réception qui accuserait soit le fait musical, soit les mauvaises conditions de traitement du fait musical, soit encore le sujet percevant. Voir Meyer, *Emotion et signification en musique,* p. 51-55.

du dispositif de traitement. On trouve par exemple cette position dans des tentatives de saisie du phénomène de perception musicale. Ainsi par exemple R. Francès, dans sa *Perception de la musique*, tente de fonder, de rationnaliser le comportement de l'écoute depuis le sujet percevant plutôt qu'à partir d'un musical sonore ou écrit[39].

L'étude du musical par un dispositif de traitement en tant que tel fut l'un des objets principaux de nos recherches antérieures[40]. Il y était essentiellement question d'une évaluation d'un possible langage scientifique capable d'appréhender entièrement le musical (S'il devait exister, quelles seraient ses propriétés ? quels seraient ses défauts ? Serait-il proche du langage musicologique ? Suffirait-il à saisir le musical ?). En reprenant et en révisant les aspects essentiels de ces études, la conception du musical en forme de traitement par un dispositif pourra être présentée plus en détails dans une section ultérieure. Le dispositif, quant à lui, trouve une définition acceptable et relativement exhaustive chez Giorgio Agamben qui appelle « dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants »[41].

[39] R. Francès, *La perception de la musique* (Paris, Librairie Philosophique Vrin, 2000). Les fragments utilisés pour les tests retiennent tout de même des aspects précis. Leur sélection est dépendante de l'objectif de recherche en considérant la tâche à évaluer.

[40] Roméo Agid, « Prolégomènes aux sciences du traitement de la perception musicale (considérations critiques sur l'objet de la musicologie traditionnelle) », Mémoire de Master (Evry, Université Evry Val-d'Essonne). Direction : Damien Ehrhardt.

[41] Giorgio Agamben and Martin Rueff, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* (Paris, Rivages, 2014). Étant donnée la spécificité du champ investi, la définition du dispositif devra être précisée.

Les modèles algorithmiques tels que ceux de Jean-Marc Chouvel veulent rendre compte de processus d'écoute (d'analyse cognitive) en considérant entre autres des aspects comme la nouveauté, la segmentation, mais aussi certains aspects mnésiques comme l'intégration, l'attente, l'oubli[42]. Dans un processus d'analyse présupposant un idéal d'écoute musicale, si l'ennui est pensé du côté du récepteur, alors une théorie de l'ennui en période d'écoute musicale devrait caractériser et tenir compte des différents aspects cognitifs et matériels du dispositif de traitement. Intégration en mémoire, anticipation, contexte préalable, connaissance de la pièce écoutée, niveau d'expertise en sont quelques exemples notoires. Le dispositif de traitement quant à lui doit être décrit à l'aide de règles et d'opérations sur des informations. C'est en ce sens général de l'écoute musicale qu'il devient possible de songer à une algorithmique.

Une telle approche considérera le musical comme un résultat de traitement par l'individu via l'écoute. Étant donnée la cause de l'ennui considérée ici (mauvais traitement), une étude de l'ennui situationnel dans un tel cas reviendrait à caractériser ce qui, dans le traitement, dysfonctionne par rapport à l'idéal d'écoute. La question qui se pose dès lors est : que se passe-t-il chez le récepteur qui puisse expliquer l'apparition de l'ennui ? *La théorie générative de la musique tonale* de Lehrdahl et Jackendoff[43] idéalise l'acte de réception au moyen de la figure de *l'experienced listener*, qui consiste en une élémentarisation de l'objet a) en dessaisissant ce dernier de son contexte (lieu, durée, état du récepteur,

[42] Voir Jean-Marc Chouvel, *Analyse musicale : Sémiologie et cognition des formes temporelles* (Paris, L'Harmattan, 2012).

[43] Cet ouvrage s'inscrit aujourd'hui dans un contexte post-structuraliste. La recherche s'organise autour de formulations de règles censées permettre de décrire des états de faits généraux et permettant de rendre compte, par leur application, d'une diversité de traitements. Voir Fred Lerdahl and Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music* (Cambridge, MIT Press, 1996).

etc.), et b) en radicalisant le processus de construction du musical au moyen de règles abstraites strictes et *a priori*. Le récepteur est décrit à partir d'une série de règles qui permettront, en sortie du traitement, de définir certains aspects du musical. Cette figure suit la tradition, dans le sens où il n'est pas question, dans le cadre de l'élaboration théorique, qu'elle puisse connaître l'ennui.

> « L'auditeur expérimenté est entendu comme une idéalisation. Il est très rare que deux individus écoutent la même pièce précisément de la même façon ou avec le même degré de richesse »[44] .

Ce point permet un premier contre argument adressé aux défenseurs d'une idéalisation théorique du récepteur : ce dernier n'étant pas réel, le musical qui se construit est privé d'une grande part de sa richesse et de sa complexité. L'idée qu'un musical réel puisse être élaboré par un dispositif idéalisé ne tient plus face aux réalités complexes du dispositif de traitement. Il reste cela dit un bon outil théorique et permet une compréhension du musical au-delà d'une subjectivité de l'écoute :

> « Une théorie de l'idiome musical devrait tenir compte avant tout de ces jugements musicaux pour lesquels il existe un accord interpersonnel substantiel. »[45]

[44] *Ibid*. p. 3. [« The " experienced listener " is meant as an idealization. Rarely do two people hear a given piece in precisely the same way or with the same degree of richness. »]. La notion de « degré de richesse » suggère tout de même qu'une écoute musicale puisse varier, et par conséquent être évaluée en terme de compétence ou de performance.

[45] *Loc. cit.* [« A theory of musical idiom should be concerned above all with those musical judgements for wich there is subtantial interpersonal agreement. »].

La seconde cause possible de l'ennui situationnel (Le musical est mal constitué) autorise à postuler ceci : l'ennui situationnel consiste en un état qui, s'il est vérifié, permet de juger l'œuvre en tant que telle. Cette dernière doit alors assumer l'entière responsabilité dans l'advenu de l'ennui. La musique porte en elle tous les facteurs qui justifient de sa bonne ou mauvaise réception. Le fait que l'ennui ne survienne pas chez tous les individus la recevant peut être ici omis. L'analyse doit expliciter une erreur au sein-même de la forme, qui prétend à un certain degré d'universalisme. La rhétorique critique ira même souvent jusqu'à assumer qu'en cas de non saisie ou de rejet de ces erreurs révélées par l'étude de la forme, c'est au récepteur que revient la faute d'avoir mal traité l'objet (première cause). Ce type de posture se trouve chez des théoriciens comme Schenker. Ainsi, ce dernier pose que « dans l'œuvre d'art (…), la cause unique à l'arrière plan est immuable : tout écart dicté par les désirs impies de l'avant-plan est un péché contre l'esprit du monothéisme. »[46] Une telle prescription, malgré le flou que lui associe une ferveur manifeste, organise le musical sur des principes nécessaires qui viennent garantir une réception idéale des œuvres du grand répertoire. En fait, toute l'analyse musicologique traditionnelle, c'est-à-dire celle qui infère son propos du texte, valide quelque part cette idée que le musical peut se penser en dehors du sujet récepteur. On observe par exemple dans quelques idiomes de la langue une tendance à figer le musical en amont de tout traitement :

> « Ennuyeux » est devenu l'un des mots que nous employons à tout bout de champ et sert à désigner toutes sortes d'états marquant une participation émotionnelle limitée du sujet et un manque de sens » [47]

[46] Schenker, *L'Écriture libre* (Liège, Mardaga, 1995), p. 15.
[47] Svendsen, *Petite philosophie de l'ennui*. p. 28.

Dire d'une musique qu'elle est ennuyeuse, c'est lui conférer à elle seule la possibilité de générer l'ennui. Les limites d'un tel positionnement sont mises au jour par de nombreux auteurs[48]. Il convient de rappeler que ce type d'exercice présuppose un idéal de réception selon le principe suivant : une mauvaise réception découle du fait que l'œuvre en tant que telle est mauvaise. Svendsen, dans un court écart tente de donner une explication à ce fait. Il apparaît cela dit qu'une partie de la question est éludée :

> « Juger si quelque chose est ″intéressant″ ou pas revient à le considérer dans une perspective purement esthétique. Le regard esthétique ne s'attache qu'à la surface et c'est à partir de cette surface que tombe le verdict : Intéressant ou ennuyeux. Pourquoi atterrit-on dans telle ou telle catégorie ? La faute en incombe souvent à la force des moyens mis en jeux »[49].

L'idée de Lars Svendsen peut ici être réévaluée. La catégorie choisie peut dépendre des causes attribuées à l'ennui, parmi lesquelles figures les moyens en question. Quels sont ces moyens ? Le philosophe donne un exemple de situation générale : « Le regard esthétique est excité par une intensité accrue ou de préférence par quelque chose de nouveau, et la logique de ce regard devient la tendance au superlatif »[50]. Une telle position offre quelques matières à l'analyste et fonde un premier mouvement vers une théorie de la forme idéale. Mais le nouveau et l'accroissement d'intensité ne suffisent pas à isoler l'intérêt, et par là-même, à définir un antonyme à l'ennui situationnel. Il sera vu plus loin par exemple que le

[48] Voir Laurent Fichet, *Les théories scientifiques de la musique aux XIXe et XXe siècles* (Paris, Librairie Philosophique Vrin, 2000).
[49] Svendsen, *Petite philosophie de l'ennui,* p. 38.
[50] *Ibid.* p. 38-39

retour thématique, qui ne se situe pas du côté du nouveau peut autant générer de l'ennui qu'il peut en dissoudre. L'accroissement *progressif* d'intensité peut échapper à l'attention. C'est ici, du côté d'une certaine théorie de l'écoute musicale, que se découviraient des régularités qui permettraient d'expliquer l'ennui situationnel.

L'étude de la troisième cause (le contexte du traitement) est sans doute, à ce jour, ce qui manque le plus à nos théories de l'objet musical. Quelle influence exerce l'environnement sur l'acte de réception ? Comment cet environnement influence la compréhension du musical ? Quel nouveau fond méthodologique, non idéalisé, permettrait de saisir une écoute musicale ? Les enjeux sont, selon nous, incommensurables, dans la mesure ou ils permettraient de résoudre le problème de la bipartition (le récepteur *versus* le musical), voire de mettre au jour de nouvelles options. Retenons cela-dit que les théories esthétiques partent d'un contexte de réception qui est lui-même idéalisé. Un sujet peut préférer un cadre de réception que les théories jugeront inappropriées. Ce cadre peut même permettre de révéler des aspects du musical qui n'avaient pas été envisagés par ces mêmes théories[51]. L'une des ambitions de la présente étude est de d'intégrer certains aspects, même schématiquement, qui permettraient de penser à l'environnement en période de réception.

Les deux premières options, partant d'une idéalisation de ce qui définit le musical, imposent implicitement deux extrêmes comportementaux caractéristiques de l'écoute musicale : « intéressant » ou

[51] Le bal, par exemple, facilite une incorporation du mouvement musical. Pour un même musical, le sujet réagissant à l'acte de réception et interagissant avec les autres est moins susceptible de s'ennuyer que dans une salle de concert.

« ennuyeux »[52]. Une étude du contexte, même idéalisé, devrait conduire à une recherche d'états possiblement intermédiaires, mais surtout déterminants pour clarifier l'acte de réception en tant que tel. Mais la compréhension de tous les facteurs contextuels relève pour le moment de l'utopie. Ces derniers peuvent même être à la source de problèmes : le sujet peut-il agir dans le sens d'une modification de son état en période de réception tout en maintenant son attention ? Parmi toutes les situations envisageables, en existe-t-il une qui soit véritablement idéale ? Il semble même que cette option du contexte permette de fonder, lorsqu'elle est fixée, une alternative méthodologique à l'idéal de réception. Il sera possible, au travers d'exemples ou dans la formulation d'hypothèses, de poser la question qui nous paraît la plus importante et la plus puissante : l'ennui doit-il être considéré comme un obstacle à la réception, ou bien fait-il partie intégrante du processus d'élaboration de ce que l'on nomme le musical autant à un niveau compositionnel, qu'interprétatif, ou encore dans la présente étude, qu'auditif ?

Cette option peut être comprise comme l'une des dernières étapes, voire même l'ultime étape de la compréhension de l'écoute musicale. Le présent travail de recherche ne pourra pas résoudre cette dimension de la problématique. L'espoir d'une collaboration ultérieure à la recherche dans un tel champ d'investigation voit ici le jour. En attendant, il reste possible d'y faire référence comme à un projet, voire parfois de proposer des pistes à son endroit. Cette première présentation, en forme de promenade, de notre objet d'étude (l'ennui situationnel en période d'écoute musicale), laisse encore planer beaucoup de questions et appelle de nombreuses précisions. Avant de poursuivre, un récapitulatif s'impose.

[52] Svendsen *Petite philosophie de l'ennui,* p. 38.

L'ennui au sens large renvoie aujourd'hui à un état que l'on peut illustrer, par exemple à l'aide du circomplexe de Russell, par l'association de deux caractéristiques générales que sont : un faible niveau d'activité et une valence négative. Ces caractéristiques se retrouvent chez d'autres états dont l'un des points communs consiste en l'idée de carence, de manque. Puis, une première différentiation a été effectuée : l'immensité du corpus traitant de l'ennui interroge ce dernier dans le cadre de l'existence. L'espace problématique s'est trouvé réduit en adoptant la notion de situation, particulièrement celle qui oriente le sujet vers un but à accomplir. La question de la réception, plus particulièrement de l'écoute musicale est venue se greffer, sans être légitimée, ni éclaircie, comme exemple type de situation dans laquelle serait susceptible de survenir l'ennui. Le premier constat relatif à cet espace problématique, et bibliographiquement périphérique, fut que l'acte de réception, hautement complexe, tend à s'idéaliser afin de faciliter l'analyse. Une telle situation ne conçoit pas l'ennui. Enfin, cette idéalisation a révélé succinctement trois postures, d'ordre méthodologique, qui, tout en niant que l'ennui puisse coexister avec l'acte de réception, tentent de caractériser le musical. Ces trois directions, difficilement associables, instaurent trois causes possibles à l'ennui situationnel : on distingue le récepteur, le musical, et le contexte.

Ce voyage accéléré, s'il semble plus relever d'une déambulation, voire d'une errance, va permettre de prendre rapidement position afin d'éviter certaines contradictions, certains égarements, certains débats pour nous prématurés, voire parfois dépassés. En cherchant à définir l'ennui situationnel de façon minimale, un premier obstacle est apparu : la recherche fondamentale ne tient pas compte de l'ennui dans le cadre de la réception. Souvent même, il n'est pas digne d'être mentionné :

> « Il manque à l'ennui le charme de la mélancolie, un charme dû à la relation traditionnelle qu'entretient la mélancolie avec la sagesse, la sensibilité et la beauté. C'est pourquoi l'ennui n'est pas aussi attrayant pour les esthètes. » [53]

La présente étude se place du côté de la théorie du musical, à proximité de la psychologie et de l'épistémologie. Quel est cet idéal de réception sur lequel s'accordent tous les ouvrages ayant pour objet le musical ? Que signifie cet idéal au regard d'une réalité de l'écoute, du musical ? Car l'ennui est bien réel et, lorsqu'il survient, met à mal toute tentative de saisie continue, approfondie et/ou totale[54]. Le fait qu'il n'apparaisse pas comme potentiellement constitutif de l'écoute pourrait sembler symptomatique d'une conception fantasmée de la réception. S'il n'est pas omis comme obstacle inévitable, il est méthodologiquement éliminé à la faveur de ce fantasme[55]. Dans cette recherche, l'écoute musicale est réévaluée du fait de son caractère potentiellement discret, interrompu, instable.

À nouveau dans son Essai « Le beau musical », Eduard Hanslick, nous offre un bel exemple d'idéal de réception à démasquer. Le naturel avec lequel il se révèle rend ardue la tâche qui consiste à le dépister. Nous soulignons :

> « Quiconque, en proie à une grande détresse, est amené à jouer ou entendre de la musique, sent l'effet du vinaigre sur une blessure. Aucun autre art n'entaille notre âme aussi profondément. *La forme et le caractère*

[53] *Ibid*. p. 27-28.
[54] Nous croyons que cela est valable dès que la réception s'inscrit dans une durée.
[55] Souvenons-nous ici de Leibniz, au paragraphe XXVI de son *Discours de la métaphysique* : « Rien ne nous entre dans l'esprit par le dehors », dans Leibniz, *Discours de métaphysique ; Essais de théodicée ; Monadologie* (Paris, Flammarion, 2008), p. 51.

> *de l'œuvre n'ont alors plus aucune importance* ; que nous ayons affaire à un adagio lugubre ou à une valse scintillante, *nous ne pouvons plus nous libérer de leurs sonorités* ; ce n'est plus l'œuvre que nous sentons, mais les sons purs et simples, *la musique comme cette violence informe* et démoniaque qui, consumant nos nerfs, embrase tout notre corps. »[56]

Au-delà d'une remise en cause de cette généralité quant aux effets du musical sur le sujet en période de réception, ce qui transparait le plus ici, c'est l'absorption et la dissolution nécessaires de la forme. Comme si toutes les répétitions et toutes les ruptures, la durée, les silences, les suspensions, les repos, les jeux de dynamique, l'agogique, les contours mélodiques, les successions harmoniques, les jeux de timbre, le phrasé, devaient disparaître et ne former (on saisit pourtant bien la teneur poétique de l'extrait) qu'un état supérieur de réception dans lequel le sujet récepteur se trouverait « prisonnier ». Ce sujet récepteur n'échapperait pas à sa condition. Il irait d'un bout à l'autre de l'action (ici la réception), assumant, au sortir de ce qui ressemble plus à un supplice, de n'avoir rien manqué de ce qui s'était écouté, et ce, *Nécessairement*. On trouve ici l'idée que la musique exerce un pouvoir absolu, voire despotique, sur le sujet récepteur. Ce dernier, « en grande détresse », subit. Ce qui est mis en exergue, c'est le fait qu'un tel sujet récepteur a toutes les possibilités de s'évader. Car un auditeur peut effectuer des choix au cours de l'acte de réception. Mieux, il pourrait se retrouver en dehors de cette prison sans s'en être aperçu. Il pourrait même n'avoir jamais été fait prisonnier. Car il pourrait s'être ennuyé. Hanslick, même s'il le fragilise psychologiquement, omet ici le récepteur comme étape de construction du musical. C'est un exemple fort d'idéalisation de réception dans le sens du musical.

[56] Hanslick, *Du Beau musical,* p. 149-150.

Bilan B

Le Circomplexe *de Russell, modèle de la psychologie des émotions, permet de situer l'ennui du côté de l'inactivité et du déplaisir. Cela n'a pas toujours été le cas : on observe, depuis qu'il est nommé, un glissement progressif vers une perte d'activité, ce qui vient le placer à proximité d'autres émotions comme la mélancolie, la lassitude, la fatigue. Ces dernières rendent difficile la mise à distance de perspectives existentielles bibliographiquement surreprésentées, et qui ne l'abordent jamais du point de vue de la situation. Il existe donc une réelle distinction, à éclaircir, entre l'ennui de l'existence et l'ennui dit « situationnel ». Le musical, dès lors qu'il est question de situation, ne saurait se limiter à la partition. Il se lie au sujet percevant, à un traitement d'un donné. Si les modèles cognitifs actuels atteignent une complexité très pertinente du point de vue de l'écoute, aucun n'interroge la possibilité, pourtant réelle, pour un sujet de s'ennuyer.*

La question des causes de l'ennui situationnel ouvre un champ problématique quasiment incommensurable. Faut-il chercher du côté du dispositif (du sujet) ? Du musical ? Du contexte ? Des trois à la fois ? Les tentatives de saisie du musical, particulièrement dans la critique ou la théorie musicale, ont plutôt fondé l'acte de réception sur une nécessité de continuité, de totalité, et d'analyse. Un tel type de posture impose, souvent de façon sous-entendue, un idéal de réception qui exclut de toute réception esthétique la possibilité d'un ennui situationnel. Ce dernier devient tout simplement incompatible avec l'idée d'écoute. Cela dit, dans la mesure ou l'ennui participe à la diversité des interprétations (des réceptions), il doit être possible de l'envisager, au moins à un premier stade théorique. Pour ce faire, il convient de s'accorder sur une méthodologie. Quelques définitions s'imposent.

C - CONSIDÉRATIONS MÉTHODOLOGIQUES

L'écoute musicale – Deux approches

Pierre Schaeffer dans son *Traité des objets musicaux* fait de la réception musicale un objet à part entière de recherche. Il fonde et résume un espace définitionnel stable et précis :

> « 1- J'écoute ce qui m'intéresse / 2- J'ouïs, à condition de n'être point sourd, ce qui se passe de sonore autour de moi, quelles que soient, par ailleurs, mes activité et mes intérêts / 3 – J'entends en fonction de ce qui m'intéresse, de ce que je sais déjà et de ce que je cherche à comprendre / 4 – Je comprends à l'issue de l'entendre, ce que je cherchais à comprendre, ce pour quoi j'écoutais. » [57]

La distinction qui intéresse le plus ici vient du *Littré* et est immédiatement critiquée par l'auteur :

> « Entendre – écouter : entendre, c'est être frappé de son ; écouter c'est prêter l'oreille pour les entendre. Quelques fois on entend pas quoiqu'on écoute, et souvent on entend sans écouter ». [58]

À quoi Pierre Schaeffer répond :

[57] Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines* (Paris, Seuil, 1966), Livre I, Chap. 6, p. 112.
[58] *Ibid*. Livre I, Chap. 5, p. 103.

« Écouter (…) n'est pas forcément s'intéresser à un son. Ce n'est même que rarement s'intéresser à lui, mais par son intermédiaire viser autre chose. » [59]

L'exemple qu'il donne est tout à fait éclairant :

« J'écoute une voiture. Je la situe, estime sa distance, en reconnais éventuellement la marque. Que sais-je du bruit qui m'a fourni cet ensemble de renseignements ? (…) Par contre, c'est bien précisément au bruit de la voiture que je prête l'oreille si cette voiture est la mienne et s'il me semble que le moteur fait un « drôle de bruit ». [60]

En un sens, selon Schaeffer, l'écoute métaphorise, puisqu'elle renvoie à autre chose que le sonore lui-même, et donne à spéculer à partir d'aspects de la connaissance qui ne visent pas la compréhension du son. L'entendre est tourné vers un acte de compréhension. Le processus définitionnel se précise. Le son parvient au sujet percevant de quatre façons possibles : 1) sous forme d'événement (quelque chose qui relève de la « perception spontanée »), 2) sous forme d'objet sonore brut (lorsqu'il est identifié comme objet sonore), 3) sous forme d'objet à qualifier (dans le sens où, écoutant le même enregistrement, deux individus n'entendront pas la même chose), et 4) sous forme de signe (saisi depuis la question du sens)[61].

Que retenir de cette précision terminologique pour une écoute musicale dans le cadre d'une réception idéalisée ? Le postulat de cette dernière veut que ce qui se présente à nous soit saisi de façon entière,

[59] *Ibid*. Livre I, Chap. 5, p. 106.
[60] *Loc. cit.*
[61] Voir *ibid.* Livre I, Chap. 6, p. 114-117.

continue, et rigoureuse. Il présuppose donc une constante capacité du sujet et/ou du musical donné à maintenir une unité saisissable de l'objet à saisir. La détermination de cet objet, inscrite dans le projet du corpus interrogeant le musical, ne retient pas ce que Schaeffer nomme « l'écoute banale », mais bien plutôt une « écoute spécialisée »[62]. Une certaine tradition de l'esthétique de la réception défend l'idée d'une expertise. Constituer une unité objective implique une saisie sans lacunes. L'ouïe s'imposant de façon nécessaire, si l'idéal de réception musicale conçoit le sonore comme un paramètre essentiel, c'est bien plus la qualification et la signification qui lui permettent de s'imposer.

Pierre Schaeffer approfondit rigoureusement la question de savoir ce qui distingue l'écouter de l'entendre. L'heuristique qu'il propose est hautement pertinente et rigoureuse, bien qu'elle laisse quelques interrogations en supens. Dans le cadre de ce projet de recherche, il faut retenir que l'écoute, telle que définie par le philosophe du musical, ne conserve pas cette dimension d'expertise (« j'écoute ce qui m'intéresse »). Il faut cela dit lui reconnaître un potentiel de compréhension. Ce potentiel ne saurait correspondre à une chronologie, mais à un nivellement vers le plus élaboré, dans le sens d'une oreille de moins en moins active, et de processus cognitifs de plus en plus complexes[63] : j'écoute ce qui m'intéresse / j'entends en fonction de ce qui m'intéresse / je comprends à l'issue de l'entendre.

[62] Voir *ibid*. Livre I, Chap. 6, p. 121.

[63] *Ibid*. Livre I, Chap. 6, p. 113. « Dans l'esprit d'une description toute empirique de ″ce qui se passe″ quand on *écoute*, nous allons proposer une sorte de bilan des formes diverses de l'activité de l'oreille. Du plus au moins élaboré, en effet, *ouïr*, *entendre*, et *comprendre* nous suggèrent un itinéraire perceptif progressant d'étape en étape. »

Le caractère discret et fluctuant de la forme, défendu en considérant l'ennui situationnel, semble plus se rapprocher de l'écoute que de l'entendre. Le terme trouve ici sa légitimité. Si l'ennui peut suspendre l'acte de réception, l'entendre s'élabore sporadiquement, et la compréhension n'est pas exhaustive au point que l'objet constitué puisse être saisi dans son entièreté et sa continuité.

Mais Schaeffer n'est pas le seul à vouloir isoler l'écoute musicale. Dans *Vers une épistémologie des savoirs musicaux,* Jean-Luc Leroy recense, dans une note de bas de page, six types d'écoute musicale[64] :

> « On distinguera divers types d'écoutes : « analytique » (le sujet est orienté-vers-le-but de comprendre l'organisation interne des patterns sonores en référence à un système et à une méthode), « attentive virtuose » (le sujet est totalement concentré sur les patterns mais sans développer une procédure analytique- c'est le cas de la « dictée musicale » par exemple), « attentive » (le sujet est concentré sur les patterns mais sans objectif préfixé), « fluctuante » (le sujet écoute les patterns tout en ayant l'esprit occupé d'autres pensées, mais patterns et pensées sont en rapport les uns avec les autres – cas où l'écoute s'accompagne de « rêveries » par exemples), « non attentive » (le sujet est principalement occupé à une tâche sans rapport avec la musique entendue qui s'inscrit alors comme « bruit de fond »), « nulle » (le sujet est totalement absorbé par une tâche et dans ce cas l'écoute n'a pour ainsi dire pas lieu). » [65]

[64] Il est surprenant qu'une telle typologie apparaisse en note de bas de page dans un ouvrage dont le projet consiste précisément à interroger les conditions épistémologiques de savoirs musicaux. Ce modèle mériterait d'être présenté et développé dans un chapitre à part entière.

[65] Jean-Luc Leroy, *Vers une épistémologie des savoirs musicaux* (Paris, L'Harmattan, 2003), p. 163, note n°110.

L'intérêt d'une telle typologie vient de ce que le rapport que le sujet entretient avec le musical est plus où moins représentatif d'une compétence et d'une volonté de saisie. En ce sens les « écoutes » de Jean-Luc Leroy définissent des niveaux relatifs à la « difficulté d'une tâche à accomplir », d'un exercice (Il fait lui-même référence à la « dictée musicale »). C'est un peu comme si le sujet répondait à une consigne en forme de « type d'écoute à réaliser », ou que l'observateur devait, à partir de relevés, inscrire un sujet récepteur dans telle ou telle colonne de son tableau.

Une remarque s'impose à propos de cette échelle : les extrêmes ne se valent pas. « L'écoute orientée-vers-un-but », plus haut niveau de compétence, n'est pas l'opposé de « l'écoute nulle ». Il semble que le sujet soit à même de saisir un maximum sans pour autant jamais saisir un tout. En revanche, Leroy considère que le sujet peut ne rien saisir du tout. Cette option paraît très problématique et ce particulièrement en période de réception de bas niveau : les paramètres du musical ne se limitent pas à ce qui est prévu par le champ des théories. Aussi peut on au moins saisir quelque chose de relatif : « relativement régulier », « relativement énergique », etc. Ces saisies ne sauraient être considérées comme relevant de l'écoute nulle. Cette dernière, en tant que pôle opposé à l'écoute analytique ne saurait se confondre avec une absence d'écoute, ou absence de traitement. De même, le maximum analytique, qui correspond à un certain idéal de réception, relève selon nous de l'utopie : pourquoi ne pas considérer qu'il puisse exister plusieurs types d'écoute optimale ? Vouloir comprendre l'organisation interne c'est vouloir organiser en un tout cohérent ce qui est écouté. La question du choix, particulièrement de l'interprétation prend ici tout son sens : il est *possible* de donner du sens à une musique sans compétence analytique. Le sujet peut avoir une

impression d'ensemble. Le système mentionné prend la forme d'une théorie dont l'objectif est de rendre compte de l'écoute effectuée. Mais cette typologie ne repose pas, à la différence de l'approche de Schaeffer, sur un réel d'écoute.

Toutefois, dans la liste établie par Jean-Luc Leroy, deux écoutes intéressent particulièrement la présente étude : l'écoute « attentive » et l'écoute « fluctuante ». Ces deux types paraissent relever d'une certaine réalité de traitement. Une écoute est bien, soit attentive, dans le sens où le sujet porte toute son attention sur le musical, soit fluctuante, dans le cas où l'attention n'est pas focalisée[66]. La typologie de Leroy veut établir une grille de compétences épistémiques. Mais le sujet, de même que l'observateur, peuvent ne pas connaître le type d'écoute en cours. C'est la raison pour laquelle nous n'avons retenu comme pertinentes que ces deux écoutes. Il paraît en effet difficile de soumettre à un sujet une consigne du type : « écoutez cette pièce mais ne cherchez ni à comprendre, ni à vous concentrer ». À partir de ce moment, la tâche ne fait appel à aucune compétence particulière. Le sujet est abandonné. Dans tous les cas l'écoute n'est plus suffisamment pertinente pour prétendre à une analyse, et par conséquent à une structuration.

La progression dans l'échelle de Leroy consiste essentiellement en un dessaisissement des capacités à pouvoir organiser l'écoute en un tout cohérent. Il y a, de façon implicite, conservation de l'idéal de réception, puis amoindrissement par couches de cet idéal. Ce qui est important ici, c'est le rapprochement que Leroy effectue entre analyse et expertise (il fait bien mention du « virtuose »), laissant du même coup entendre que les sujets

[66] Et ce même si le terme « rêverie », dont le caractère vague et la teneur poétique sont flagrants, éloigne de toute rationalité ou de toute tentative d'objectivation.

récepteurs sont « classables », via leurs acquis, par rapport à un savoir préétabli. Au sommet on trouve l'analyse et/ou la pratique, puis viennent successivement le solfège ou la formation musicale, l'amateurisme rigoureux, l'amateurisme détaché de la consigne, puis une indifférence vis-à-vis de la consigne, pour enfin aboutir à une incapacité totale.

Dans ce modèle, l'idéal de réception place l'écoute du côté de l'expertise analytique. Cela dit, l'objectif analytique de Leroy (presque structuraliste) ne correspond pas à l'objectif analytique tel que prévu par une théorie de la réception musicale de bas niveau. L'écoute musicale, telle qu'observée chez Schaeffer, n'est que trop rarement fonction d'une consigne à respecter. Elle se définit, non pas en vue de constituer une analyse, mais bien plutôt dans une relation à ce qui intéresse le sujet. Leroy reconnaît très justement qu'il existe différentes façons de traiter le musical. Sa typologie reste certes pertinente dès lors qu'il est question d'évaluer une analyse, au sens de structuration. Mais l'écoute, en tant que traitement, ne saurait s'auto-évaluer, auquel cas, comme il a été vu plus haut, il s'agirait d'une interprétation. Le niveau analytique du traitement se situe à un niveau inférieur, plus brut, plus primitif, et consiste essentiellement en une particularisation, au sortir du traitement. C'est pourquoi, dans cette étude, seules l'écoute fluctuante et l'écoute attentive seront retenues comme pertinentes.

Le traitement du musical

Les travaux de Jerrold Levinson inspirés par la théorie gurneysienne permettent de revenir avec une rigueur critique manifeste sur certains aspects du traitement tel que fantasmé par l'analyse musicologique traditionnelle[67]. Son ouvrage *La musique sur le vif*, *La nature de l'expérience musicale* offre un bon résumé de sa thèse[68]. L'approche *concaténationiste* définit le musical comme

> « une chaîne de petites parties s'impliquant mutuellement, se superposant, plutôt que comme une totalité homogène ou un arrangement architectonique ». [69]

Quatre propositions inspirées par Edmund Gurney sont retenues[70] : a) La compréhension musicale n'implique pas de percevoir un plan musical large comme un tout, b) le plaisir musical tient seulement aux parties successives d'une pièce de musique c) la forme musicale relève d'une cohérence dans la succession des instants et des parties, d) la valeur musicale repose sur l'effet de chaque partie individuelle et de la cohérence de succession des parties.

[67] Il est intéressant de souligner ici que cette thèse coïncide avec une idée développée par Pierre Boulez. Voir Pierre Boulez, Jean-Pierre Changeux, et Philippe Manoury, *Les Neurones enchantés* (Paris, Odile Jacob, 2014), p. 63.
[68] Jerrold Levinson, *La Musique sur le vif : La nature de l'expérience musicale* (Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013).
[69] *Ibid*., p. 43.
[70] Edmund Gurney, *The Power of Sound* (Cambridge University Press, 2011).

Le musical, ici présenté comme résultat de traitement perceptif, n'est compris qu'à travers un empan qui ne tient compte que de trois instants : *t - 1, t,* et *t + 1*[71]. Il est dès lors important de noter que c'est l'abstraction qui fonde la forme globale.

> « Le cœur de l'expérience musicale n'a rien à voir avec la nature de la pièce en tant que tout ni avec ses grandes portions, puisqu'on ne peut saisir le tout et ses grandes portions que par la contemplation abstraite ». [72]

Cette idée permet d'évacuer un grand nombre de tentatives de saisie du musical, particulièrement celles qui relèvent de l'analyse musicologique. Mais ce n'est pas tout. Les quatre points caractéristiques de l'expérience musicale (la compréhension, le plaisir, la forme et la valeur) apparaissent comme des critères de définition de l'acte de réception, dans la mesure où ils permettent de mettre au jour différents modules spécialisés d'un dispositif de traitement du musical. Trois d'entre eux seront présentés dans le rapport qu'ils entretiennent avec la présente étude.

- *Comprendre* comme mise en correspondance d'un donné intentionnellement constitué avec un dispositif de traitement à-même d'en rendre compte par voie analytique. La saisie d'un moment *t* ne peut avoir lieu qu'en considérant l'empan maximal : *t* doit succéder à *t - 1* et doit précéder *t + 1*. L'idée de réception exhorte alors à un certain niveau d'attention qui ne relève pas seulement d'une traduction automatique, mais d'une évaluation du donné par rapport à ce qui l'encadre temporellement.

[71] Levinson relativise cet empan en rappelant qu'il est avant tout essentiel pour cette théorie de « savoir si l'écoute musicale avec compréhension requiert une attention active de tout ce qui est au-delà du quasi-présent- les parties éloignées ou encore les relations aux événements passés d'une pièce par rapport à ce que l'auditeur entend actuellement. » Levinson, *La Musique sur le vif*, p. 72.
[72] *Ibid*. p. 182.

Un mouvement analytique d'une période allant de *t - 1* à t peux consister en une comparaison d'aspects présents avec des aspects mémorisés. De même un moment analytique d'une période allant de *t* à *t + 1* doit pouvoir consister en une sélection d'aspects susceptibles de se maintenir, de varier, ou d'être annulés, dans un contexte d'attente ou de projection. Le dispositif de traitement doit pouvoir comprendre le donné dans une mesure à déterminer, mais il ne doit pas seulement « décoder ». C'est l'idée de compréhension qui est ici soulignée.

- *Éprouver* du plaisir permet en outre de colorer l'attention, de caractériser l'action du récepteur. Ce thème, très en vogue dans les actuelles théories neuropsychologiques de l'expérience musicale, renvoie à l'idée de *récompense*[73]. Il s'agit de déterminer ce qui motive et ce qui maintient l'acte de réception. Mais la notion de plaisir apparaît aussi dans l'idée de réception continue[74]. Si l'on reconnaît l'existence de l'ennui situationnel comme paramètre émergent au sein de l'acte de réception, c'est bien la notion de plaisir au sens large quoi doit être réévaluée. L'idée de réception continue, ininterrompue, telle que défendue par la quasi totalité des théoriciens du musical, dont Gurney et Meyer[75], est mise en danger par la possibilité d'advenu de l'ennui. C'est donc en premier lieu l'idée de bonne continuité de réception que vient défier l'ennui situationnel.

- La *forme musicale*, saisie au niveau de l'acte de réception, ne couvre pas la totalité des longs et parfois laborieux débats que l'histoire de la

[73] Boulez, Changeux, and Manoury, *Les Neurones enchantés,* pp. 46-47.
[74] Voir Levinson, *La Musique sur le vif*, pp. 66-70.
[75] On trouve un développement de ces idées dans Meyer, *Music, the Arts & Ideas*, (Chicago, University of Chicago Press, 1994). Il peut être utile noté ici que nos recherches actuelles souhaitent montrer que Jean-Philippe Rameau d'une part, et Camille Durutte d'autre part s'inscrivent dans cet ensemble.

musique lui a réservé. Mais elle reste un thème fondamental et nécessaire de caractérisation de l'acte de réception.

> « L'écoute intellectuelle d'un mouvement comme une sonate se caractérise par le fait d'avoir en tête les notions d'exposition, de transition, de modulation, de second thème, de réexposition, etc. et de les appliquer de manière appropriée aux événements musicaux tels qu'ils se développent. À l'inverse, l'écoute perceptuelle d'un mouvement comme une sonate se caractérise par le fait d'avoir certaines attentes à propos du cours des événements musicaux et certaines réactions en réponses à ces événements quand ils apparaissent – et cela, indépendamment des pensées et concepts qui viennent explicitement à l'esprit ». [76]

L'acte de réception élabore un compte rendu à partir de ce qui est saisi et traité, et tente de fonder une structuration en cohérence avec les attentes et la compréhension. La théorie concaténationiste scinde le concept de forme en distinguant une *écoute* d'une *quasi-écoute*[77]. La saisie ou définition de la forme devient le critère de distinction entre analyse au sens musicologique et analyse par les tentatives de cerner l'écoute musicale sans idéalisation de l'acte de réception.

- Enfin, la *valeur* a trait aux effets des parties traitées et de leurs successions. Fortement liée à la question de la forme telle que précédemment présentée, elle n'est pas suffisamment éclaircie pour être mise en rapport avec le présent travail.

---

[76] Levinson, *La Musiques sur le vif*, p. 98.

[77] *Ibid*. p. 44. Le terme « quasi-écoute » nous semble peu approprié. S'il rend compte d'une fragilité du processus, il souligne trop le caractère relatif de l'écoute perceptuelle par rapport à l'écoute dite « intellectuelle ». Les objectifs de ces deux tendances ne sont pas éclaircis au point d'accepter une telle hiérarchisation.

Les travaux de Gurney et, plus tard, Levinson, permettent de saisir une première organisation méthodologique de l'expérience musicale, indépendamment des exigences musicologiques traditionnelles concernant l'acte de réception.

Si ces conclusions apparaissent pertinentes, cette approche réduit tout de même l'écoute à une « fenêtre » se déplaçant sur un rail à une vitesse égale au temps physique du musical. L'élémentarisation, extrême, se transforme en simplification, car il semble peu probable que l'écoute se contente d'un empan, et ignore par ailleurs les réminiscences et anticipations liées à un temps indépendant du donné considéré. La théorie de Levinson problématise avec finesse la question d'une automatique musicale. Elle demeure cela dit très éloignée des réalités de traitement qui impliquent une mémoire complexe et des processus de réalisation élaborés. En privilégiant l'immédiateté (ce qui s'observe uniquement par cette « fenêtre »), le théoricien abandonne des thématiques essentielles de l'acte de réception comme la culture, les attentes, les préférences, et par conséquent ce qui relève de l'intérêt.

En ne considérant plus la saisie d'un tout unifié, l'analyse doit faire face à de nouvelles questions relatives au dispositif de traitement, mais aussi (ce qui sera développé plus loin), à une nécessité de saisir ce qui est susceptible d'empêcher la saisie de ce tout. L'ennui situationnel prend donc place parmi les éléments thématiques forts en défaveur de l'idéal de réception.

Désigner l'acte de réception en forme d'écoute par la notion de traitement ne découle donc pas d'une mode disciplinaire. Le traitement, au

sens le plus large, correspond à une transformation de l'information reçue par application de règles explicites[78].

L'orgue de Barbarie en est une illustration ultra simplifiée : il convertit une information cartographique en information sonore. Décrire, comprendre, étudier un traitement consiste donc à mettre au jour un certain mécanisme par lequel un type d'information est changé en un autre type d'information.

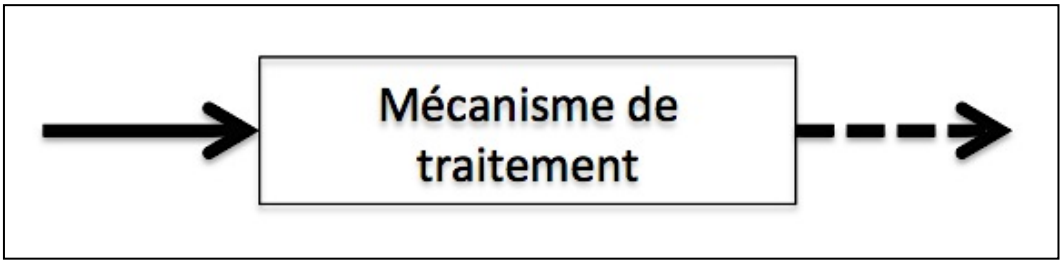


Fig. 2 – Action du traitement – sens élargi

La description du mécanisme de traitement est analogue à la saisie des règles de transformation. Comment sont transformées les informations ? Les trous sur le carton sont organisés selon deux axes : un sens de lecture (longueur du carton) et une *topotonie* ou distribution discrète de positions des trous selon un plan fixé par la répartition des tuyaux, eux-mêmes répartis selon leurs fréquences respectives (largeur du carton). Un geste, dont la célérité fixe une dynamique de traitement, vient convertir une information (le carton perforé) en donné musical. Il y a donc un processus, autrement dit un changement inscrit dans une durée. Cette

[78] Dans la mesure ou il doit être possible de simuler ce qui a lieu, il ne sera question ici que d'informations dites « additionnelles », c'est-à-dire des informations susceptibles d'être gérées par des systèmes mécaniques ou des programmes.

durée est précisément celle qui, dès lors que le geste processuel existe, encadre toutes les transformations des informations cartographiques en informations sonores. C'est en ce sens uniquement que l'information en *entrée* ou en *sortie* du dispositif peut être entendue comme *donnée*.

Les règles de transformation de l'information peuvent être données par une algorithmique, autrement dit par une discipline qui définit précisément ce qui a lieu à chaque étape du processus de transformation de l'information. L'informatique, de même que la description de certains automates, utilisent l'algorithmique pour élaborer ses programmes. Un programme stéréotypé produirait des énoncés du type : « 01 VARIABLES / 02 x EST_DU_TYPE_NOMBRE / 03 DÉBUT_ALGORITHME / 04 SI x PREND_UNE_VALEUR / 05 AFFICHER « valeur de x », où l'affichage correspondrait à l'émission d'une sonorité particulière. Le carton perforé correspond bel est bien à un programme. Dans le sens où le sujet reçoit un donné sonore spécifiquement organisé (ou programmé) pour un dispositif de traitement particulier (des modules musicaux), le fait pour un dispositif d'écouter musicalement relève bien du traitement. Bien sûr le processus de traitement nommé « écoute musicale » est hautement plus complexe : les règles de transformation ainsi que le donné en sortie sont difficiles à caractériser. Le sujet peut donc être élémentarisé de façon à ce que la description, bien que privée d'une complexité réelle, puisse correspondre au moins à certains aspects de la réception en forme d'écoute musicale. Cette élémentarisation correspond à une image *tronquée* de l'Homme, dont on peut se demander si elle correspond encore à une réalité.

> « L'image n'est pas stricte reproduction du même : sans doute est-elle toujours « image de quelque chose », mais c'est parce qu'elle est différente, écartée de « cet » objet qu'elle peut le traduire dans son langage. (…) L'image de synthèse, à cet égard, est essentiellement une traduction de réalités complexes (souvent des rapports algébriques ou statistiques) en formes visibles relativement simples et qui n'ont jamais perdu, G. Chazal l'a bien montré dans son *Miroir automate*, une matérialité même réduite à sa meilleure expression. » [79]

Le problème d'une assimilation de l'écoute musicale à un traitement, vient de la spécificité de certains états en forme d'attitudes propositionnelles (« je crois que p », « je pense que p ») du dispositif, états échappant à toute forme d'extensionalité. Dans la mesure où le musical, en tant qu'intentionnellement constitué, peut relever d'autre chose que de la déduction pure, l'analyse et la compréhension du traitement sont limitées. Le sujet algorithmique, l'automate, s'ils sont descriptibles absolument, pourraient ne pas correspondre, sur le plan des affects, à l'humain en acte de réception. La présente thèse consiste donc à affirmer que l'ennui situationnel en période d'écoute musicale doit pouvoir intégrer le traitement, au point que ce dernier puisse correspondre à certaines réalités psychologiques.

> « Parce qu'on peut doter la machine d'un langage, on peut représenter dans son code des croyances. On peut établir des algorithmes permettant le surgissement de ces croyances, c'est à dire leur passage de « l'inconscient » ou niveau subdoxatique à l'expression claire, ainsi que tous les mécanismes de distorsion qu'elles peuvent subir à cette occasion. (…) Il

[79] Jean-Claude Beaune, *Philosophie des milieux techniques: La matière, l'instrument, l'automate* (Seyssel, Champ Vallon, 1999), p. 312. Référence à Gérard Chazal, *Le miroir automate - Introduction à une philosophie de l'informatique* (Seyssel, Paris, Champs Vallon, 1998).

faut relever que les algorithmes et les structures données s'inspirent de résultats de la psychologie (Freud) et, en retour, éclairent le fonctionnement de nos discours et de nos attitudes émotionnelles ». [80]

On trouverait par ailleurs une alternative au projet de Levinson chez Eugène Narmour, dont le modèle *I-R (Implication-Realization)* prend la forme d'un traitement plus soucieux des attentes du récepteur, en tenant compte de la réalisation ou non des successions à partir de postulats cognitifs (deux éléments successifs *A + A*, laissent anticiper un troisième élément *A* par similarité ; deux éléments successifs *A + B* laissent anticiper un troisième élément *C* par différenciation) [81]. Inspiré des tentatives d'adaptation des lois de la *Gestalt* de Meyer, ce modèle organise un enchainement mélodique à partir de la taille de l'intervalle initial et de la direction du mouvement.

[80] Gérard Chazal, *Le miroir automate*, p. 165.
[81] Voir le résumé du système dans le premier chapitre de Eugene Narmour, *The Analysis and cognition of Melodic Complexity : the Implication-Realization Model* (Chicago, University of Chicago Press, 1992). Pour plus de détails, consulter aussi le premier volume : Eugene Narmour, *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures : the Implication-Realization Model* (Chicago, University of Chicago Press, 1990).

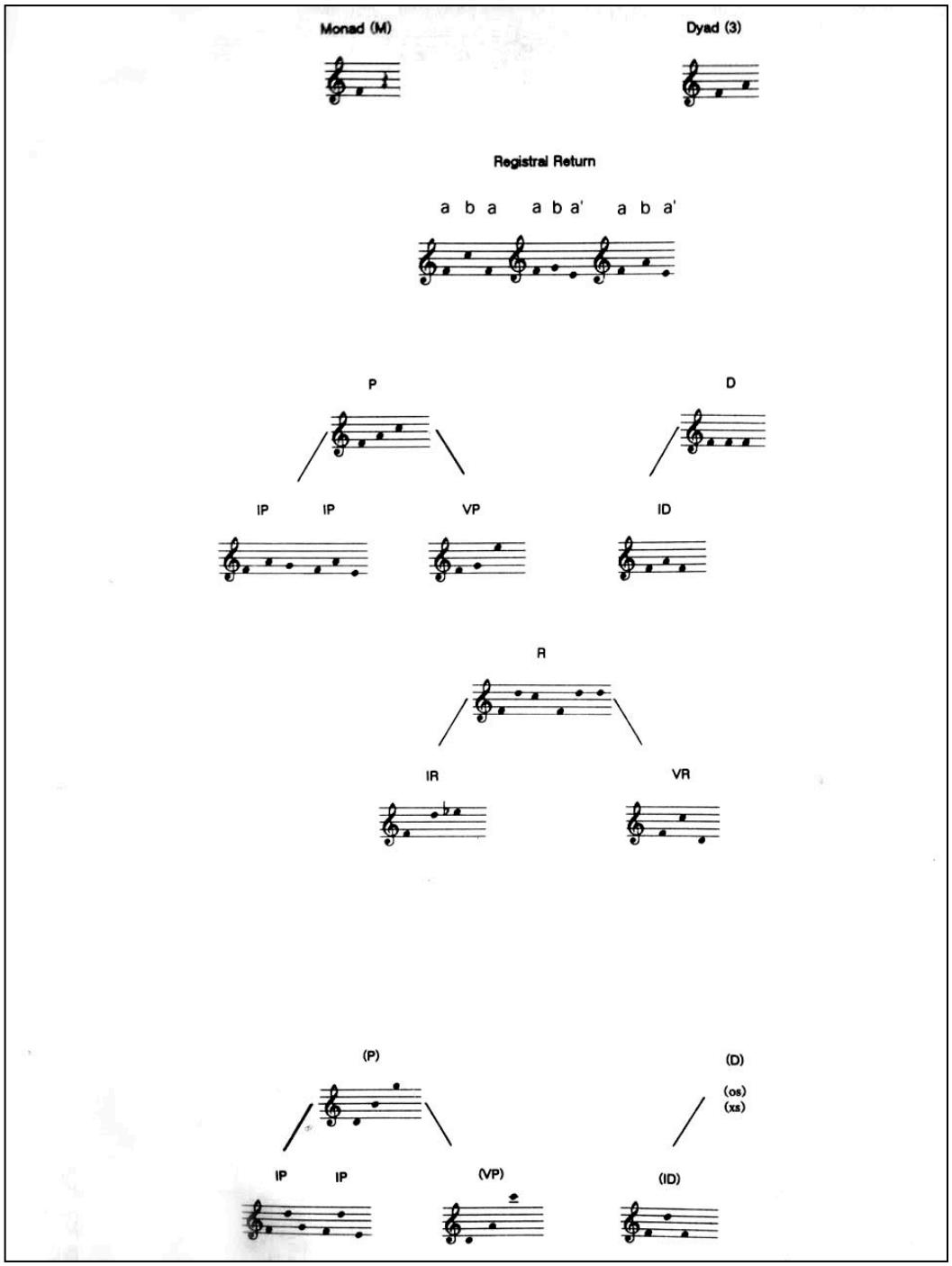


Fig. 3 – E. Narmour – Premières combinaisons archétypiques de structures mélodiques [82]

[82] Narmour, *The Analysis and Cognition of Melodic Complexity,* Appendice n°5 p. 390.

Fortement élémentarisé par Schellenberg[83], la théorie *I-R* élargit le cadre du traitement levinsonien : l'écoute est maintenue par l'existence de projets relatifs à la réalisation ou non d'attentes qu'organise le donné.

> « La structure d'un événement réside dans la dichotomie entre processus et forme – une relation de l'implication *autant* à la réalisation *qu'à* la non-réalisation. Une structure n'est jamais seulement une réalisation. » [84]

Dans l'espace des théories du musical, la question de la place du sujet doit être posée avec autant de fermeté que de prudence, car l'objectif peut différer absolument. Ainsi par exemple, Schenker s'appuie directement sur la partition, et place donc l'initiative théorique du côté de la composition ; Narmour, Levinson, ou Helmholtz, se fondent, pour élaborer leur système, sur le sujet percevant : Babbit, Lewin, Barbaud ou Xenakis organisent leur pensée sur une mathématique[85] ; Ansermet ou Sadaï partent de fondements phénoménologiques.

Il existe certainement des liens entre ces mouvements initiateurs. Des tentatives de synthèse pertinente sont donc tout à fait envisageables (Schaeffer en serait, nous le croyons, un exemple notoire). Dans cette étude,

---

[83] E. Glenn Schellenberg, « Simplifying the Implication-Realization Model of Melodic Expectancy », *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 14, no. 3, Avril 1997, p. 295–318.

[84] Eugene Narmour, *Beyond Schenkerism: the Need for Alternatives in Music Analysis* (Chicago, University of Chicago Press, 1980), p. 125. Nous traduisons : [*the structure of an event lies in the dichotomy between process and form – a relationship of implications to both realization AND nonrealization. structure is never mere realization.]*

[85] Les théories transformationnelles s'appuient sur l'outil mathématique pour décrire la simultanéité et l'enchainement des sons. Hautement abstrait, le système résultant veut parfois rendre compte d'une réception en forme d'écoute. On trouve chez des auteurs comme R. Cohn quelques références explicites. Voir Richard Cohn, *Audacious Euphony: Chromatic Harmony and the Triad's Second Nature* (New York, Oxford University Press, 2012).

la question du musical est définitivement associée à l'idée de traitement par un dispositif. Le caractère déshumanisé de ces notions n'est qu'apparent : le sujet récepteur est au centre de la présente problématique. Ce choix s'explique plutôt par l'espoir d'éprouver certains aspects considérés par voie de simulation. Enfin, si l'ennui existe aussi pour l'interprète qui exécute pour la trois cent vingt-deuxième fois l'Étude révolutionnaire (Op.10 n°12) de Chopin, pour le compositeur en manque d'inspiration, il n'en sera pas question directement ici. Il doit être rappelé que le présent travail de recherche cherche surtout à engranger de nouvelles perspectives de recherches en arts, particulièrement en théorie du musical.

Une définition de l'écoute musicale comme traitement et ses limites

Dans cette étude, l'écoute musicale trouve une définition qui se base sur cette notion de traitement, ainsi que sur un recoupement de certains aspects des approches de l'écoute par Pierre Schaeffer et Jean-Luc Leroy. Il faut rappeler que le premier envisage l'écoute comme un moment antérieur à la compréhension. Le traitement, manifestation de l'écoute, produit un compte rendu qui peut varier selon qu'il y a entente ou non. L'écoute repose donc sur un intérêt possible de la part du sujet. Cette possibilité se traduit chez Leroy par la distinction, non entre les deux pôles extrêmes de sa typologie, mais bien entre deux points relatifs que sont l'intérêt et la fluctuation. Il devient possible de systématiser le processus de traitement de sorte que ce dernier, d'une part, intègre l'intérêt, orienté ou non vers une forme de compréhension, comme condition nécessaire et suffisante de l'écoute, et, d'autre part, ne corresponde pas à une forme d'expertise, vue comme idéal analytique. Identifier l'écoute musicale à un traitement revient à établir un projet d'évaluation des transformations opérées sur une information. Il y a passage à un niveau abstrait assumé, puisqu'utilisant une série d'images, et une possibilité ultérieure de simulation.

> « La perception d'une surface ou d'un objet peut se décrire comme un processus de transmission d'une information qui va subir une succession de transformations. » [86]

Ici, l'objet perçu est un donné sonore intentionnellement élaboré. Un ensemble spécialisé, ou ensemble d'organes, fait office de dispositif de

[86] Annick Weil-Barais, *L'homme cognitif* (Paris, PUF, 2011), p.107.

traitement. La définition de l'écoute musicale doit donc intégrer ces contraintes méthodologiques pour parvenir au stade définitionnel suivant :

Processus de traitement par un sujet d'un donné sonore organisé de façon à ce que ce sujet puisse manifester de l'intérêt pour certains aspects du donné, quelque soit ses objectifs analytiques, pourvu qu'il puisse rendre compte, sous quelque forme que ce soit, de certains des aspects qui l'ont intéressé ou non lors du traitement.

Quelques précisions sont à apporter. Le compte rendu de traitement, quelque soit sa forme, sera détaillé plus loin. À ce niveau de la présente recherche, il signifie simplement que le sujet est capable de dire si un où plusieurs aspects on attiré, même (et surtout) sporadiquement, son intérêt. La première limite de l'écoute musicale est dite « limite par un minimum d'intérêt », qui correspondrait à l'écoute la plus fluctuante chez Leroy : Il n'est plus question d'écoute musicale si aucun intérêt n'est manifesté pour au moins un aspect du donné musical lors du traitement. *Si aucun intérêt n'existe, il n'y a pas d'écoute musicale*. La seconde limite est dite « limite par un minimum organisationnel du donné ». Elle est donnée par Schaeffer lorsque celui-ci relève que l'écoute renvoie à autre chose que le sonore lui-même. Il y a spécificité du donné à traiter. L'écoute consiste en un traitement de donné *organisé*. Elle traduit une intentionnalité du donné et éventuellement des possibilités compositionnelles et/ou interprétatives. Le compte rendu de traitement, même s'il est schématisé par simulation, veut correspondre au produit d'une activité humaine indépendante de l'*ouïr* ou de l'*entendre* schaefferiens, ces deux versions reposant avec plus d'insistance sur la notion d'objet sonore.

Analyse musicale et compte rendu de traitement

Bien entendu, il ne s'agit pas de remettre en cause l'ensemble du corps disciplinaire musicologique. Certaines sources tiennent rigoureusement compte du caractère fluctuant de l'écoute, ou encore des différentes portées du discours théorique (pratique, expérimental, etc.). Il sera proposé, à un niveau extrêmement réduit dans cette section, un renouvellement du statut de l'analyse musicale, plus particulièrement de l'analyse formelle et structurelle, en considérant l'opposition entre le compte rendu de traitement et le réel d'écoute. Le compte rendu de traitement correspond précisément au donné en sortie d'un dispositif. Le langage des théories est caractéristique d'une formation musicale particulière. Il est directement adapté au niveau de complexité de l'analyse ainsi qu'au projet de l'auteur. Il est, cela est tout à fait compréhensible, le plus à même de décrire le musical dans la tradition analytique musicologique. Mais, si opérant qu'il soit pour un fort niveau d'analyse musicologique, reste-t-il adapté à cette écoute musicale préalablement définie ? Quel rôle peut jouer la théorie du musical pour l'écoute musicale définie comme traitement ? L'accès à l'archive exhorte à une connaissance poussée des langages utilisés pour décrire le fait musical. Laurent Fichet, au début de ses réflexions sur *Les théories scientifiques de la musique*, donne deux objectifs principaux à l'action théorique :

> « Il est évident qu'il y a deux manières de théoriser la musique qui n'ont d'ailleurs jamais cessé de s'opposer. La première est fondée sur l'observation des faits naturels et tente de montrer en quoi la musique dérive. La seconde s'attache à la compréhension du fonctionnement interne de la musique, cherchant plus à en établir les lois qu'à en montrer la logique » [87].

Il semble important de relever l'ambiguïté entre la loi et la règle (« logique »). La théorie musicale consiste en un système de règles, même lorsqu'elle veut reposer sur le réel et conserver l'espoir de décrire le phénomène musical au moyen de lois de la physique. Malgré ses prétentions à une certaine universalité, la théorie musicale ne parvient pas à saisir l'ensemble de son objet au moyen de lois. L'espoir, cela dit, peut persister. C'est d'ailleurs la conclusion à laquelle parvient Laurent Fichet :

> « Nous avons bien constaté que la motivation profonde de toutes ces théories scientifiques était la poursuite de cet idéal [des principes d'une musique idéale], mais, même si personne ne s'en est vraiment encore approché, et même s'il est raisonnable de penser que cet idéal n'existe pas, la musique étant plutôt d'essence culturelle que d'inspiration naturelle, il n'est pas possible d'affirmer péremptoirement que cette utopie est à jamais totalement irréalisable. » [88]

La théorie du musical peut donc ici être située du côté de la recherche fondamentale. Mais cela n'est pas toujours le cas. Hugo Riemann donne une double définition remarquable du théorique, puisqu'il envisage déjà que la recherche s'effectue du côté du sujet percevant :

---

[87] Fichet, *Les théories scientifiques de la musique aux XIXe et XXe siècles*, p. 3.
[88] *Ibid*. p. 344.

> « La théorie de la musique consiste ou bien en l'étude des manipulations techniques de l'écriture musicale, ou bien en la recherche des lois naturelles de l'audition musicale (…). La théorie pratique et la théorie spéculative ont des rapports réciproques très étroits, mais elles forment cependant deux domaines nettement séparés de l'activité intellectuelle de l'Homme : chacun de ceux-ci a donné naissance à toute une littérature, bien que la théorie rationnelle spéculative, se développe beaucoup plus lentement que la théorie purement empirique de l'art. »[89]

Les lieux occidentaux actuels d'enseignement de la théorie du musical (conservatoires, écoles, cours de musique ou d'éveil musical) tendent, Riemann l'avait bien compris, à ériger la théorie du musical en théorie pratique. Cette conception n'est cela dit pas celle qui intéresse ici puisque la mise à l'épreuve, les tests, prennent sens du côté de la simulation. Dans cette mesure et tenant compte du caractère mal assumé des objectifs naturalistes, il est préférable de s'accorder sur l'idée que la théorie du musical formule un ensemble de règles à propos de l'écoute (et non de lois ou de prescription normatives d'écriture ou de jeu). Cela se vérifie pour nous, dans le sens où le traitement est décrit lui-même par un certain nombre de règles. L'acte « d'observation de faits naturels » est orienté vers une scientificité. L'acte de « compréhension » repose sur une assimilation de principes qui régissent le musical en dehors de toute nature.

Il faut cela dit distinguer la compréhension par l'action théorique de la compréhension par le traitement, c'est-à-dire par l'écoute. La première tient compte d'autres paramètres que ceux que le dispositif de est capable de traiter (par exemple le contexte historique), alors que la seconde tente de saisir le processus de transformation en tant que tel. Les deux positions

[89] Riemann, *Dictionnaire de Musique...* , Entrée « Théorie de la musique », p. 822.

données par Laurent Fichet, en apparence opposées épistémologiquement, reconnaissent au musical une organisation dont elles tentent de rendre compte. Elles ne veulent pas tant définir le musical qu'en révéler les principes. Si donc les théories à prétention scientifique cherchent des principes et des lois, il ne faut pas oublier qu'il existe aussi des théories dites de « l'effet », qui cherchent à décrire le phénomène musical depuis d'autres paramètres que l'écoute. Ces dernières rendent compte d'aspects stylistiques qui intègrent le domaine de l'interprétation, domaine de plus haut niveau que celui qui nous intéresse.

Comment justifier une théorie générale du musical ? Ce débat fait encore amplement sens. En établissant des règles, le théorique cherche à délimiter un donné dont les transformations puissent être explicitées, voire anticipées. Il y a donc, en amont de toute action théorique, un consensus sur la présence de régularité. Les fonctions de ces régularités sont ensuite distribuées, réparties en termes d'enjeux. Faut-il, comme Pierre Barbaud mettre l'action théorique au service de la composition [90] ? Ou encore au service de l'analyse et/ou de la pédagogie comme chez Claude Abromont [91] ou Eric Taylor[92] ? Le musical, en tant qu'appellation de quelque chose, doit théoriquement pouvoir répondre positivement à l'épreuve de l'induction : régularités de contours, de formes, d'harmonie, de métrique, etc. Tout dépend alors des règles retenues. Chaque aspect retenu doit, au moins

[90] Barbaud Pierre, *La musique, discipline scientifique* (Paris, Dunod, 1968).
[91] Claude Abromont, *Guide de La théorie de la musique* (Paris, Fayard, Henry Lemoine, 2001).
[92] Eric Taylor, *The AB Guide to Music Theory Vol 1*, (London, ABRSM, 1991), p.ix. « Ce guide est « une tentative pour aider les gens à apprendre la musique, pour comprendre comment elle est écrite, ce que dénotent les différents signes et symboles et ce que signifient les termes techniques usuels utilisés par les musiciens » / [*This guide « is an attempt to help people learning music to understand how it is written down, what the various signs and symbols denote, and what the common technical words used by musicians mean*].

localement, satisfaire une certaine prévisibilité. C'est de cette façon que le discours théorique du musical trouve sa justification, tout en assumant de servir l'interprétation, la pédagogie, l'écoute, ou encore la composition. Car il ne faut pas oublier que le musical peut être considéré comme un objet d'étude, même en dehors de l'écoute musicale (il en va ainsi par exemple de l'analyse partitionnelle[93]). Cela permettrait de penser des « *Music studies* », comprises comme promesse d'alternative à l'actuelle musicologie universitaire, comme complémentaires aux actuelles « *Sound Studies* »[94]. L'outil qui permet de saisir les principes, de *discuter* ceux-ci, n'est autre que théorique. *Une théorie du musical établit donc des règles à propos d'un fait, entendu comme donné, dont on présuppose qu'il est déjà organisé structurellement.*

Ces règles ont-elles un impact pour le musicien ? On se souvient d'un diagramme de Pierre Schaeffer (reproduit fig. 3) qui relie la théorie musicale (système traditionnel) à la « qualification des structures de critères dans le champ perceptif musical » (système expérimental)[95] . Un tel schéma présente l'avantage de figurer le lien existant entre une modélisation théorique et une perception à saisir, autrement dit un traitement. Le penseur est très conscient de la portée limitée des théories musicales. L'ensemble des quatre secteurs est scindé selon que la démarche relève du conventionnel où de l'expérimental.

[93] L'analyse partitionnelle interroge le support en amont de toute interprétation. Il y a simulation ou écoute musicale en forme « d'expérience de pensée », pour préparer ou anticiper une écoute musicale actualisée en tant que traitement d'un donné.
[94] Sur le sujet, voir Holger Schulze, *Sound Studies : Traditionen - Methoden - Desiderate: Eine Einführung* (Bielefeld, Transcript, 2008).
[95] Schaeffer, *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*. p. 369. *Diagramme de la "recherche musicale"*.

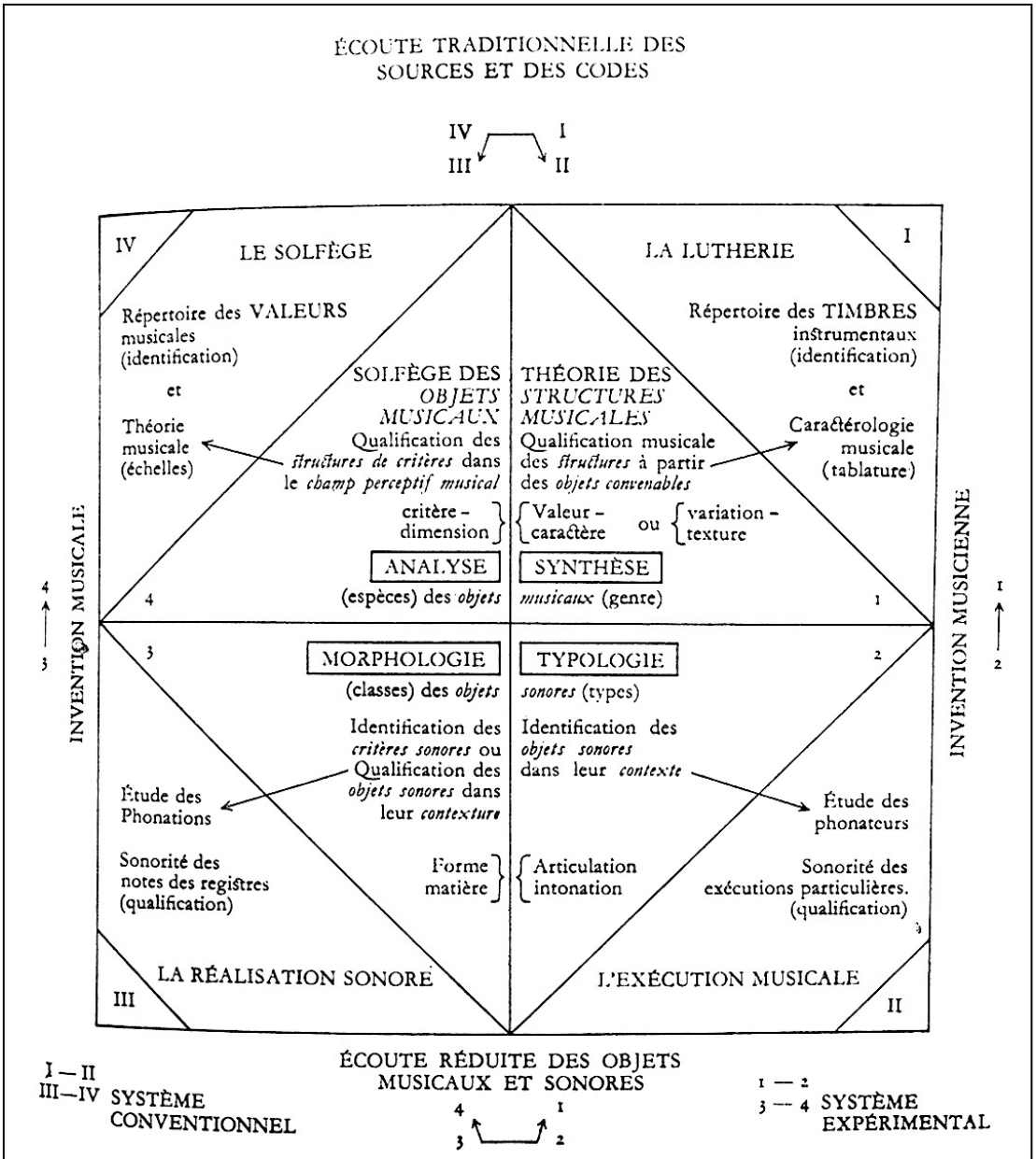


FIGURE 24.

Programme de la recherche musicale.

Fig. 4 - Pierre Schaeffer. Programme de la recherche musicale

Dans le cadre expérimental, figuré par le losange central, le mouvement ascendant du triangle 3 vers le triangle 4 correspond au passage d'une explicitation des classes d'objet, la *morphologie*, à une explicitation des espèces d'objets, *l'analyse*. Schaeffer le décrit en tant que mouvement d'*invention musicale*. Parallèlement, un mouvement du triangle 2 vers le triangle 1 est dit d'*invention musicienne*. Ce mouvement part d'une *typologie* des objets sonores, pour arriver au genre musical, la *synthèse*. Ces deux orientations reflètent donc deux positionnements *a priori* distincts mais conjoints : le musical et le musicien. « Tous deux façonnent l'objet sonore dans un but esthétique et tous deux visent, à travers lui, certaines valeurs, explicites ou non. »[96] Que signifie l'écoute musicale pour celui qui réalise le musical ? Pour cet *homo faber* [97] *?*

> « [Cette espèce] n'a [pour elle] qu'un avantage : celui de relier le tenant et l'aboutissant de tout l'objet sonore, de faire en entendant, et d'entendre en faisant, et c'est en quoi son écoute mène à l'écoute réduite, pour peu qu'il veuille se libérer de ses habitudes ». [98]

Il est intéressant de noter que ce modèle permet de placer un certain type d'interprète du côté de l'écoute. Il s'agit du musicien qui répondrait aux exigences d'une *théorie des structures musicales*. Le rôle de l'interprète se heurte ainsi, d'une certaine façon, à la notion d'écoute musicale. De même, une part de la composition est susceptible d'être façonnée par une tradition théorique de l'écoute musicale, un *solfège des objets musicaux*. Sans ici se prononcer en faveur d'une exclusion de ces dispositifs, il semble nécessaire de suspendre toute forme de jugement. Cette première étude de l'écoute musicale susceptible d'intégrer l'ennui situationnel devrait bientôt,

[96] *Ibid*. p. 357.
[97] On trouve une distinction entre *homo faber* et un *homo sapiens* dans *Ibid*. p. 41.
[98] *Ibid*. p. 357.

à raison d'un nouveau travail définitionnel, s'élargir à ce type de niveau herméneutique. Car il convient de le rappeler : l'intégration d'une conception herméneutique (dans le sens d'une esthétique, même primitive) à la définition de l'écoute retenue ici paraît prématurée. Le traitement n'est pas l'interprétation. Il lui est antérieur et primitif. Sa compréhension fonde cela dit en ensemble en forme de prolégomènes à une herméneutique. Dans la mesure où il faut chercher à qualifier un traitement, la question de l'interprétation est déjà fortement posée du côté de la réception. Tant que n'aura pas été structuré de façon stable ce minimum théorique de réception, la question du faire doit être reportée. En attendant, la pensée et la terminologie de Schaeffer peuvent être maintenues :

> « Nous n'envisageons la musique, le plus souvent que dans son état statique. Nous la subissons, telle qu'elle est, et le musicien n'a qu'à l'exécuter selon le solfège qu'on lui enseigne et les instruments qu'on lui a confié. Ce solfège et ces instruments il les reçoit de la société, et le musical se réduit alors à une adhésion passive de l'état de fait. On écoute la musique, on ne l'invente plus. Le musicien n'est plus lui-même qu'un auditeur. » [99]

Cette perspective renouvelle certains faits socio-historiques. La norme est établie par un solfège, part pratique et autoritaire du théorique, qui limite les possibilités de jeu du musicien et, du même coup, fait de ce dernier un simple auditeur. Cette partie de la recherche en musique fonde tout son potentiel rigoureux et pertinent sur une compréhension d'un « fonctionnement interne » du musical. Paradoxalement, ce postulat est antéposé à toute question relative à la composition ou à l'interprétation, dans la mesure où ces deux aspects de la genèse du musical sont déjà

[99] *Ibid*. p. 353.

calibrés par la notion d'écoute théoriquement définie[100]. C'est la raison pour laquelle la musique apparaît en différents lieux de la recherche et peut être abordée comme objet transdisciplinaire. La psychologie, la philosophie, l'histoire, les neurosciences l'abordent en considérant, parfois en simulant, ce qui a lieu. Pour résumer, l'axiome d'une théorie du musical se formule comme suit : le musical-ayant-lieu et dont il faut rendre compte, c'est l'écoute réelle, simulée, imaginée. La présente définition de l'écoute doit pouvoir se prêter à cet usage. L'écoute trouve donc deux définitions selon l'approche : elle est, soit entendue comme traitement, soit considérée depuis l'esthétique. Ces deux voies autorisent une distinction relative entre un bas et un haut niveau de réception.

Sont donc ici considérées toutes les tentatives d'appréhension, d'explication, de définition du musical comme présupposant ce fait. Le texte théorique le plus abstrait, l'analyse, la critique, le pamphlet, le traité, toutes ces références, si elles reposent sur l'idée d'un idéal de réception, même par omission, établissent du même coup l'écoute, même simulée, comme principe premier d'advenu du musical. L'écoute joue, dans une explication au moyen d'une théorie, un rôle de vérification. Il s'agit bien là d'une tradition de recherche expérimentale, telle que formulée dans le modèle de Schaeffer[101].

Avant de poursuivre dans la compréhension du musical théoriquement constitué, il convient d'anticiper une critique méthodologique qui trouverait ici une légitimité apparente : aucun ouvrage

[100] *Ibid*. p. 98 : « Une remarque encore avant d'en finir avec ce premier livre où il n'était encore question que de « faire ». Au cours de ce chapitre, on commence déjà à *entendre* d'une autre oreille. »
[101] *Ibid*. p. 364. Nous renvoyons le lecteur à la section 2 I, I. du *Traité*.

théorique de référence n'assume mieux l'idéal de réception que la *Théorie générative de la musique tonale* de Lerdahl et Jackendoff [102]. Le positionnement s'effectue du côté d'une abstraction extrêmement forte. Les auteurs considèrent que le donné à traiter doit être structuré théoriquement avant qu'il ne soit possible d'investir le traitement en tant que tel : « Selon nous, il serait infructueux de théoriser un processus mental avant de comprendre l'organisation à laquelle ce processus conduit. » [103]

Si l'écoute musicale a été définie avant le musical, c'est justement en raison d'impératifs théoriques. Le musical abordé sera limité analytiquement (cela sera précisé plus loin). Quatre critères seront retenus : tonal, rythmiquement simple, encodable, et élémentarisé. Le tonal et le rythmiquement simple permettent d'aborder un corpus de données conséquent et sont susceptibles d'être explicités par une série finie de règles. L'encodable est une condition nécessaire à la simulation. Il garantit que l'application des règles puissent être observée et évaluée en termes de pertinence. Enfin l'élémentaire : cette notion sera développée dans le chapitre suivant. Il suffit pour l'instant d'admettre que l'ensemble des paramètres du son sera allégé de façon à ce que le dispositif de traitement soit à même de gérer un maximum d'informations. En ce sens, l'élémentarité relie théoriquement le dispositif au donné. Bien sûr, tous les styles, toutes les formes, tous les aspects (et ils sont nombreux) ne seront pas retenus. Beaucoup d'entre eux sont capables d'échapper à l'analyse théorique. Mais le traitement de ce donné, l'écoute de cette réduction théorique du musical consiste, malgré sa spécificité définitionnelle, en une

[102] Lerdahl and Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*.
[103] *Ibid*. p. 4. Nous traduisons ici et ensuite. [*In our view it would be fruitless to theorize about mental processing before understanding the organization to wich the processing leads*].

généralisation. Le musical est limité et analysé théoriquement comme un ensemble particulier. L'écoute, telle que définie ici, veut se défaire d'une tendance qui semble justement relever d'une particularisation : l'idéalisation de l'acte de réception relève bien d'un cas méthodologique spécifique non adapté à la compréhension de l'écoute musicale. C'est en ce sens que la présente tentative de théorisation doit être distinguée d'une tradition théorique du musical au sens de la musicologie enseignée par nos institutions. Il paraissait important de souligner ce point. Par la suite il sera possible de préciser cette opposition directionnelle entre la particularité des théories du musical traditionnelles et la prétention au général d'une théorie de l'écoute musicale privée de l'idéal de réception.

Élémentarisation – conditions préalables à une théorie

Il n'est pas question de (re-)fonder un système génératif ici. Il importe plus, au cours d'une brève traversée méthodologique, de saisir ce qui est entendu comme théorie. Les auteurs définissent la théorie du musical comme « une description formelle de l'intuition musicale d'un auditeur qui fait l'expérience d'un idiome musical. » [104]

L'aspect formel d'une telle description, Schaeffer l'avait aussi noté dans son diagramme de la recherche, rejoint le travail d'analyse. Lerdhal et Jackendoff, sont très inspirés par les progrès d'une linguistique générale et, tout comme le père la musique concrète, vont tirer de ce champ disciplinaire un appareillage méthodologique puissant, afin de « définir les principes sous-jacents à un système analytique » [105].

Leur diagramme récapitulatif (Fig.4) renseigne beaucoup sur une définition possible d'une théorie du musical. Aux rectangles correspondent des ensembles de règles. Aux ellipses correspondent les donnés en entrée et en sortie des ensembles de règles. Enfin, les flèches indiquent les dérivations.

[104] Lerdahl and Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music,* p. 1. [*a Formal Description of the Musical Intuitions of a Listener who is Experienced in a Musical Idiom*].
[105] *Loc. cit.* [*to define the principles underlying an analytic system*].

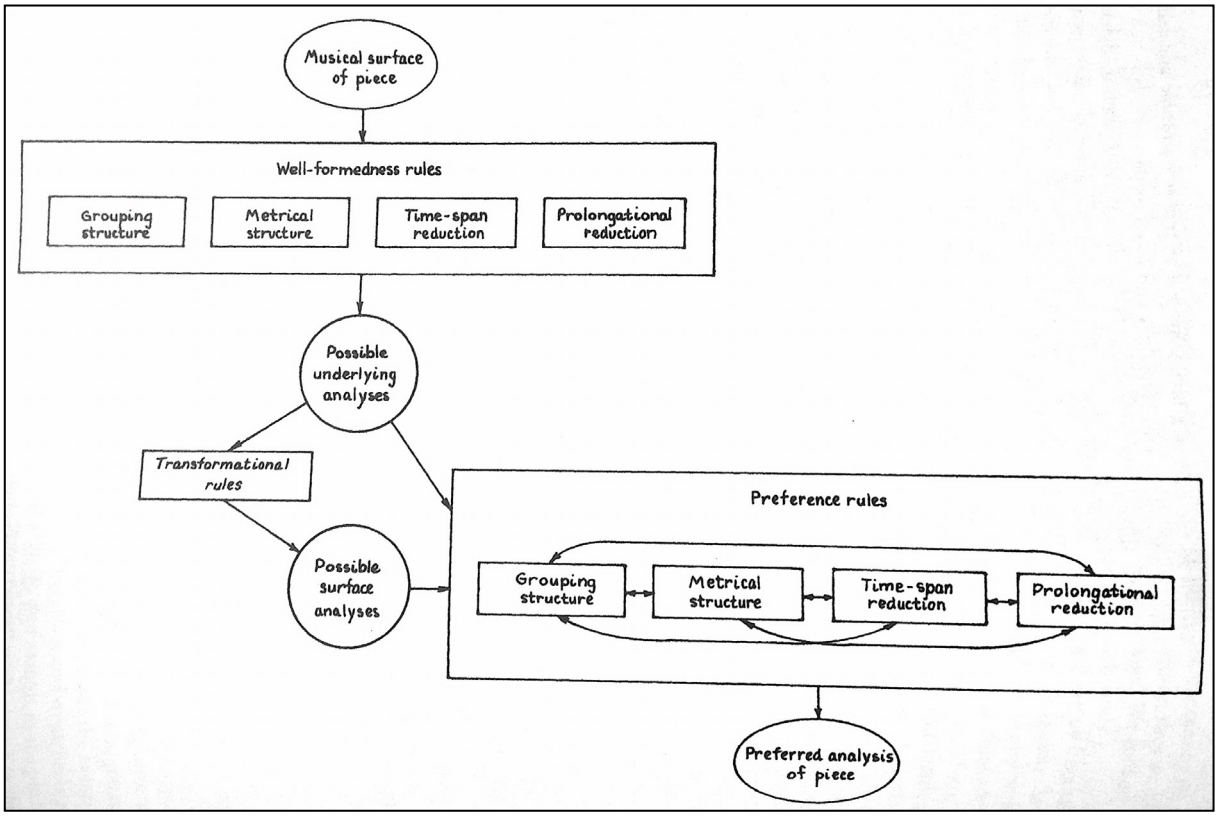


Fig. 5 – Lerdahl & Jackendoff – diagramme de la théorie générative de la musique tonale [106]

[106] *Ibid.* p. 10.

Le premier donné, « la surface musicale d'une pièce », renseigne sur un musical en entrée d'un dispositif de traitement conçu comme un processus caractérisé par l'application de règles selon un ordre précis. Le premier ensemble de règle qu'il intègre est dit de « bonne formulation », et permet une description adéquate de ses structures possibles. Si l'on résume à l'extrême, sachant que les paramètres du donné retenus comme pertinents sont les paramètres de segmentation et de hauteur : 1) une *structure de groupe* permet un découpage hiérarchique du donné en sous-parties, 2) une *structure métrique* organise le donné selon une alternance régulière d'unités de temps forts et faibles, 3) une *réduction en laps de temps* assigne aux hauteurs du donné une hiérarchie d'importance structurelle en cohérence avec la structures de groupe et la structure métrique, 4) une *réduction par prolongation* assigne aux hauteurs une hiérarchie qui rend compte de tensions et de détentes harmoniques ou mélodiques d'une part, de continuité et de progression d'autre part. Les auteurs assument donc de ne retenir que certains paramètres :

> « Le timbre, la dynamique et les processus motiviques et thématiques ne sont pas hiérarchisés par nature, et ne sont pas directement traités dans la présente théorie ».[107]

Mais ce qu'il convient d'interroger ici, c'est le type de transformation que subit le donné au cours du traitement. Ces quatre règles vont engendrer un *output* qui n'a bien entendu plus rien à voir avec le donné initial. Cet *output* est déjà ce que nous appellerons un premier « compte rendu d'analyse », puisque le traitement augmente le nombre d'informations en permettant de comparer un état initial du donné avec un état de sortie.

[107] *Ibid.* p. 9. [*timbre, dynamics, and motivic-thematic processes– are not hierarchical in nature, and are not treated directly in the theory as it stands now*]

Quelle transformation a eu lieu ? Pour répondre, il faut d'abord admettre que la transformation d'un donné par application de règles exhorte à une *élémentarisation* plus ou moins forte. L'*output* est le résultat d'une transformation caractérisée par une série de principes qui permettent d'opérer sur lui, de calculer, dans un langage formel déterminé. En ce sens, la transformation relève d'une reconfiguration, d'une adaptation au code, autrement dit d'un certain type de traduction. Mais il s'agit aussi d'une sélection, puisque les règles sont elles mêmes formulées pour un type d'action qui agit sur le donné d'une façon plutôt qu'une autre. Le donné est, quelque part, forcé à subir l'application de ces règles. Il est aussi *déformé*.

> [L'élémentarisation] consiste, pour un traitement particulier, à reconnaître que l'application de règles sur le donné à considérer ne retient qu'une partie de son contenu, afin de l 'inscrire dans un cadre définitionnel pertinent et cohérent.

L'élémentarisation devient une étape critique d'une théorie. Cette dernière devient un projet intentionnellement constitué, ce qui valide la distinction règles/lois[108]. L'écoute définie plus haut est ramenée au traitement et fonde donc une logique et non une connaissance fondée sur une ou plusieurs lois. L'exemple génératif est ici très clair :

[108] « La forme logique rigoureuse d'une *loi universelle* est la suivante : *quel que soit x,* si *x* est *A,* alors *x* est *B*. (…) Une loi scientifique porte donc sur un nombre *infini* de cas de même type. » Léna Soler and Bernard d'Espagnat, *Introduction à l'épistémologie* (Paris, Ellipses Marketing, 2009), p. 116.

> « Chacune des règles de la grammaire musicale est sensible à certains traits du musical (comme la présence de points d'attaque ou de hauteurs relativement consonantes) ou à certains aspects de la structure musicale (par exemple, la symétrie, le parallélisme, et la stabilité d'autres composantes de l'analyse). Si le trait pertinent est présent, la règle s'emploie à caractériser une certaine structure comme étant bien formulée ou préférée (à condition que la règle soit une règle de bonne formulation ou une règle de préférence). » [109]

Lerdahl et Jackendoff ne s'arrêtent pas là. Il fondent une autre étape du processus qui déforme à nouveau ce premier compte rendu d'analyse au moyen de deux autres ensembles de règles : les règles transformationnelles et préférentielles. Il n'y pas de limitation du nombre d'applications de règles. La première déformation devient elle-même *input* pour un, voire plusieurs ensembles de règles (voir Fig. 4). Chaque nouvelle étape appelle une nouvelle élémentarisation, et augmente, de façon plus ou moins prononcée, le niveau d'abstraction de l'analyse.

Une autre remarque peut ici être faite à propos du modèle théorique. Elle provient d'une possibilité de multiplier les dérivations.

> « Certains phénomènes musicaux, tels que l'élision, requièrent des structures qui ne sont pas exprimables par les règles de bonne formulation. Ces structures sont décrites en ajoutant un troisième type de règle, les *règles transformationnelles*, à la grammaire musicale. Les règles

[109] Lerdahl and Jackendoff, *A Generative theory of tonal music*, p. 278. [*Each rule of musical grammar is sensitive to certain features of the musical surface (such as presence of attack points or relatively consonant pitch events) or to certain aspects of musical structure (for example, symmetry, parallelism, ans stability of other components of the analysis). If the relevant feature is present, the rule applies to mark a certain structure as well formed or preferred (depending whether the rule is a well-formedness or a preference rule)*].

> transformationnelles consistent en une certaine *distortion* [nous soulignons] des structures hiérarchiques strictes prévues par les règles de bonne formulation. » [110]

Cette partition du modèle vient complexifier la compréhension du traitement. Un modèle permettant de distinguer deux types de partitions a été conçu (voir fig. 6 – a). Dans le cas génératif, une bipartition s'établit à partir du premier compte rendu d'analyse par application des règles de bonne formulation. Cela signifie que toutes les formes que peut prendre ce nouvel *input* ne satisfont pas aux ensembles de règles prévues. Il y a donc une nouvelle étape définitionnelle, ce qui devrait permettre de signifier une sur-adaptation, voire un manque stabilité.

[110] *Ibid*. p. 9-10. [*Certain musical phenomena, such as elisions, require structures not expressible by the well-formdness rules. These structures are described by adding a third rule type, transformational rules, to the musical grammar. The transformational rules apply certain distortions to the otherwise strictly hierarchical structures provided by the well-formedness rules*].

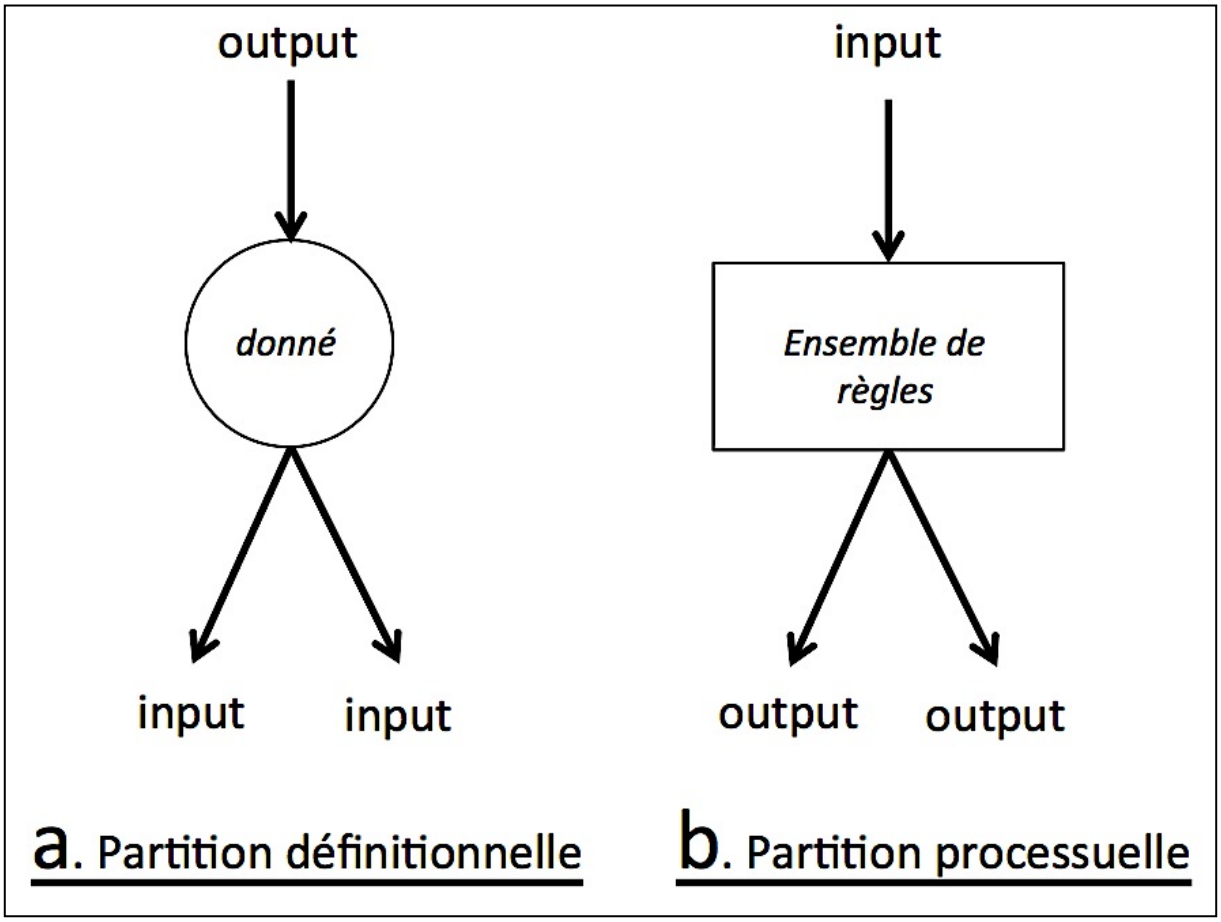


Fig. 6 – modèle théorique – les deux types de partition – Roméo Agid

Sans qu'il soit possible d'y songer dans le cadre de la *Théorie générative de la musique tonale*, il existe une autre façon de partitionner un modèle au cour de la dérivation, cette fois à la sortie (fig.5 - b) : l'application des règles (la déformation) conduit à une séparation. Ce processus peut faire sens si l'explicitation des règles justifie une telle segmentation en sortie du traitement.

La première forme de partition (a), *définitionnelle*, consiste en une distinction de donnés susceptibles d'être traités. Il y a bien élémentarisation dans le sens où le nombre de transformations est accru. La seconde forme de partition (b) est dite *processuelle*. Elle est le résultat direct de l'application d'une ou d'un ensemble de règles à un donné. La définition de chacun de ces nouveaux donnés devrait pouvoir être inférée du traitement même, autrement dit de l'ensemble de règles qui assument déjà une forme d'élémentarisation.

Mais n'est-ce pas là une dimension qu'ont en commun et qu'assument toutes les théorisations ? N'est-ce pas une caractéristique définitionnelle d'un système théorique ? Il apparaît que si. Théoriser, c'est, non seulement amorcer une définition, mais aussi rendre compte de processus (puisqu'il y a dérivation). C'est tenter de tracer un chemin qui conduit à la formation de l'objet considéré. L'acte de définition isolé assume un aspect lacunaire (par jeux de renvois ou d'attributions sélectives), que la théorie maintient en vue de saisir un processus. Définir ne suffit pas à théoriser dans le sens ou une définition ne peut être éprouvée. C'est ici que le système génératif acquiert un haut degré de pertinence. Ce dernier assume d'ailleurs un certain nombre de limites à l'universalité. Ainsi les auteurs annoncent clairement :

> « Un véritable examen de nos prétentions à l'universalité devrait faire appel à de sérieuses recherches historiques et ethnomusicologiques. » [111]

Pour valider une théorie du musical de ce type, il faut donc que d'autres champs disciplinaires éprouvent les différents comptes rendus d'analyse. Une théorie du musical de ce type ne cherche donc pas tant à définir directement le musical. Elle cherche plutôt à le fonder comme résultat d'un traitement spécifique, dont l'écoute par un auditeur type constituerait un exemple. Elle se doit d'assumer une élémentarisation. La transformation progressive du donné par l'application de règles rigoureusement définies, exhorte à une abstraction qui éloigne, au moins un peu, de l'objet considéré en amont du traitement. Cette distance entre le donné d'entrée et le donné de sortie fonde justement l'action théorique en tant que procédé d'explication à tester. La théorie assume, elle, de pouvoir être mise à l'épreuve par d'autres champs disciplinaires.

Selon le musicologue et théoricien franco-suisse Serge Gut, la théorie peut être envisagée de trois façons : 1) contemplation et spéculation, 2) déduction et expérimentation, 3) technique et pédagogie.[112] Le premier « visage »[113] de la théorie, renvoie à une cosmologie, à une compréhension de l'univers, fondée sur le nombre et l'arithmétique, qui dépasse de très loin les réalités perceptives. Cette perspective, aujourd'hui presque disparue, reste un terrain fertile pour la musicologie et l'histoire de la musique.

---

[111] *Ibid*. p. 279. [*A genuine test of our claims of universality would appear to require serious historical and ethnomusicological research*].
[112] Serge Gut, « Plaidoyer pour une utilisation pondérée des principes riemanniens d'analyse tonale », dans *Analyse musicale*, no. 13 Février 1993, p. 13–20.
[113] Claude Abromont, *(Guide de) La théorie de la musique*, p. 370-371. L'auteur y présente un résumé clair et concis de la typologie de Serge Gut.

L'intégration progressive du discours scientifique fonde une deuxième définition des théories. Ces dernières s'associent à la physique, à la psychologie, puis à la sociologie et à l'anthropologie pour prétendre à une scientificité. Cette approche très prolifique (Descartes, Mersenne, Rameau, Durutte, Hindemith, Ansermet, Xenakis), est souvent rendue caduque par une incompatibilité entre le projet théorique et une réalité scientifique. Laurent Fichet qualifie cette tendance de *néopathie*.[114] Cependant, ces tentatives ont le mérite de se rapprocher d'une objectivation du fait musical, bien que la plupart d'entre elles se réfèrent plus à une Nature extérieure qu'à une réalité de traitement, d'écoute[115]. Du double fait d'une séparation assumée entre l'objet et le sujet qui le perçoit, et d'une préférence pour une compréhension de l'objet pris isolément, la volonté de généraliser se heurte à l'impossibilité d'investir le sujet percevant l'objet. Cet obstacle tend à s'effacer progressivement depuis Helmholtz[116] et Stumpf[117] qui interrogent respectivement une physiologie et une phénoménologie de l'écoute musicale, et, par là même, réassocient l'objet et le sujet percevant.

---

[114] Fichet, *Les théories scientifiques de la musique aux XIXe et XXe siècles,* p. 347. « La croyance que la musique est ou devrait être largement sous l'influence bénéfique de la nature, qu'il doit y avoir une musique idéale, valable pour tous, a permis l'édification de nombreuses théories de la musique se voulant scientifiques, et suscité de nombreuses vocations de chercheurs. Cette croyance, attisée par des théories rarement critiquées, a ancré profondément dans l'esprit de beaucoup de compositeurs contemporains le besoin de trouver cette musique idéale. Certains ont alors élaboré à leur tour des théories scientifiques, d'autres ont essayé de l'atteindre en proposant intuitivement de nouvelles manières de composer. Tous ont eu tendance à développer de ce fait une certaine « néopathie » encouragée déjà par divers autres facteurs. »

[115] Abromont, *Guide de La théorie de la musique,* p. 370 . « L'entendement théorique est alors traversé par des sciences perspicaces, mais qui n'ont pas besoin d'entendre ».

[116] Hermann von Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique* (Sceaux, Jacques Gabay, 2000).

[117] Carl Stumpf, *Tonpsychologie* (Leipzig, S. Hirzel, 1883).

Le dernier type de théorie, déjà envisagé par Hugo Riemann, demeure très puissant, surtout d'après le sens commun. Il est synonyme de formation, particulièrement dans une perspective artistique. Du fait d'une opposition difficile à lever entre pratique et observation, ce discours théorique veut s'éloigner d'une certaine objectivité, au profit de particularités stylistiques, interprétationnelles, ethnologiques et historiques (René Leibowitz en offre un exemple remarquable propos du dodécaphonisme avec son *Introduction à la musique de douze sons*[118]). On assiste alors à un éclatement disciplinaire, censé refléter chacune des particularités du musical. Bien que très rigoureux, ce positionnement tourne le dos aux ambitions de recherches fondamentales telles que définies par Schaeffer.

Il existe une tension entre les deux derniers visages théoriques de Serge Gut. Le premier, d'inspiration scientifique (presque physicaliste), est tourné vers une saisie de l'objet, une compréhension. Le second, pragmatique, veut organiser un faire, autrement dit une norme dont le respect permettrait d'aboutir à l'objet. Le premier observe. Le second prescrit. La tension est palpable et ne laisse supposer que très peu d'intersections. Aujourd'hui, la portée de recherches en neurosciences et/ou sciences cognitives a tendance à réactualiser le modèle de Gut[119]. Si le domaine d'investigation, le musical, est toujours délimité, le sujet devient un objet d'étude à part entière. Les critères de scientificité se sont déplacés d'un musical comme fait extérieur culturellement déterminé, vers un dispositif de traitement, un acte de perception, un processus cognitif, en

[118] René Leibowitz, *Introduction à la musique de douze sons* (Paris, L'Arche, 1997).
[119] Voir Marion Pineau and Barbara Tillmann, *Percevoir la musique une activité cognitive* (Paris, L'Harmattan, 2003). Cet ouvrage recense un grand nombre de tests cognitifs menés sur le sujet percevant.

passant par une phénoménologie de la perception musicale, toujours très actuelle.

D'une certaine façon, ce projet théorique assume une appartenance à ce qu'il convient de nommer un *méta type* de Gut, une métathéorie. Ce travail de recherche se positionne du côté d'une scientificité qui interroge, tente d'objectiver le dernier type ou au moins une partie de celui-ci. L'objet d'étude devient le sujet, lui-même ramené par voie d'élémentarisation, à un dispositif de traitement particulier. D'une certaine façon, le second type investit, tourne son regard vers le troisième type. Le terme de métathéorie, dans ce cadre épistémologique extrêmement réduit, fait grandement sens (voir Fig.7).

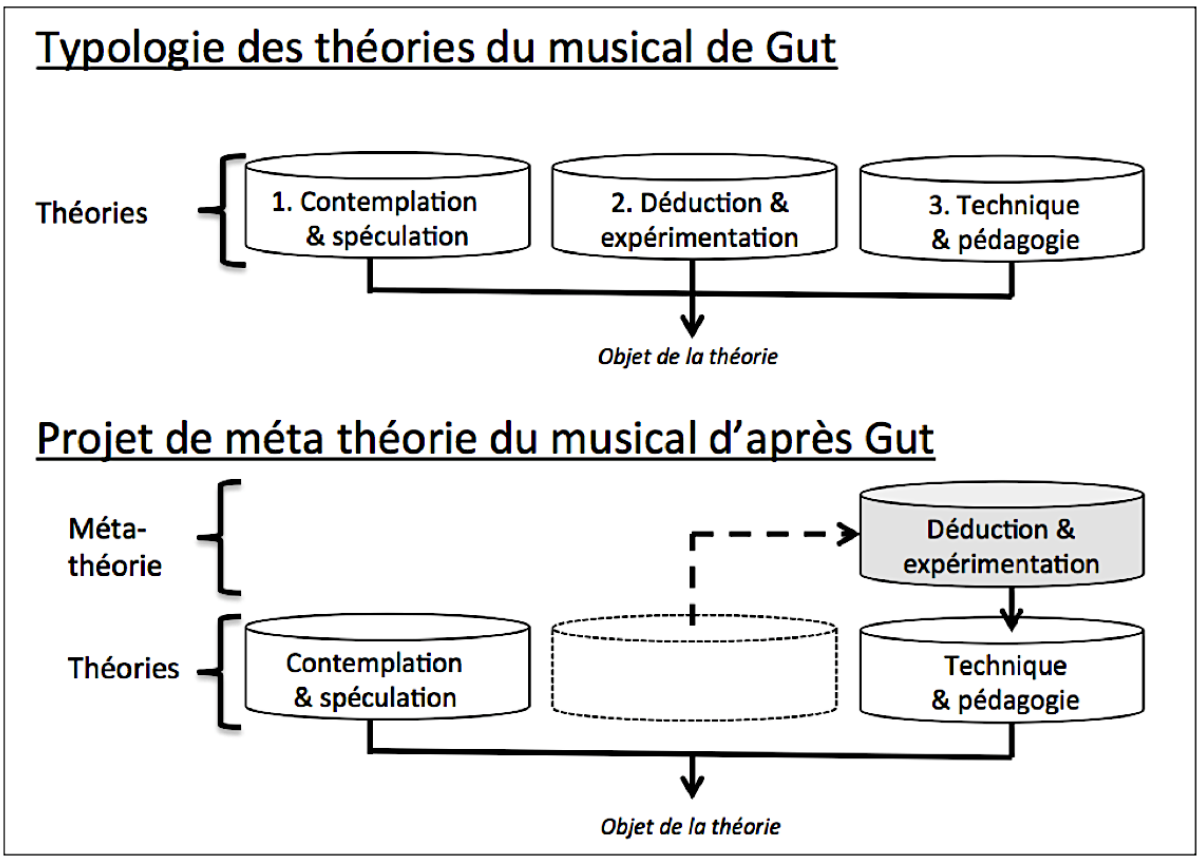


Fig. 7 – modèle théorique – Typologie de Gut – vers une métathéorie

Cette perspective va permettre deux choses. La première tient au maintien de formalisation de l'objet concerné. Le langage et les modes de formalisation du musical sont des conventions d'écriture permettant de décrire des aspects de l'objet étudié. L'ensemble des disciplines scientifiques prenant pour objet le musical, ou certains de ses aspects, s'approprie ces conventions d'écriture. Ce que permet aussi cette métathéorie, c'est de générer ou d'adapter un formalisme pour rendre compte de son objet, à savoir l'écoute musicale. Il faut retenir de ce court détour par l'article de Gut, que le troisième type théorique, dans la mesure où il s'oriente vers une pratique du sujet, isole l'acte de réception (ou d'interprétation dans le cas des musiciens), le rend singulier. C'est cet acte qu'il convient d'interroger, d'objectiver au maximum. C'est au moyen d'une telle entreprise théorique que l'idéal de réception pourra, il faut l'espérer, être définitivement récusé.

Les conventions d'écritures

La notation musicale occidentale permet d'archiver ou de fixer de nombreux aspects d'un fait musical. Cela dit, sa logique est très contestable, ainsi que l'a très bien montré Carl Dahlhaus dans son essai *La notation aujourd'hui*[120]. De plus, certains paramètres qui peuvent paraître essentiels à l'auditeur, à l'interprète ou au compositeur, n'apparaissent pas, ou doivent être précisées en marge de ce type d'écriture. Malgré cette inconsistance, le système de notation présente de nombreux avantages pour rendre compte de certains aspects du musical. Il sera maintenu dans le cadre de cette tentative de théorisation, pour figurer un donné à traiter, et parfois, en cours de traitement.

Il est possible de rappeler certains principes de base de cette notation[121], en ne tenant compte que des règles de modélisation[122]. Il faut, cela dit, insister sur le fait que de nombreux aspects ou paramètres sont omis. Parmi les principes fondamentaux de l'écriture (principes non clos), voici les quinze retenus :

1. L'espace de représentation est ramené à un plan, fixé pour le regard. Un repère donne à voir deux paramètre du son : l'horizontalité figure le temps, au sens des modèles ondulatoires décrits par la physique (idée de déroulement conventionnellement établie de gauche à

[120] Carl Dahlhaus, *Essais sur la Nouvelle Musique* (Genève, Contrechamps, 2005).
[121] Ces principes dont donnés ici sans encore être interrogés du point de vue de l'écoute. Nous conservons donc pour l'instant l'idée d' « écriture » et de « lecture ».
[122] Nous nous référons ici à des ouvrages pédagogiques de référence comme Abromont, *(Guide de) La théorie de la musique*. ou encore Adolphe Danhauser, *Théorie de la musique* (Paris, Lemoine, 1996), ou encore Eric Taylor, *The AB Guide to Music Theory Vol 1 et 2*. Parfois, nous citons le *Dictionnaire de la Musique* de Riemann, qui fait encore école. Nous donnons en référence, à chaque étape, les sources considérées.

droite). La verticalité associe au haut un aigu et au bas un grave. Ce fond donne à saisir deux échelles[123].

2. Cinq lignes horizontales équidistantes forment une *portée.* La portée constitue une échelle de fréquences relatives, trame constante figurant un nouveau fond sur et autour duquel vont venir se poser des signes. Les lignes sont numérotées de bas en haut de 1 à 5, les interlignes de 1 à 4. La durée est figurée comme continue de gauche à droite. Plusieurs portées peuvent se superposer, et par conséquent coexister. On parle alors de système[124].

3. Une ellipse dont le diamètre n'excède pas l'interligne peut être disposé sur la portée à condition d'être placé exactement entre ou sur les lignes. Il est désigné par le terme de *note.* Des petits traits horizontaux ajoutés sur, au milieu, ou sous le cercle permettent de figurer des positions en dehors de la portée.[125]

4. Plusieurs notes peuvent se superposer, figurant ainsi la simultanéité, où harmonie. Un enchainement de deux notes correspond à une mélodie. Méthodologiquement, on peut saisir des principes mélodiques dans des enchainements harmoniques. De même, on peut réduire plusieurs mélodies à leur forme harmonique la plus élémentaire[126].

---

[123] Voir Antonio Fischetti, *Initiation à l'acoustique : Cours et exercices*, Édition : 2e édition (Paris, Belin, 2004), Chapitre 1, p. 7-34.
[124] Voir Taylor, *The AB Guide to Music Theory Vol 1*. p. 8.
[125] Voir Abromont, *(Guide de) La théorie de la musique,* p. 35-36.
[126]Voir Théodore Dubois, *Traité d'harmonie théorique et pratique, "notions préliminaires"* (Paris, Alphonse Leduc, 2000), p. 1-4.

5. Un signe, la *clé*, permet d'assigner une hauteur à une ligne de la portée. Les autres lignes se voient alors attribuées des hauteurs selon une organisation préétablie théoriquement. La clé, toujours le premier signe de la portée transforme l'échelle relative en échelle absolue. Elle assigne toujours aux notes des hauteurs en fonction d'un diapason conventionnellement fixé[127].

6. C'est la place sur la portée, en fonction de la clé, qui détermine le nom des notes[128]. Une absence de hauteur (un bruit) peut être figuré par une note (ou éventuellement une croix), peu importe alors la place occupée sur la portée[129].

7. L'écart entre deux notes s'appelle *intervalle*. Il peut être majeur, mineur, juste, augmenté, diminué, sur-augmenté ou sous-diminué. L'intervalle minimum considéré par cette modélisation (mis à part l'unisson) est la seconde mineure. L'écart de seconde mineure correspond au demi-ton ou prime. L'écart de seconde majeure est égal au ton. Un enchainement de deux notes est soit *conjoint* (notes voisines), soit *disjoint* (notes séparées par une ou plusieurs notes). Il existe deux façons de considérer un intervalle : soit *ascendant* (considéré du grave à l'aigu), soit *descendant* (considéré de l'aigu au grave)[130].
8. Les altérations apparaissent de deux façons. Soit de façon *accidentelle*, soit sous forme *d'armure.* L'armure si elle n'est pas

[127] Voir Abromont, *(Guide de) La théorie de la musique,* p. 38.
[128] Voir Taylor, *The AB Guide to Music Theory Vol 1*, p. 8.
[129] Voir Samuel Adler et al., *Etude de l'orchestration* (Paris, Henry Lemoine, 2011), p. 489-491.
[130] Voir Dubois, *Traité d'harmonie théorique et pratique, "intervalles",* p. 2-4.

modifiée, est placée à droite de la clé et vient indiquer l'existence d'une *tonalité*[131].

9. La coloration de la note et/ou son hampage informent sur la *durée* ou *valeur* de cette note. Le hampage suit un principe de lisibilité[132].

10. Une note indique qu'un événement sonore a lieu. Il existe une série de signes associés au silence qui suit les mêmes principes de durée que celle des notes.

11. Un *point* placé à droite du signe de note ou de silence indique que la durée de ce signe est prolongée de sa moitié. Cette notion permet entre autre d'introduire les notions de *ternaire* et de *binaire*[133].

12. On indique la succession des temps forts en faisant précéder les signes qui les représentent (note ou silence) de barres de mesure. Les mesures régulières sont soit *simples*, soit *composées* selon la division du temps. Le temps peut être associé à une valeur de note. Une *indication de mesure* est alors placée à droite de l'armure. L'idée de régularité métrique n'est pas nécessaire en soi[134].

13. Un arc de liaison reliant deux notes de hauteur identique et non simultanées signifie que leur valeur ou durées respectives sont fusionnées[135].

---

131 Voir Abromont, *(Guide de) La théorie de la musique*, p. 30-31.
132 Voir *Ibid*. p. 48-54.
133 Voir Taylor, *The AB Guide to Music Theory Vol 1,* p. 19-20.
134 *Idem.*
135 Voir Abromont, *Guide de La théorie de la musique,* p. 58-59.

14. Un arc de liaison couvrant plusieurs notes renvoie à la notion de phrasé, souvent *lié*[136].

15. Une interruption, et par conséquent une fin, s'indique par une double barre verticale, coupant les cinq lignes de la portée[137].

Parmi les principes additionnels, et/ou facultatifs, nous retenons des signes pouvant figurer : certaines harmonies sous forme de chiffres ajoutées à une basse, ou de tablatures (5, 6/~~5~~, 7+, Mi*b*M[9,] etc.)[138] ; des indications métronomiques relatives ou mesurées (*Allegro*, *lento*, noire = 60, etc.)[139] ; la dynamique (crescendo, *ff*, etc.)[140] ; le mode de jeu (accentué, louré, piqué, etc.) [141] ; l'ornementation (trille, broderie, etc.) [142] ; l'organisation de la lecture et à la structure (renvois, reprises, etc.)[143] ; l'agogique (point d'orgue, *ad lib.*, *rubato, rallentando,* indication poétiques, etc.)[144].

L'ensemble de ces conventions d'écriture et de lecture consiste en une sélection de certains aspects du fait musical. D'autres aspects, comme le timbre, sont ignorés ou à peine esquissés. En outre, ce système comporte de nombreuses incohérences et lacunes. Mais malgré ses limites, il offre un avantage non négligeable : celui de figurer, au moins en partie, un donné à

---

136 Voir Riemann, *Dictionnaire de Musique...*, Entrée : « *Phrasé »,* p. 616-617.
137 Voir Abromont, *Guide de La théorie de la musique*, p. 140.
138 Voir Georges Dandelot, *Résumé Cours Analyse Harmonique* (Paris, Henry Lemoine, 1970), p. 4-14.
139 Voir Riemann, *Dictionnaire de Musique...*, Entrée : « *Tempo* », p. 818.
140 Voir *Ibid*., Entrée : « *Dynamique* », p. 216.
141 Voir Abromont, *Guide de La théorie de la musique*, Chapitre 24, p. 232-237.
142 Voir *Idem.*
143 Voir Taylor, *The AB Guide to Music Theory Vol 1*., p. 101-103.
144 Voir Marie-Bernadette Dufourcet, Naji Hakim, and Jacques Chailley, *Guide pratique d'analyse musicale : Cours - Lexique illustré - Tableaux* (Paris, Combre, 2001), Entrée : *"Agogique"*, p. 86.

traiter. Si donc il est souhaitable de rendre compte d'aspects musicaux que le système de notation prend en charge, l'utilisation de cette modélisation nous paraît opportune, ne serait-ce que pour considérer certains aspects. Il ne s'agit plus de quelque chose à lire en vue d'une interprétation. Il s'agit uniquement d'une modélisation d'un donné à traiter, autrement dit d'une modélisation de musical à écouter. Dans la mesure où le donné est radicalement réduit par le procédé de modélisation prévu par la théorie, il s'agit bien ici d'un moment fort d'élémentarisation.

Dispositif de traitement et sujet percevant

Avant d'engranger le processus de théorisation, il paraît intéressant d'introduire succinctement à une référence qui a permis de légitimer, de motiver de nombreuses étapes de la présente démarche. En 1956 paraît l'ouvrage de Leonard B. Meyer *Émotion et signification en musique*[145]. Ce travail de recherche présente l'avantage d'interroger des spécificités de l'écoute musicale. Bon nombre des concepts étudiés sont éclaircis à un niveau psychologique plus ou moins adapté au dispositif de traitement tel que défini dans cette étude. Ce dernier veut donc pouvoir, à un ultime niveau de complexité, s'incarner en sujet. Aussi semble-t-il approprié de rappeler brièvement les moments clés de la méthode de L.B. Meyer. Cette étape permet aussi d'introduire le lecteur à des thèmes essentiels d'une ébauche de théorie de l'ennui situationnel.

Émotions et significations en musique cherche à définir les causes, les effets, les conditions et la particularité des émotions en musique. L'auteur part de certaines régularités relatives au stimulus musical ainsi qu'au sujet percevant. Rappelant qu'une expérience affective signifie pour le sujet qu'il est conscient de la « situation » dans laquelle apparaît le donné spécifique, Meyer, dans un premier temps, postule que le mouvement des affects, en réponse à un stimulus musical, à savoir une émotion, est conditionné par une frustration : « une émotion naît lorsqu'une tendance à réagir est inhibée »[146]. Ce point de départ lui permet de questionner des règles d'enchainements (ex : mélodie, reprises), de relations (ex : intervalles, métrique), d'influences paramétriques (ex : la hauteur, le timbre) ainsi que des conditions de départ (ex : l'expertise, l'attention). Cette première

[145] Meyer, *Emotion et signification en musique*.
[146] *Ibid*, p.71.

considération est donc susceptible de servir notre théorie, dans la mesure où un dispositif de traitement du musical comme le sujet manifeste un ensemble de réponses à un donné hiérarchisé selon certaines probabilités. Bien que l'intention se rapproche au plus près de seulement deux dimensions d'un acte de réception musical (émotion et signification), l'espace théorique ainsi dessiné permet la saisie d'un processus, une dynamique que beaucoup de théories antérieures avaient tendance à ignorer. La probabilité, naturelle ou culturelle, vient donc spécifier le donné. Des valeurs peuvent être affectées. L'idée de simulation prend sens.

> « Les formes sont des aspects particuliers du style, des groupes de probabilité différentes, dont chacun manifeste ses propres rapports de probabilité au sein du contexte stylistique global. » [147]

Les groupes de probabilités doivent alors déclencher une série d'opérations qui conduisent à la formation des émotions. Ces dernières, constituent un type *d'output* qu'il faudrait justifier. Meyer pose alors que le sujet possède une tendance à réagir de telle ou telle façon selon son état, ses acquis, et bien sûr, le donné en tant que tel. La « tendance à » devient le moteur de la réception : l'attente. Cette dernière permet d'expliquer, de justifier la dynamique du processus. Il en existe deux manifestations distinctes mais parallèles.

> « L'attente est le produit de réactions d'habitudes développées en rapport avec des styles musicaux spécifiques ; elle est aussi le produit des modes humaines de perception, de cognition et de réaction, c'est-à-dire selon les lois psychologiques de la vie mentale. » [148]

---

[147] *Ibid*. p.103.
[148] *Ibid*. p. 79.

Il est intéressant de noter que Meyer distingue deux types d'attente en corrélation : une première est initiée au sein-même du dispositif de traitement, une autre est fonction des acquis.

> « Il faut établir d'emblée une distinction entre les attentes qui résultent de la nature même des processus mentaux chez l'homme – la façon dont le cerveau perçoit, assemble et organise les données sensorielles – et les attentes nées de l'apprentissage au sens large du terme. Dans l'acte de perception de la musique, il existe bien entendu une interaction subtile et étroite entre ces deux types d'attente. » [149]

L'attente devient le moment premier, fondamental, durant lequel le sujet écoute effectivement le musical. De plus, chaque sujet écoute « son » musical. L'apprentissage et le style valident l'idée d'une diversité d'écoutes. Mais si l'attente est attribuée à chaque sujet percevant, elle reste un processus commun à tous les dispositifs de traitement. Elle légitime une forme d'attention et un maintien de celle-ci par d'autres réalités herméneutiques comme la croyance.

> « L'attention que l'on accorde à une œuvre d'art résulte en effet directement de cette croyance dans la portée et dans la vitalité de l'expérience esthétique. (…) En réalité, comme nous croyons au caractère affectif esthétique de l'expérience musicale, nous nous attendons à vivre ce type d'expérience, et notre corps, réagissant à cet état d'esprit, s'y prépare » [150]

Le traitement du musical est donc motivé par ce que Meyer nomme des « ensembles préparatoires ». Dans le même temps se superposent une

[149] *Ibid.* p. 91.
[150] *Ibid*. p. 119-120.

réception de ce qui a lieu, et un savoir (plus ou moins précis) de ce qui va avoir lieu. Il existe donc des « lois » d'organisation du traitement (le terme de « règles » semble ici plus approprié).

> « Le cerveau, lorsqu'il sélectionne des stimuli discrets et les organise en figures et en groupements, semble obéir à certaines lois générales » [151]

Meyer va chercher ces lois dans une version tronquée de la psychologie de la *Gestalt*, tout en assumant que celle-ci puisse être lacunaire[152]. Il intègre, en les adaptant à son système, la loi de prégnance, la loi de bonne continuation et la loi de complétude. Mais ce mouvement épistémique, pour avoir lieu, impose que les connaissances puissent se maintenir au cours du traitement. Il faut donc pourvoir le système d'une mémoire.

> « L'attente dépend très fortement des processus mnémoniques. Lorsque nous écoutons une œuvre, nous organisons notre expérience et, partant, nos attentes, à la fois en fonction du passé de cette œuvre spécifique, lequel commence après l'audition du premier stimulus, lequel est donc « passé », et en fonction de notre souvenir d'expériences musicales antérieures. » [153]

[151] *Ibid*. p.129.
[152] Voir *ibid*. p. 132-170. Nous reprendrons ces références plus loin sans faire directement référence à leur utilisation par le musicologue allemand.
[153] *Ibid*. p. 132. La question de la mémoire est bien sûr très complexe. Notre théorie s'y est heurtée avec force. Mais, incarnée dans un dispositif de traitement, elle présente l'avantage d'assumer une radicalisation qui nous a permis de choisir parmi plusieurs définitions de la mémoire.

Les lois sont alors en mesure d'être dictées. La loi de prégnance explique le fait que le donné traité est organisé de façon améliorée, ou simplifiée, et ce, même si ce donné présente des irrégularités.

> « Cette tendance du cerveau à améliorer l'organisation psychologique, à pratiquer une discrimination entre les schémas satisfaisants et ceux qui nécessitent une amélioration, a été confirmée par des preuves empiriques incontestables. » [154]

La loi de bonne continuation explique le fait qu'un ensemble de paramètres à priori séparés les uns des autres est perçu de façon continue. Elle fait passer un donné constitué d'éléments discrets (mélodie, rythme, harmonie, etc.) à des structures continues (des ensembles ou des formes).

> « Cette loi permet notamment de rendre compte du fait que nous sommes capables d'entendre comme des mouvements et des formes continues ce qui, finalement, n'est rien d'autre que des stimuli discrets et séparés. » [155]

Enfin, la loi de complétude explique une différence fondamentale, dans le temps du traitement, « entre ce qui est complet, partiellement complet et définitivement clos ». Elle interroge de ce fait la spécificité du stimulus, sa forme (son *pattern*) en tant que possiblement achevée.

[154] *Ibid*. p. 133.
[155] *Ibid*. p. 138.

> « Il existe deux types d'incomplétude : 1. celle qui intervient au sein du pattern lui-même, lorsque quelque élément a été délibérément omis ; et 2. celle où la figure, bien que complète dans sa forme, n'est pas perçue comme ayant atteint une conclusion satisfaisante, n'est pas achevée. » [156]

La loi de complétude permet, selon Meyer, de dégager un autre principe : la loi du retour, qui distingue la répétition (dans la forme A-B-A' où A' est séparé de A par B) de la réitération (dans A-A' où A' suit A).

> « Le fonctionnement de la loi du retour se distingue de celui du principe de comparaison consécutive en ceci que, selon le premier la tension est produite par des déviations dans la répétition du terme sonore, alors qu'avec le second la tension naît de ce que la répétition est attendue mais ne se manifeste pas encore. » [157]

La question de la forme est ensuite investie par Meyer avec attention. Il s'emploie à caractériser la continuité et la discontinuité. Le stimulus prétend à une forme qui sera traitée de façon plus où moins unifiée.

> « L'appréhension de la forme dépend en partie de l'existence d'un rapport équilibré entre uniformité et différenciation, l'impression de forme peut être affaiblie par l'exagération ou l'intensification de l'une ou de l'autre au sein d'une œuvre donnée. » [158]

Ce couple *unité / différenciation* vient encadrer l'opposition que nous reprendrons, à savoir celle qui existe entre tension et détente. C'est donc un genre de jeu de renvoi processuel qui doit exister entre ces pôles pour que l'écoute non seulement soit spécifiée, mais aussi pour qu'elle se maintienne.

---

[156] *Ibid*. p. 173.
[157] *Ibid*. p. 193.
[158] *Ibid*. p. 200-201.

En fin d'étude, d'autres aspects viennent compléter le système meyerien (comme la texture qui permet de distinguer une figure de son accompagnement[159]). Ce système devient suffisamment exhaustif pour que puisse être pensé un acte de perception musicale. Cela dit, les enjeux, pour le musicologue, couvrent tous les niveaux de la réception esthétique[160]. Si un modèle de traitement du musical susceptible de saisir l'ennui situationnel en période d'écoute doit être proposé, il faut que ce modèle assume, dans sa version la plus élaborée, une distance manifeste avec le sujet percevant. Autrement dit, il n'est pas encore question ici de saisir l'ennui dans un champ esthétique susceptible d'intégrer des notions aussi complexes que l'œuvre d'art, le style ou la signification. Le traitement dont il sera question est ramené à un stade antérieur de la réception.

Cependant, cela ne signifie pas que le dispositif relève de la fiction. L'idée de simplification (d'élémentarisation) des processus en jeu laisse entrevoir un premier stade de compréhension, alors figuré par un modèle capable de simuler une partie de l'écoute musicale. On parlera alors de réception de « bas niveau ». Une réception de bas niveau produit des énoncés, en forme de jugements de goût, qui se trouve en amont de tout jugement esthétique (qui relève, lui, d'une réception de haut niveau)[161]. Mais l'instant le plus pertinent de l'élaboration théorique à venir prend la forme d'une évidente mise à mal de l'idéal de réception : mettre en lumière un aspect du traitement qui, même élémentarisé, se retrouve à l'échelle de esthétique de l'œuvre d'art (réception « de haut niveau »), et forcer une certaine tradition à considérer cet aspect afin de réactualiser son approche

[159] *Ibid*. p. 222.
[160] Meyer, en plus d'insister sur la notion de style, fait directement référence à l'œuvre d'art.
[161] L'expression « réception de bas niveau » verra sa définition affinée progressivement.

de l'acte de réception en musique. Distancier ce dernier de formules arbitraires et d'heuristiques caduques : voilà, nous semble-t-il, l'enjeu principal de cette étude.

Objection - Récapitulation

Sélectionner des caractéristiques particulières du traitement lors de la formalisation ne revient-il pas à une simplification de l'acte de réception comparable à une idéalisation ? Le fait que soient retenus certains traits pertinents pour saisir la notion d'ennui situationnel en période d'écoute musicale, oblige à une élémentarisation, c'est-à-dire à une façon de repenser l'objet d'étude, de le réduire. Dès lors, il ne s'agit pas d'une idéalisation. Il est possible de reprendre rapidement la trame qui autorise cette première réduction théorique.

Tout d'abord, il a été question d'une gêne méthodologique ressentie lors de la constitution d'un corpus sur l'ennui situationnel, en tant qu'espace problématique : saisir et remettre en cause un certain idéal de réception en s'approchant brièvement et une première fois de l'ennui situationnel. Ensuite, une définition large de l'écoute musicale, en tant que traitement d'un donné dépendant d'une forme d' « intérêt », a été cherchée et donnée. Puis, la discussion a porté sur le rôle des théories du musical comme moyen de définir et d'interroger un certain traitement de l'objet musical. Enfin, ont été recherchées et intégrées au projet théorique une formalisation (inspirée de conventions d'écritures traditionnelles) et une première référence (celle de Meyer) en vue de saisir ce qui, dans leur système de notation, peut être maintenu si l'on cherche à représenter une réception sans idéal de réception.

Il ressort de ce parcours une volonté de limiter l'objet et les méthodes d'appréhension de ce dernier. Ce n'est pas l'idéal de réception qui se dessine à ce niveau de limitation et d'appréhension, mais plutôt ce qui a été nommé une élémentarisation consécutive à la constitution d'un champ d'étude théorique, c'est-à-dire une approche qui réduit l'objet de façon à ce que ce dernier puisse intégrer et être manipulé par un système abstrait de référence. La différence avec les tentatives antérieures de saisie objective du musical vient d'une volonté d'assumer une nouvelle forme d'élémentarisation. La tradition fige le musical dans un espace-temps continu et le soumet désespérément à la subjectivité. Elle force à reconnaitre le traitement comme une boite noire, argument en faveur d'une variabilité, puis, impose, à un niveau analytique, que le donné soit saisi dans son entier, comme un tout. Mais si l'objet d'étude devient le traitement en tant que tel, si l'on considère ce niveau métathéorique, la subjectivité doit pouvoir être saisie analytiquement, devenir l'objet à part entière de l'étude.

Les conséquences sont alors les suivantes : 1) Une partie du subjectif n'est pas prise en compte par le système que nous recherchons. C'est pourquoi le terme de dispositif est préféré à celui de sujet. Nous maintenons que le traitement est fonction de trois aspects, hautement complexes et entrelacés, discutés en début de notre étude (le récepteur ou dispositif de traitement, le musical ou le donné, et le contexte ou environnement). Le fait que le compte rendu d'analyse n'est jamais le même ne sera pas remis en cause dans le présent travail. Ce compte rendu peut même varier d'un traitement à l'autre pour un même musical et/ou un même dispositif de traitement théoriquement défini.

2) La tentative de théorisation ici présentée veut rendre compte, non pas tant d'une réalité de traitement, mais bien plus d'une nécessité d'intégrer l'ennui situationnel dans l'acte de réception. Elle veut éclairer un « angle mort » que ne considèrent pas les analyses musicologiques. Sur un long terme, à mesure qu'elle se développe, elle veut réactualiser l'histoire d'une réception. Finalement, nos méthodes prennent la forme d'une *proto-théorie.*

3) Comme annoncé plus haut, le musical considéré, devant répondre aux exigences d'une formalisation théorique, doit être lui aussi limité. Il ne sera question dans ce projet que de musique tonale, souvent minimale, et privée de certains paramètres caractéristiques d'analyses traditionnelles, comme le timbre ou l'agogique. Après problématisation, il faut reconnaître une bonne fois pour toute au musical considéré par le traitement qu'il ne retient que certains paramètres pour cette proto-théorie.

4) la modélisation utilisée n'a plus rien à voir avec une analyse partitionnelle. Elle se rapproche plus de ce que l'enseignement musical nomme un commentaire d'écoute. Elle *schématise* un donné traité. Elle révèle un espace d'investigation fondamental en théorie du musical.

Problématisation

L'hypothèse de cette étude peut être résumée : une partie du traitement reste objectivable et peut être révélée au moyen d'un premier champ théorique qu'il reste à fonder. En ce sens, il y a un rapprochement avec les disciplines scientifiques qui interrogent le sujet percevant en vue de mettre au jour certaines régularités de traitement, ou, au moins, de mettre à mal certaines régularités prévues par l'idéal de réception. Ce projet part donc de la problématique suivante :

L'ennui situationnel n'est-il pas à considérer en période d'acte d'écoute musicale comme un argument fort en défaveur de l'idéal de réception prévu par une incommensurable bibliographie ? Quels seraient les bénéfices d'une étude de l'ennui situationnel pour la compréhension de l'écoute musical ? Quelle modélisation pourrait-il trouver ? Quel impact et quels enjeux en découleraient pour nos actuelles théories du musical ?

Les enjeux de ce travail sont plus remarquables qu'il n'y paraît. Reconnaître l'ennui comme nécessairement lié à la réception, c'est dessaisir l'analyse partitionnelle d'une grande partie de sa pertinence, au moins celle qui s'adresse à l'auditeur. Nous parlons d'une *condition nécessaire de susceptibilité*, dans le sens où il est toujours possible qu'un sujet en période d'écoute musicale s'ennuie. L'auditeur est *nécessairement* susceptible de s'ennuyer à l'écoute d'un donné. Il n'y a donc aucune raison d'admettre que ce type d'analyse soit vérifié en période d'écoute. La réalité de l'écoute se situe dans un champ disciplinaire autre que celui de la musicologie. Comment un logo musical publicitaire parvient-il à envahir l'esprit ? Peut-on considérer le *caractère fétiche* que critique Adorno comme une

résolution alternative du problème de l'ennui situationnel en période d'écoute, et ce au détriment d'une dimension savante, assumée par certaines écoles de compositions ? La danse et/ou l'incorporation permettent-elles de surmonter ou d'amenuiser une situation d'ennui ? De nombreuses autres questions surviennent et fondent un nouveau et passionnant projet de recherche en esthétique.

Bilan C

Dans la présente étude, l'écoute musicale est assimilée à un traitement par un dispositif (qui pourrait devenir un sujet) d'un donné sonore. Le traitement est spécifié par un intérêt fluctuant, à définir, que manifesterait ce dispositif, et doit pouvoir être décrit en termes de règles de transformation, d'algorithme. Dans ce travail de recherche, il s'agit pour l'essentiel de motiver l'investigateur à considérer certaines réalités de l'écoute, plutôt qu'à forcer le donné à correspondre aux projets de l'analyse musicologique. Parmi les contraintes qui résultent de cette entreprise, l'élémentarisation apparaît comme la plus fondamentale : il s'agit pour l'analyste de reconnaître le fait que le donné, pour être interrogé, doit être privé de certains de ses aspects dont le maintien conduirait fatalement à un égarement. Dès lors, il semble cohérent de penser qu'une approche théorique élémentarise toujours au nom d'une clarté de saisie. L'objectif théorique, ici, devient avant tout critique, et l'emprunt à des systèmes préexistants trouve une légitimité.

Le musical analysé devient un compte-rendu simulé de traitement d'un donné censé représenter une écoute située. La partition donne accès à certains paramètres essentiels constitutifs de ce donné, bien qu'elle élémentarise et exhorte à une limitation de l'ensemble désigné par « donné sonore organisé ». Le corpus questionné ici se limite donc à ce que la partition peut circonscrire. Le terme de dispositif remplace celui de sujet afin que soit accentuée l'idée du simulabilité. Finalement, le présent projet cherche surtout à définir et à mettre en cause un certain idéal de réception : comment expliquer le musical tout en maintenant l'impératif de continuité et de totalité ? L'ennui, si complexe qu'il soit, ne devient-il pas un un moteur pour de nouvelles recherches théoriques et épistémologiques sur le fait musical, et, à plus long terme, en esthétique de la musique ?

D – UNE THEORIE ÉLÉMENTAIRE DU TRAITEMENT DU MUSICAL

L'ensemble de cette section présente un cadre théorique inspiré d'un corpus diversifié, au sein duquel certains aspects de *l'Analyse musicale* de Jean-Marc Chouvel prennent sans doute une place primordiale. Les recherches actuelles menées dans le cadre des sciences cognitives et des neurosciences restent très actives et hautement complexes. Elles conduiraient sans aucun doute à une réévaluation de ce modèle. Le lecteur se rappellera que ce dernier tente avant tout de valider l'idée d'un musical en tant que compte-rendu schématisé de traitement reconnu comme hautement complexe, et peut parallèlement conserver une portée critique pertinente.

Le problème rencontré dans la recherche d'une telle définition du musical vient d'une impossibilité d'écarter indéfiniment le sujet récepteur. L'écoute, même lorsque sa définition s'étend au dispositif en général, finit toujours par être spécifiée. Par conséquent, la méthode retenue pour saisir le musical s'organise en deux temps : 1) retenir les aspects élémentaires d'une quasi automatique du traitement (c'est l'objet de la présente section), et 2), interroger la frontière qui sépare cette automatique d'une interprétation par le sujet, en établissant un cadre heuristique de base qui puisse initier un programme de recherche pertinent.

Exemple microscopique de traitement simulé sans l'intérêt [162]

Un exemple de traitement aidera certainement le lecteur à se familiariser avec l'approche défendue ici : un fragment mélodique bref, extrait de l'intermezzo n°3 Op.117 de Johannes Brahms[163]. Cet exercice permettra d'envisager un certain nombre de critères ou de modules d'un dispositif de traitement. L'objectif consisterait à établir une hiérarchie des événements. Avant tout, il convient de distinguer deux aspects fondamentaux : ce qui est traité en toute circonstance (traitement mécanique), et ce qui est traité en fonction d'une possible dimension d'intérêt. Quelles sont les informations qui vont être traitées par le dispositif de traitement en toutes circonstances et indépendamment de l'intérêt [164] ?

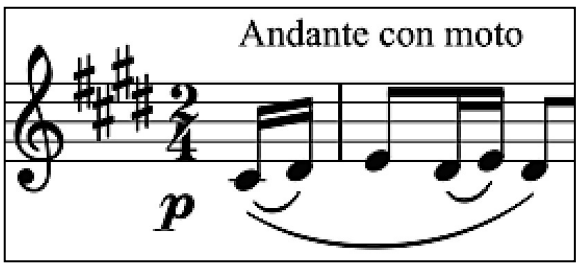


Fig.8 – Fragment mélodique initial de l'Opus 117 n°3 de Brahms.

[162] Cet exemple s'appuie sur des travaux antérieurs. Roméo Agid, "Prolégomènes aux sciences du traitement de la perception musicale (considérations critiques sur l'objet de la musicologie traditionnelle), Mémoire de Master 2 sous la direction de D. Ehrhardt."
[163] Johannes Brahms, "Drei Intermezzi, Op.117" (Munich, Urtext, 1998), p. 10.
[164] L'exemple présenté ici s'inspire grandement, et en le simplifiant à l'extrême, d'un algorithme pensé par Jean-Marc Chouvel, dans *Analyse musicale : Sémiologie et cognition des formes temporelles*.

- Indépendance de l'intérêt - Encadrer le donné

Un tel fragment comporte un début une fin. On pose pour acquis qu'il est encadré par un silence qui n'est pas traité directement. Une étude du contexte pourrait légitimement remettre cela en cause. On peut, en effet, se demander si l'arrivée du chef d'orchestre dans la salle ne constitue pas une amorce à l'écoute qui relèverait déjà d'un acte de réception. Ce silence préparatoire ne relève-t-il pas de l'écoute musicale ? Mais il faudrait peut être alors considérer une manifestation particulière d'intérêt comme la curiosité. Cette dernière, interrogée en amont d'un traitement, consisterait précisément en une période de préparation inséparable de l'acte de réception. Cependant, si l'on considère l'écoute comme traitement d'un donné sonore, un tel donné est bien situé dans un espace-temps au point qu'il soit possible de lui attribuer un début. Mais alors qu'est ce qui permet d'identifier le début ou la fin ? Le donné est extrait d'une œuvre structurée (organisation sonore) en pensée par un compositeur qui lui donne une forme et, par conséquent, un début et une fin. Il serait aussi possible d'envisager que le silence consécutif au donné soit intégrable dans le traitement. Il l'est d'ailleurs au moment où il survient. Mais au regard d'une cohérence du donné à déterminer, Il faut convenir du fait que le traitement s'interrompt au bout d'un certain temps (à l'image d'un *fade out*), du fait d'un relayage ou d'une appropriation d'autres aspects de l'environnement par d'autres modules de traitement. De son côté, le silence préparatoire peut, selon le type de dispositif et les facteurs contextuels, déjà engranger un traitement du musical (à l'image d'un *fade in*). La cohérence du donné est associée à la nécessité sonore. Ici par exemple, il n'y a que deux

silences : le début et la fin. Le dispositif est donc capable d'encadrer temporellement le donné et de décider d'une fin[165], comme d'un début.

- Indépendance de l'intérêt : Métrique – Calcul

Quelques consignes préalables relatives à l'actualité d'un événement en mémoire de travail : les données nouvelles, pour la première fois activée, perdent progressivement de leur importance hiérarchique à mesure que le traitement a lieu. Si elles sont réactivées avant d'être oubliées, elles voient leur position hiérarchique augmenter. Il faut que la vitesse de lecture et le nombre d'informations soient adaptés au dispositif de traitement. Dans ce cas, élémentarisé, il est possible d'assumer qu'entre le début et la fin, il y a deux paramètres sonores identifiables : la hauteur et la durée. Ces deux aspects sont interdépendants. Cependant, le traitement prévoit deux exceptions : 1) un silence, s'il possède une durée, ne possède pas de hauteur, et, 2) un bruit, s'il possède une durée, ne possède pas de hauteur. Dans l'exemple ci-dessus, transposition graphique, deux durées dont l'une vaut le double de l'autre sont observables. Il y a donc des brèves qui mesurent « 1 » et des longues qui mesurent « 2 »[166]. La première durée est

[165] Des œuvres comme *4'33* de John Cage font un pied de nez à cette idée de traitement. La réception doit s'analyser autrement que comme compte rendu d'écoute musicale. Voir l'ouvrage de Kyle Gann, *No Silence - 4'33" de John Cage* (Paris, Allia, 2014).

[166] Ces mesures sont données de façon arbitraire. Il n'est pas nécessaire ici de se référer à une unité particulière. D'autre part, les attributions de valeurs suivent un principe de comptage du temps dont rend compte la coloration de la note sur la portée. L'écoute saisie ces différences dans une durée et une non simultanéité. Le calcul suit un principe qui peut aussi être élémentarisé. Par exemple dans le cas du fragment de Brahms : à la première durée est attribuée une valeur : disons le « 1 ». Puis la seconde durée se voit attribuée la même valeur par voie de comparaison. Enfin la troisième durée ne trouve de valeur qu'une fois accomplie la durée « 2 x 1 », alors simplifiée en « 2 ». Un raisonnement de ce type serait tout autant possible pour des valeurs a) de durée inférieures à « 1 » ou ternaires.

nouvelle. La seconde est traitée comme égale à la première. Ces deux durées permettent d'établir une première hypothèse de stabilité métrique à venir, de postuler un découpage régulier du temps. La longue qui suit, double de chacune des deux premières, interrompt l'hypothèse de régularité, mais instaure une arithmétique stable et simple (rapport de 2/1). Elle s'inscrit comme élément nouveau en tant qu'égale au cumul des deux premières durées. Le traitement réactualise alors par calcul les deux premières durées comme égales à la troisième durée, qui elle prend une importance hiérarchique supérieure du fait a) de sa longueur nouvelle, et b) de sa longueur supérieure. La combinaison de ces trois durées est réitérée. Cette réitération fonde ce motif comme nouvelle unité et maintient le rapport hiérarchique instauré à chaque réactualisation. La première durée est hiérarchiquement forte du fait de son caractère nouveau. La troisième durée est nouvelle, car plus longue. Elle est traitée comme hiérarchiquement supérieure aux deux premières durées. La réitération du motif souligne une stabilité à un niveau supérieur. Finalement, la troisième et la sixième durée sont de premier rang ; la première et la quatrième sont de second rang. Le calcul métrique prévoit aussi que la comparaison de longueur entre les durées de chaque niveau hiérarchique puisse s'établir entre tous les niveaux. L'espacement compris entre ces temps forts étant perçue comme égal (ou arithmétiquement égal), le calcul conduit à l'idée de pulsation régulière.

➢ Indépendance de l'intérêt : hauteurs – calcul

Simultanément, le dispositif calcule sur les hauteurs. Premier fait : elles sont identifiables en termes de fréquence ou de logarithme de fréquence. Il constate (mesure) un registre de départ. Chacune des trois premières hauteurs est nouvelle. Elles sont proches l'une de l'autre et ascendantes. La troisième hauteur (deux fois plus longue) est hiérarchiquement supérieure du fait de sa longueur. La réitération de la seconde hauteur à raison d'une même durée que la précédente. Une réitération fait appel à une mémoire de travail. Il y a réactualisation et donc augmentation du potentiel d'intégration, de généralisation. De même durée, cette hauteur est donc intégrée comme hiérarchiquement importante. Puis, la troisième hauteur est réitérée en valeur courte (la première hauteur a perdu de son potentiel d'importance hiérarchique). La durée longue suivante accorde une importance hiérarchique supérieure à la deuxième hauteur donnée. Celle-ci devient hiérarchiquement supérieure à la troisième.

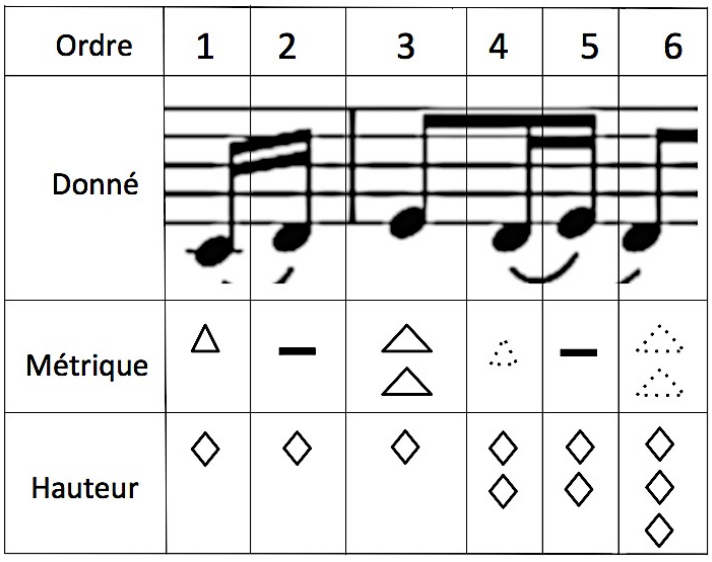


Fig. 9 – Hiérarchisation métrique et des hauteurs

➢ Indépendance de l'intérêt - bilan de hiérarchisation – calcul

(Les triangles à trait plein figurent une actualisation métrique. Les triangles en pointillés figurent une réactualisation métrique. Les tirets signifient que la durée considérée est identifiée à la durée précédente. Dans l'ensemble, la superposition progressive des symboles signifie que le fait considéré voit sont importance hiérarchique augmenter.)

Les constituants du donné, autrement dit la première exposition de chaque occurrence donne les trois premières hauteur/durées comme élément de référence $\{1 ; 2 ; 3\}$. Rien de nouveau par la suite, uniquement des réactualisations. Une hiérarchie s'établit donc entre toutes ces hauteurs / durées. Pour les hauteurs : en première la « 2 », reprise deux fois (en 4 ainsi qu'en 6). Puis la « 3 », reprise une fois (en 5). Enfin la 1, dont l'importance n'est non négligeable puisque qu'elle est première. Les durées considérées comme accentuées sont : d'abord la « 3 » parce qu'elle est nouvelle prolongée. Ensuite la « 1 », parce qu'elle est première, la 3, parce qu'elle elle nouvelle. Enfin la « 2 ». La réitération confirme cette hiérarchisation des durées. On obtient le tableau récapitulatif ci-dessous. Le donné est donc structuré par le traitement sans qu'il soit question d'intérêt.

Importance hiérarchique	I	II	III
Hauteur	2	3	1
Durée	3	1	2
Hauteur/ durée	3	2	1

Fig. 10 – Hiérarchisation globale des événements du donné

Cet exemple de hiérarchisation des événements de ce fragment montre qu'il est possible de décrire un processus de traitement, autrement dit une transformation de l'information : le donné sonore fait l'objet d'une série de calculs déterminés par des règles et est converti en un certain nombre de valeurs en sortie, qui permettent un autre niveau d'analyse. Il s'agit donc d'une méthode de traitement automatique. Bien sûr, il y a omission de nombreux aspects. Toutefois, si la démarche s'effectue avec une conscience de ces omissions, il doit exister une pertinence d'analyse, ne serait-ce qu'à un *bas niveau* de compréhension. C'est ce type de modèle qui sera repris et développé pour saisir l'ennui situationnel en période d'écoute musicale.

Singularisation (ou la structuration des événements musicaux)

Dans les années 1950, aux premiers stades de la recherche concernant l'attention en période d'écoute musicale, la thèse du « filtre », dérivée d'études menées en linguistique, semblait conduire à l'idée qu'il était impossible de saisir une polyphonie dans son entièreté du fait de la multiplicité de lignes mélodiques à traiter simultanément[167]. Il faudra attendre les années 1960/70 pour remettre en cause cette thèse[168]. Toutes les lignes d'une polyphonie intentionnellement constituée entretiennent des relations mutuelles puissantes qui fondent une verticalité harmonique, axe fort au sein duquel il serait possible d'identifier quelques lignes mélodiques à parts-entières[169]. Il existe une relation d'ordre tonale qui explique la possibilité de porter son attention sur plusieurs mélodies. Il existe une situation inspirée du modèle « figure-fond » : la ligne-figure est traitée horizontalement, considérant les matériaux passés et susceptibles de se réaliser. La ligne-fond est traitée dans une globalité verticale ou harmonique, et n'est pas directement la cible de l'attention. Il existe donc deux types de processus qui interviennent simultanément. Les diagrammes de Sloboda sont ici d'une clarté remarquable pour expliquer ce fait [170] :

[167] John-A. Sloboda, *L'esprit musicien* (Liège, Bruxelles, Mardaga, 1995), p. 228.
[168] Citons entre autres : D. Alan Allport, Barbara Antonis, and Patricia Reynolds, "On the Division of Attention: A Disproof of the Single Channel Hypothesis", dans *Quarterly Journal of Experimental Psychology* 24, n°2, Mai 1972, p. 225–35. J. A and D. Deutsch, "Attention: Some Theoretical Considerations," *Psychological Review* 70, n°1, 1963, p. 80–90. / Anne M. Treisman, "Selective Attention in Man," *British Medical Bulletin* 20, n°1, 1964, p. 12–16.
[169] Sloboda, *L'esprit musicien,* p.230. L'auteur parle « d'unité harmonique ».
[170] *Ibid*, p. 232.

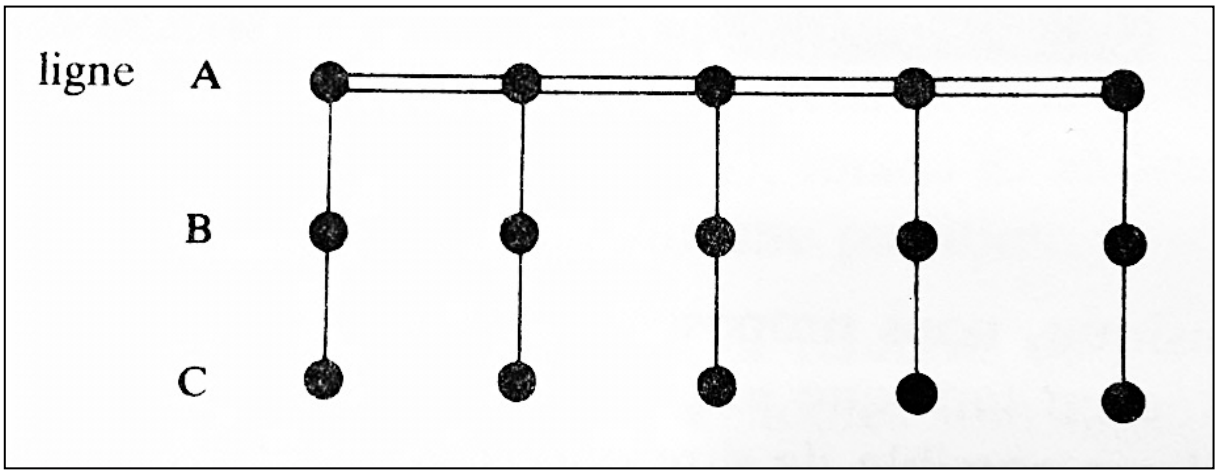


Fig. 11 – Types de relations polyphoniques - Sloboda

Ce diagramme présente trois lignes contrapuntiques. Les traits doubles figurent un traitement mélodique, les traits simples représentent un traitement harmonique ou vertical. Ici B et C ne sont pas entendues comme des mélodies, le focus attentionnel s'effectuant sur la ligne A. Souvent, « la ligne qui comporte les registres de hauteurs les plus aigus tend à être traitée par focalisation »[171]. Il est aussi important de rappeler qu'une familiarité poussée avec un style musical particulier, permet d'anticiper avec plus de facilités le traitement, et rend plus libre « l'oreille mentale » de se promener, de manière plus transversale, le long de plusieurs lignes.

D'autres aspects tendent à isoler la ligne mélodique aigue. Les paramètres peuvent varier au point de contrer certaines spécificités jusque là développées par la recherche cognitive. Ainsi, un changement d'intensité, une spécificité de timbre, un phrasé peuvent aboutir à une focalisation sur une ligne intermédiaire. Même si Sloboda se concentre uniquement sur l'alternative mélodique-harmonique, pour conclure, il semblait intéressant

[171] *Ibid*. p. 236. Cela vient sans doutes du fait que les sons graves masquent de plus grands intervalles que les sons aigus. Sur le sujet, voir aussi Bertram Scharf, « Critical Bands », dans *Foundations of Modern Auditory Theory* (New York , J.V. Tobias, 1970).

de rappeler qu'une grande majorité du répertoire tient ces faits de traitement pour acquis :

- un traitement mélodique a lieu dans la durée. Chaque hauteur est traitée dans son rapport avec la précédente et la suivante ;
- une ligne mélodique constitue le privilège de l'attention dans le cadre d'une écoute musicale. C'est elle, avec toutes ses caractéristiques stylistiquement définies, qui comportera un caractère saillant par rapport à certains enchainement harmoniques ;
- dans le cas d'une polyphonie la mélodie ayant le plus de chance de se démarquer d'un fond harmonique est celle comportant les registres de hauteur les plus aigus. Cela n'est plus vrai dans le cas de jeux compositionnels portant exceptionnellement à cet endroit ;
- le fond harmonique, s'il n'est pas traité en tant que cible attentionnelle, est tout de même traité comme fond en cohérence plus ou moins forte avec la ligne mélodique-figure.

Il semble, cela dit, que les travaux de Sloboda, rapportés dans sa synthèse, *L'esprit Musicien*, ne tiennent pas compte de critères musicaux tout aussi importants pour la compréhension d'une focalisation en période d'écoute musicale. Cependant, ils représentent un cas remarquable d'étude du traitement en tant que tel. Il faut, pour que le traitement soit à-même d'isoler des aspects ou, de se focaliser un certain temps sur le donné, qu'il existe des règles d'organisation. La préférence à la ligne du dessus, si elle autorise une différentiation dans la verticalité, ne suffit pas à expliquer une segmentation dans le temps du musical.

En effet, une des spécificités du donné à traiter vient de ce qu'il est fragmenté en « épisodes » de différentes tailles. Plusieurs théories coexistent pour expliquer un tel découpage. Mais ces théories fondent ce dernier sur une analyse musicologique, autrement dit sur une forme à saisir du côté de l'interprétation ou de la compréhension approfondie. Ainsi, dans son *Guide pratique d'analyse musicale,* Naji Hackim et Marie-Bernadette Dufourcet invitent, dans le cadre d'une analyse thématique, à « déterminer [les] thèmes, motifs ou cellules (mélodiques, rythmiques, harmoniques) »[172]. La cellule, le motif, la phrase, le thème ainsi que d'autres notions viennent établir des distinctions relatives d'ampleur du fragment considéré.

Au niveau du traitement, ces termes peuvent rapidement apparaître comme équivoques. La théorie générative de Lerdhal et Jackendoff propose, cela dit, une structuration en groupes applicable au traitement plutôt qu'à la partition. Mais c'est M. R. Jones[173] qui relie avec le plus d'insistance l'intégration des événements musicaux à des processus attentionnels, autrement dit à un dispositif susceptible d'être pourvu d'intérêt[174]. Son projet théorique (essentiellement appliqué à l'étude de la mélodie) prévoit l'existence d'accents musicaux censés permettre l'intégration des événements musicaux.

---

[172] Dufourcet, Hakim, and Chailley, *Guide pratique d'analyse musicale*, p. 30.

[173] M. R. Jones, "Recognizing Melodies : A Dynamiv Interpretation", dans *Quarterly Journal of Experimental Psychology* 39A, 1987, p. 89–121.

[174] Les « règles préférentielles » de la théorie génératives reflètent une *probabilité* attentionnelle de l'auditeur. L'approche de Jones quant à elle associe au projet de Lerdahl et Jackendoff une structure qui oriente l'attention et précise les attentes de l'auditeur. Sur le sujet, voir l'excellent résumé de Pineau and Tillmann, *Percevoir la musique une activité cognitive,* chapitre 4, p. 91-130 : "Intégration d'événements dans des structures d'ensembles".

> « D'après la théorie de Jones, les accents temporels et mélodiques se combineraient en une structure unitaire d'accents qui aurait pour fonction de guider la perception et les attentes musicales de l'auditeur ; cette structure présenterait une hiérarchie d'accents de forces différents : les plus importants seraient ceux qui résultent d'une coïncidence entre les accents mélodiques et temporels, et les moins importants les accents simples (soit mélodiques, soit temporels) »[175].

L'avantage d'une telle démarche théorique, c'est qu'elle fait coexister un traitement du donné avec une opérativité (opérativité est ici entendue comme qualité du traitement[176]). Mais ce que des théoriciens comme ceux de l'école générativiste ou de la *Set Theory*[177] ont nommé structuration, nous le désignerons par le terme de *singularisation*.

Lors de la réalisation d'une tâche en forme de test cognitif, le sujet d'abord découvre, puis assimile peu à peu une consigne, explicite ou non. La compréhension de cette consigne s'accentue à mesure que le sujet réalise la tâche. Au début de l'exercice, il a une idée de ce qu'il faut faire. Il doit, alors même que son idée de la tâche est actuelle, procéder à une série d'actions dont la nouveauté s'efface peu à peu : il apprend et accroit progressivement une certaine efficience. Il découvre la typologie et la taille de police du chiffre qui apparaît sur l'écran, il découvre la force qu'il faut employer pour presser sur le bouton, il découvre la luminosité de l'écran, il découvre un

[175] *Ibid*. p. 124.
[176] Selon nous, c'est ce type de démarches qui, les premières, ont permis une critique, même lointaine, d'un certain idéal de réception.
[177] Voir Collectif, *Autour de la Set Theory*, Collection Musique/Sciences (Sampzon, Paris, Delatour France, 2013). L'article de Paul Nauert vérifie fortement ce type d'emploi. ″Hiérarchies de laps de temps et structures post-tonales de hauteurs : stratégies d'un compositeur″, p. 185-201

environnement psychomoteur qu'il n'avait pas anticipé, etc.[178]. Toutes ces informations sont absentes de la consigne de départ alors même qu'elles ont une importance pour la réalisation de la tâche, pour sa compréhension extensive.

Un élément nouveau, particulier, consiste précisément en une interférence avec la consigne prévue, en un brouillage de l'idée de départ. C'est l'assimilation qui permet alors d'intégrer ces informations dans la consigne. Pour qu'il y ait assimilation, le sujet doit intégrer l'information dans ce qu'il convient de nommer une constante. La répétition dans le temps de ce type d'information laisse présager une constante micro-formelle qui permet au sujet d'augmenter l'efficacité dans la réalisation de la tâche. Ces perturbations de départ intègrent peu à peu et de façon implicite la connaissance jusque là fournie par la consigne.

En période de réception musicale, bien que le terme de consigne puisse paraître inapproprié, ce type d'information permet d'isoler certains moments, d'organiser, de classer en cellules, motifs, thèmes, etc. Le retour, ou la ressemblance (variation) instaurent l'idée de singularité. Un événement singulier est saisi dans sa particularité, avec en plus, l'idée qu'il puisse se *re-connaître*. Ainsi, dans le cadre d'un test, la taille de la police et la typologie peuvent légèrement varier sur l'écran sans influencer l'efficacité. Mieux, ce qui se singularise prend une importance supérieure,

[178] Les épreuves cognitives comme la « tâche de recherche visuelle » illustrent bien cet aspect de la compréhension de la consigne : Le sujet doit retrouver un objet préalablement mémorisé dans un ensemble d'autres objets. Voir Serban Ionescu, Alain Blanchet, and Daniel Gaonac'h, *Psychologie cognitive et bases neurophysiologiques du fonctionnement cognitif*, p. 127-128.

attire l'attention, se détache d'un fond ainsi que le prévoient les principes d'une *Gestalttheorie*[179].

La singularisation permet, en plus d'un découpage, d'une structuration, une hiérarchisation, car toute répétition engage une réactualisation, et par conséquent une répartition par ordre d'importance des moments considérés. Cela correspondrait à ce que Jean-Marc Chouvel nomme le *test de similarité*[180].

La singularité d'un fait consiste en ceci qu'il peut être isolé et identifié de façon à-part-entière. Un fait singulier se détache d'une sorte de globalité environnementale. Dans le cours du traitement, le dispositif doit être à-même d'isoler certains épisodes lors d'itérations ou de processus variationnels.

Il faut donc retenir, sélectionner des critères de singularisation. Ces critères formeront un ensemble de règles susceptibles d'être implémentées dans le dispositif de traitement du musical. Chaque critère, pourra être formalisé sous forme algorithmique et sera associé à un *module*. Enfin, chaque module sera spécialisé de façon à pouvoir expliquer une hiérarchisation des événements musicaux au cours du traitement. La présentation des modules achèvera de définir notre introduction à une théorie du traitement musical[181].

---

[179] On retrouve cette idée avec l'*insight* de la Gestalt : l'idée consiste en la possibilité pour le sujet de changer de point de vue sur la situation en vue de la résolution d'un problème. Nous renvoyons le lecteur au chapitre 4 de *ibid* p. 159-190. Un autre ouvrage propose un bon récapitulatif de cette idée de *figure/fond.* Annick Weil-Barais, *L'homme cognitif*, p. 146-154.

[180] Chouvel, *Analyse musicale,* p. 67.

[181] La notion de traitement est ici extraite de différents travaux menés en psychologie cognitive et en neuropsychologie de l'écoute. Elle renvoie alors directement aux

Paramètres traités ou générés à partir du traitement - la Modularité

Avant que ne soient développées les considérations théoriques du donné à traiter, il importe d'insister sur la possibilité de modifier, de remplacer les aspects retenus. Afin de proposer une ébauche de théorie, il semble cohérent de sélectionner des paramètres rigoureusement utilisables par la suite. Un travail critique ultérieur permettra sans aucun doute d'affiner le fondement à partir desquels s'élabore la description du donné, ainsi que le projet d'une théorie de l'ennui situationnel en période d'écoute musicale.

La façon dont sont rendus explicites les paramètres traités par le dispositif emprunte directement à la formalisation (l'écriture) résumée plus haut (voir la sous partie du chapitre C, *Les conventions d'écriture*) [182]. Une question se pose ici : l'utilisation, la reprise partielle, du langage de la musicologie occidentale ne risque-t-il pas justement d'entrainer une adhésion à un idéal de réception promu par un large corpus de la théorie musicale ? La représentation des paramètres dans l'écriture musicale consiste en une sélection d'aspects élémentarisés. Ainsi, par exemple, la complexité du spectre des harmoniques échappe totalement au dessin de la note. Toutefois, ce nouvel emploi cherche avant tout à rendre possibles les réflexions engagées entre musique et ennui situationnel. L'écriture offre la possibilité de comparer le traitement au donné musical, de figurer certaines

processus des différentes structures cérébrales ou à des modules artificiellement conçus. Voir par exemple l'article *Le traitement musical au niveau du cortex auditif* de Catherine Liégeois-Chauvel, Virginie Laguitton et Patrick Chauvel dans Bernard Lechevalier, Hervé Platel, and Francis Eustache, *Le cerveau musicien + neuropsychologie de la perception musicale* (Bruxelles, De Boeck, 2010).

[182] Rappelons que dans cette étude, nous considérerons que les paramètres suivent les préceptes de l'écriture occidentale et s'adaptent dans la mesure du possible à un maximum de donné traitable selon le type de règles prévues pour décrire le dispositif.

tensions mélodiques ou harmoniques, de souligner certaines altérations dynamiques, métriques, etc. Les paramètres présentés (et résumés) ici permettent surtout 1) de décrire le donné, et 2) de localiser les aspects retenus comme pertinents, et 3), de prendre position par rapport à une approche analytique classique.

L'ensemble de ces paramètres est, pour l'essentiel, inspiré du système d'Arnorld Schönberg. Le lecteur pourra consulter les ouvrages de référence de son système : son *Traité d'harmonie*[183] et ses *Fonctions structurelles*[184]. Concernant la métrique et le rythme, le système de référence choisi ici est celui de Cooper & Meyer. L'ouvrage *The Rythmic Structure of Music* offre une méthode pertinente de saisie du rythme musical[185]. Encore une fois, le dispositif de traitement présenté ici est le résultat d'une élémentarisation forte.

1) 12 *hauteurs* relatives dans le spectre fréquentiel audible pour le dispositif. Elles forment l'ensemble Z/12 (modulo 12) = $\{0 ; 1 ; 2 ; 3 ; 4 ; 5 ; 6 ; 7 ; 8 ; 9 ; 10 ; 11\}$. Dans un cas standard, on leur substitue les appellations courantes, selon les principes, parfois équivoques, d'une enharmonie. :

[183] Arnold Schoenberg, *Traité d'harmonie* (Paris, Mediamusique, 2008).
[184] Arnold Schoenberg and Leonard Stein, *Structural Functions of Harmony* (London, Faber & Faber, 1999).
[185] Leonard B. Meyer et Cooper Grosvenor, *the Rhythmic Structure of Music* (Chicago, University of Chicago Press, 1963).

{0 = *si #* ou *do* ou *ré bb* ;
1 = *si x* ou *do #* ou *ré b* ;
2 = *do x* ou *ré* ou *mi bb* ;
3 = ré # ou *mi b* ou *fa bb* ;
4 = *ré x* ou *mi* ou *fa b* ;
5 = *mi #* ou *fa* ou *sol bb* ;
6 = *mi x* ou f*a #* ou *sol b* ;
7 = *fa x* ou *sol* ou *la bb* ;
8 = *sol #* ou *la b* ;
9 = *sol x* ou la ou *si bb* ;
10 = *la #* ou *si b* ou *do bb* ;
11 = *la x* ou *si* ou *do b*}.

2) Dans le cas d'un tempérament égal, 7 à 8 *degrés* de 2 types d'échelles et de 2 modes standardisés correspondants. Une échelle est une sélection de hauteurs successives dans cet ensemble modulo 12. Ainsi l'ensemble Z/12 est l'échelle de toutes les hauteurs susceptibles d'être traitées par le dispositif. Le mode est une organisation spécifique de l'échelle qui prescrit la succession des intervalles (ou distance) entre les hauteurs. Les hauteurs prennent alors le nom de *degré* et se numérotent en chiffres romains. Nous retenons 1) l'échelle majeure ou Z/7 (modulo 7) = {0 ; 2 ; 4 ; 5 ; 7 ; 9 ; 11} ou, dans le cas standard de nos théories {*do ; ré ; mi ; fa ; sol ; la ; si*}, et, 2) l'échelle mineure Z/7 et/ou 8 (modulo 7 et/ou 8) = {0 ; 2 ; 3 ; 5 ; 7 ; 8 ; 10 et /ou 11} ou, dans le cas standard de nos théories {*do ; ré ; mi b ; fa ; sol ; la b ; si b et/ou si*}[186]. Le dispositif est capable d'identifier les degrés (parfois les

[186] Le mode mineur pourrait aussi intégrer 1) le *la bécarre*, tiré du mélodique ascendant, et 2) le *ré b*, intégré dans l'harmonie de sixte napolitaine, ou dans certaines références au mode phrygien.

hauteurs) ainsi que les intervalles et d'inférer un mode majeur ou mineur. Le dispositif est capable d'identifier les degrés d'une échelle majeure ou mineure : I, II, III, IV, V, VI, VII.

3) Des *accords* de 3 et 4 sons. Ils sont constitués de tierces superposées et sont répartis sur chacun des degrés de l'échelle (parfois sur des degrés extérieurs). Le dispositif peut donc traiter plusieurs sons simultanément. On retrouve un cadre théorique répandu ici :

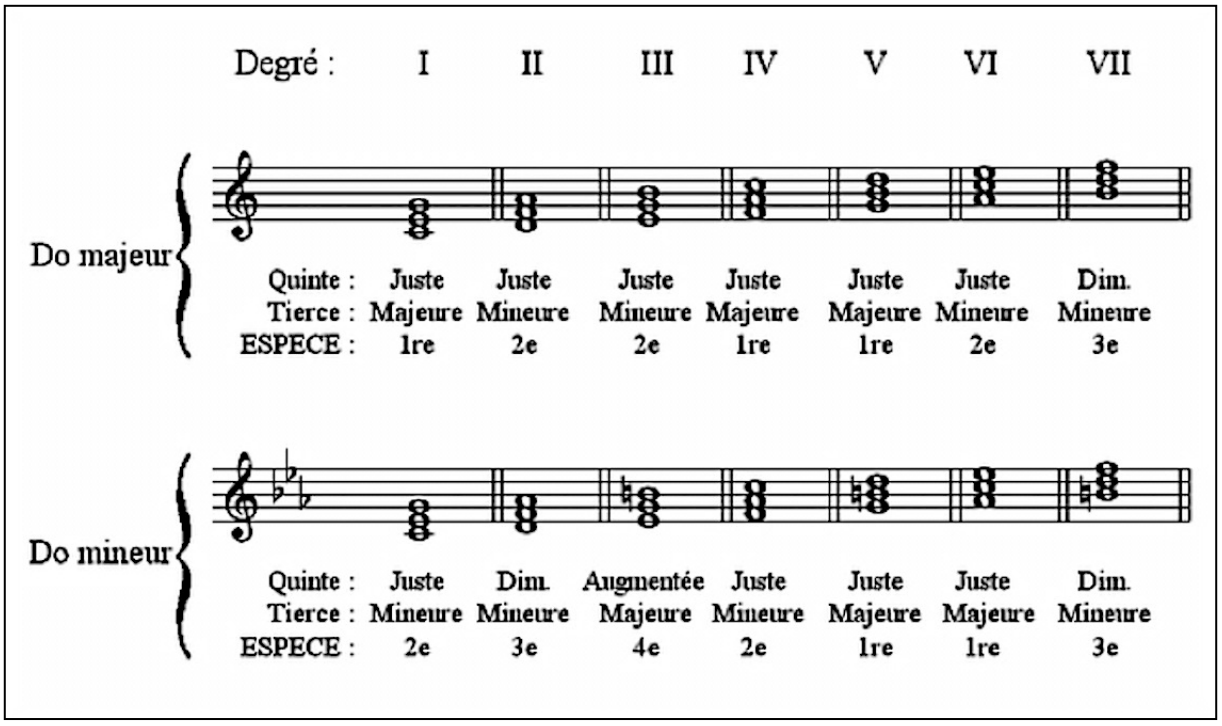


Fig. 12 – Répartition des accords de trois sons sur les échelles de différents modes [187]

[187] Ce bilan harmonique est très répandu. Il est ici directement tiré de *Wikipédia*, entrée « Accord de trois notes ». *http://fr.wikipedia.org/wiki/Accord_de_trois_notes*. Notons ici qu'il s'agit d'un mineur harmonique. Les mélodiques sont absents.

4) Des *tonalités* sont relatives au premier degré de chaque échelle, fixant l'organisation de succession des intervalles. Le dispositif est capable de saisir, d'après l'organisation du donné, un cadre tonal et de répartir les degrés. La tonalité devient l'empan de traitement présentant les degrés et les accords supportés par ces degrés d'une même échelle dans un mode donné. Le premier terme de l'échelle utilisé dans une tonalité est alors nommé *fondamentale*. Il est alors possible de hiérarchiser cet espace tonal à l'aide de trois fonctions qui permettent d'élémentariser le traitement.

5) 3 *fonctions* harmoniques riemanniennes hiérarchisées[188]. Toute échelle associe à certains de ses degrés une fonction caractéristique susceptible de saisir un premier stade de l'harmonie. Les fonctions caractérisent donc l'harmonie. La fonction T ou Tonique concerne le degré I, ou fondamentale de l'échelle et/ou la basse l'accord de trois sons associé. La fonction D ou Dominante concerne les degrés V et VII de l'échelle et/ou la basse des accords de trois sons associés. La fonction S ou Sous-dominante concerne les degrés IV et II de l'échelle et/ou la basse les accords de trois sons associés. Dans un enchainement I – II – V –I (degrés ou accords), les fonctions associées sont T – S – D – T. Il existe des cas de polyfonctionnalité.

6) 2 types de *dissonance*. Tout écart à la tonalité, (échelle, accord, ou mode identifié) est traité comme dissonance. La dissonance peut suivre une logique d'enchainement ce qui l'intègre à un processus

[188] Bien que le terme de fonction soit né dans le système riemannien, l'emploi qui en est fait ici fait surtout référence à une simplification de la *Funktionstheorie* d'Hugo Distler. Hugo Distler, *Funktionelle Harmonielehre* (Kassel, Bärenreiter, 1936).

de résolution. On parle alors de *dissonance de passage*, dans le sens où elle se résout sur une consonance. Ce type de dissonance fait partie des constantes implémentées dans le dispositif. On retient par exemple : la septième de dominante, la sensible forcée dans le mode mineur, la sixte napolitaine, l'accord de septième diminué, la sous-tonique en majeur dans le cadre d'une modulation à la sous dominante. Toute autre type de dissonance est traité comme particularité et tend à enrichir, parfois à brouiller le traitement d'une harmonie ou d'un enchainement.

7) Une *dynamique* relative. Le dispositif est capable de saisir des zones d'intensités. À mesure que se déroule le traitement, les extrêmes de ces zones peuvent varier. Par exemple, il peut être établi un bloc de trois zones inégales figurant une échelle d'appréciation dynamique pour un traitement :

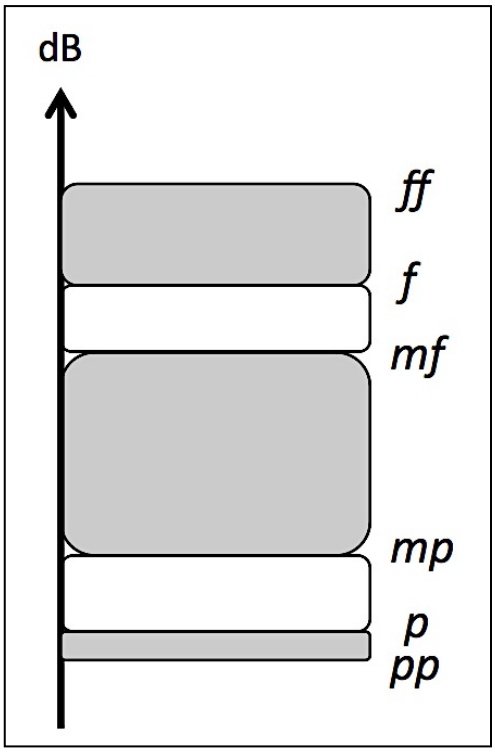


Fig. 13 – Exemple de répartition de cinq zones dynamiques pour un traitement

8) Du *bruit* et du *silence*. Le dispositif peut ne pas saisir de hauteur du fait d'un donné trop spécifique, mal défini, ou saturé. Il range alors ce qui est traité, soit dans l'ensemble bruit et est alors traité dans le sens rythmique et/ou dynamique, soit dans l'ensemble silence.

9) Un premier niveau de structuration métrique : le *motif*. Le dispositif traite chaque élément prévu et l'érige en conglomérat d'informations à un méta-niveau. Pour le dispositif, le motif s'élabore en tant que groupe métrique minimal d'un certain nombre de durées (hauteurs, silences ou bruits), ainsi que leur dynamique, et les organise selon des principes calqués sur les « lois » gestaltistes suivantes[189] : a) *loi de prégnance* (« un pattern de stimulation est perçu de telle sorte que la structure résultante est toujours la forme la plus simple, la plus équilibrée, la plus stable ») [190] . En tant qu'unité minimale, le motif est souvent stable et exhaustivement identifiable. Les hauteurs et durées traitées sont tirées d'un répertoire restreint, favorable à la répétition (Le premier motif de l'intermezzo ci-dessus est constitué de trois hauteurs et deux durées). b) La *loi de bonne continuité* (« Lorsque les points sont rapprochés, ils tendent à former une courbe ou une droite, mais l'appartenance d'un point à une ligne dépend du fait que ce point est dans le meilleur prolongement de cette ligne »). Pour un dispositif de traitement, un trait ascendant sera d'autant

[189] L'intégration de principes gestaltistes est ici largement inspirée des travaux de Meyer. Voir Meyer, *Emotion et signification en musique*, chapitres III et IV, p. 129-192.

[190] La question d'un parallélisme entre perception visuelle et traitement du musical devrait ici se poser. Mais il est avant tout nécessaire de présenter un cas standard de dispositif de traitement. Les lois de la Gestalt sélectionnées et adaptées ici permettent d'envisager un moyen d'organiser une structuration. Il va de soi que d'autres règles pourraient être ici invoquées. Nous avons pris pour référence l'ouvrage de Weil-Barais, *L'homme cognitif,* p.148-151.

plus considéré comme un groupe que les hauteurs qui le constituent s'enchainent conjointement, sans échappée. Ce principe pourrait être considéré comme premier dans le traitement de la mélodie ou du contrepoint. c) *Loi de proximité* (« toutes choses étant égales par ailleurs, le groupement en unités se fait sur la base de la plus petite distance »). Les durées et hauteurs tendent d'autant plus à former des groupes, ou unités, que la distance entre les activations d'une part et la distance entre les logarithmes de fréquences d'autre part sont petites.

10) Un deuxième de structuration métrique : la *phrase*. À un niveau relatif au dispositif en tant que tel, la phrase s'élabore en tant que groupe métrique moyen d'un certain nombre de durées (hauteurs, silences ou bruits), ainsi que leur dynamique, et les organise selon les principes gestaltistes utilisés pour le motif, auxquels vient s'ajouter : d) *La loi de similitude* (« quand des éléments sont différents et équidistants, les éléments semblables paraîtront appartenir au même ensemble »). La phrase de l'intermezzo étudié plus haut est organisée sur une série de motifs dont certains se combinent pour former des unités par voie de ressemblance : ainsi le premier et le troisième motifs, bien séparés, se lient du fait de la progression des hauteurs et d'une répétition de certaines durées. La phrase comprend au minimum deux et au maximum quatre motifs et leurs variantes[191]. Elle se

[191] Le nombre motif maximum à la saisie d'une phrase est fonction de l'état du dispositif de traitement. Nous posons la question ici d'un niveau d'expertise musicale susceptible d'influencer le nombre et/ou la durée maximums de motifs traitables par un même dispositif.

clôt dans la durée et/ou un enchainement harmonique caractéristique.

11) Un troisième niveau de structuration métrique : le *thème*. À un niveau relatif au dispositif en tant que tel, le thème s'élabore en tant que groupe métrique ample d'un certain nombre de durées (hauteurs, silences ou bruits) ainsi que leur dynamique et les organise selon les mêmes principes gestaltistes que pour le motif et la phrase. Il pourrait être intéressant ici de s'interroger sur une adaptation supplémentaire de la *Loi du destin commun* (e), bien qu'il n'y ait pas à proprement parler de « déplacement » de quoi que ce soit[192]. Celle loi établit que « les choses ou les points qui se déplacent selon une même trajectoire apparaissent groupés ensemble ». La courbe hauteur/durée en fonction du temps peut laisser transparaître certaines régularités susceptibles de relier entre elles des phrases ou des motifs. Dans un cas standard, la phrase comprend au minimum 2 et au maximum 4 motifs et leurs variantes.

12) Un quatrième niveau de structuration métrique : *la section ou le mouvement*. À un niveau relatif au dispositif en tant que tel, la section s'élabore en tant que groupe métrique maximal d'un certain nombre de durées (hauteurs, silences ou bruits), ainsi que leur dynamique, et les organise selon les mêmes principes

[192] Pratt, par exemple, échoue dans sa tentative d'établir une correspondance entre le mouvement musical et le mouvement perçu visuellement. Cependant, il apparaîtrait sans doute pertinent d'interroger la possibilité d'adapter cette loi en substituant au terme déplacement une notion comme celle de « contour » qui présente l'avantage de figurer une courbe ou un trajet. Carroll C. Pratt, *the Meaning of Music : a Study in Psychological Aesthetics* (New York, Macgrow-Hillbokk, 1931).

gestaltistes que pour le motif, la phrase et le thème auxquels vient s'ajouter une version de f) la *Loi de clôture* (« si plusieurs organisations sont équiprobables sur la base des lois précédentes, l'organisation en figure fermée a plus de chance d'être observée »). Les règles antérieures permettent de relier de façon continue ou quasi-continue des unités métriques diverses. Cette « loi » devrait par exemple permettre de saisir une forme globale comme la reprise thématique, autrement dit relier entre elles des unités séparées dans le temps du traitement. Dans ces conditions, la loi de clôture devrait sans doute exister au niveau du thème (il semble difficile de décider ici). La section peut par exemple comprendre au moins deux thèmes et sa dimension peut aller jusqu'à la forme globale d'un donné considéré en tant que pièce ou œuvre[193].

13) Des *temps fort* et des *temps faibles*, directement inférés des opérations métriques opérées sur le donné et calculé à partir de règles de durées, de régularités et d'intensité (accents, syncopes). L'ensemble des opérations conduisant à cette organisation correspond à ce qui a été nommé plus haut la singularisation. Le dispositif calcule sur des intervalles de temps entre ce qui pourrait jouer le rôle de temps forts (des accents forts). Si une organisation stable, ou régulière, apparaît entre ces accents, ils sont traités comme temps forts. Tout ce qui n'est pas traité comme temps fort doit être traité comme temps faible. Cette étape

[193] Ce type de division (en motifs, en phrases, en thèmes, etc.) peut dépendre de l'objectif analytique. On trouve par exemple une discussion fine relative à la dimension et la composition d'un thème dans la forme variation dans le premier chapitre de Damien Ehrhardt, *La variation chez Robert Schumann : forme et évolution* (Lille, ANRT, 1998), p. 20-52.

paramétrique achève la notion de rythme telle que comprise au niveau de notre théorie élémentaire du traitement. Il peut en effet à présent être question de rythme mesuré. L'articulation de temps fort et de temps faible (ou au moins de différenciation d'accents) associée à une métrique de niveau supérieur donne accès à une première compréhension rythmique.

> « Le rythme peut être défini comme la façon de mettre en relation un ou plusieurs temps inaccentués avec un temps accentué ».[194]

La rythmique, au sens de Riemann ici[195], suit deux voies : une première dite métrique et une seconde qui distingue et organise les accents.

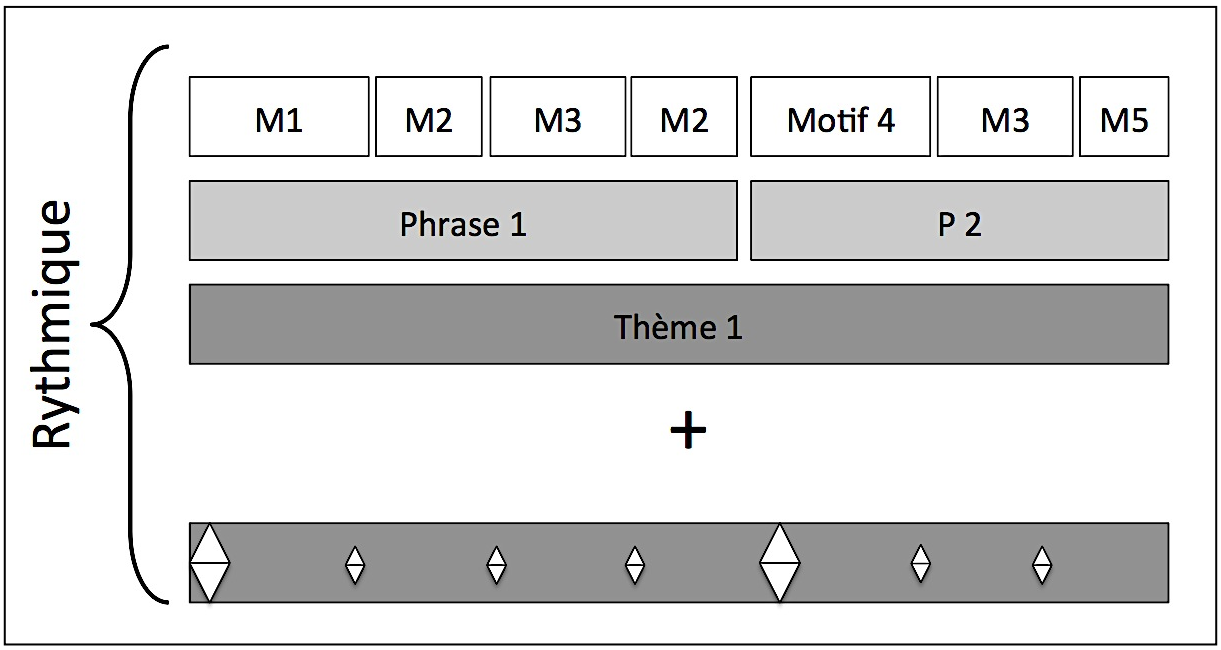


Fig. 14 – Une représentation de la rythmique

[194] [*Rythm may be define as the way in wich one or more unaccented beats are grouped in relation to an accented one*] Meyer and Cooper, *The Rhythmic Structure of Music,* p. 7.
[195] Voir l'ouvrage de Hugo Riemann, *System der musikalischen Rhythmik und Metrik* (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1903).

14) Une *vélocité*, c'est-à-dire une répartition plus ou moins resserrée des temps forts ou faibles (des accents) dans le temps du traitement. Cette vélocité est souvent perçue en termes de vitesse relative. La vélocité correspond à la quantité d'espace entre les temps. Dans le cas d'un traitement effectué à une vitesse constante, la vélocité est relativement haute si l'espace entre les temps est réduit. Réciproquement, pour ce même cas, la vélocité est relativement basse si les espaces entre les temps sont grands.

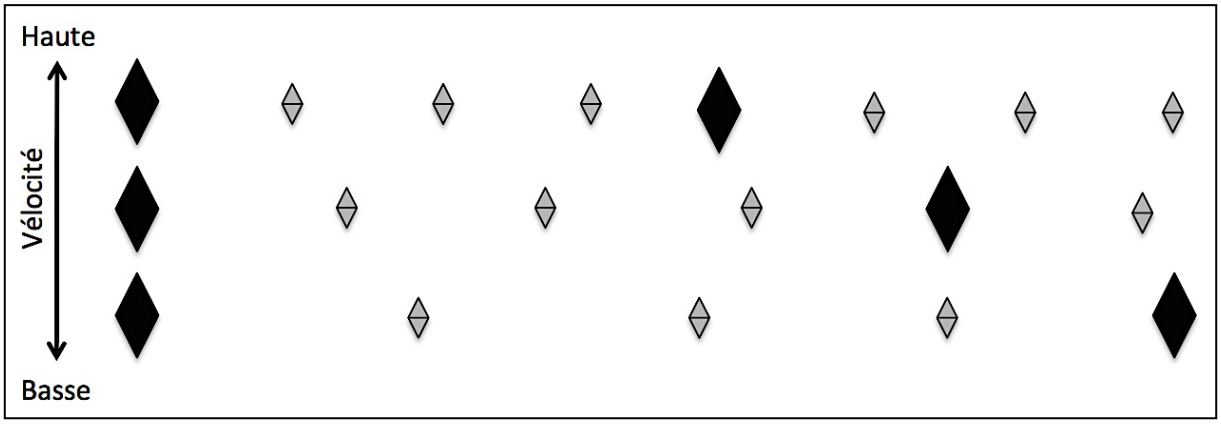


Fig. 15 – Une représentation de la Vélocité

15) Un niveau de *tension* ou de *détente*. L'ensemble des opérations menées sur l'enchainement des hauteurs (harmonies, dissonances, résolutions, durées), sur l'harmonie (les fonctions), sur la rythmique (métrique et accentuation), sur la vélocité et sur l'intensité (dynamique), permet au dispositif en cours de traitement de calculer un niveau de *tension* ou de *détente*. Dans la première période d'un traitement, le dispositif établit que la première tonalité repérée est considérée comme tonalité de référence. Le premier thème (ses phrases et ses motifs) constitue

un moment de tension dans le sens d'une activation (nouveauté). Cette tension est souvent adoucie par la détermination d'une fonction T. Les passages par S et D font osciller cette accalmie. La tension initiale peut être accrue par le nombre de dissonances, une dynamique extrême ou équivoque (trop variée par exemple), un flou métrique et/ou une indétermination dans l'organisation des accents, ou encore une fonctionnalité harmonique perturbante ou échappant à T. Pour la période de traitement suivante, il existe trois possibilités : 1) Il s'agit d'une réexposition. Dans ce cas, la période, puisque connue, est associée à une détente (faible niveau de tension). 2) Il s'agit d'un nouveau thème. Dans ce cas le dispositif réagit de la même façon que pour la période précédente. 3) Il s'agit d'une variation. Une variation peut être considérée comme forte si la reconnaissance est rendue difficile pour le dispositif[196]. Elle peut être considérée comme faible si la reconnaissance est rendue évidente pour le dispositif. Ici, chaque nouvelle période de traitement est corollaire d'un niveau de tension qui lui est propre. Le niveau de tension d'un thème peut être moyenné. Le calcul du niveau de tension a donc lieu consécutivement à l'ensemble des autres opérations. Il est obligatoire et d'une importance capitale pour penser une théorie de l'ennui situationnel en période d'écoute.

[196] La notion de *variation* fera l'objet d'une analyse plus poussée plus loin. Dans le cas présent, il s'agirait plutôt d'une « variance », dans le sens où aucune technique spécifique n'est donnée.

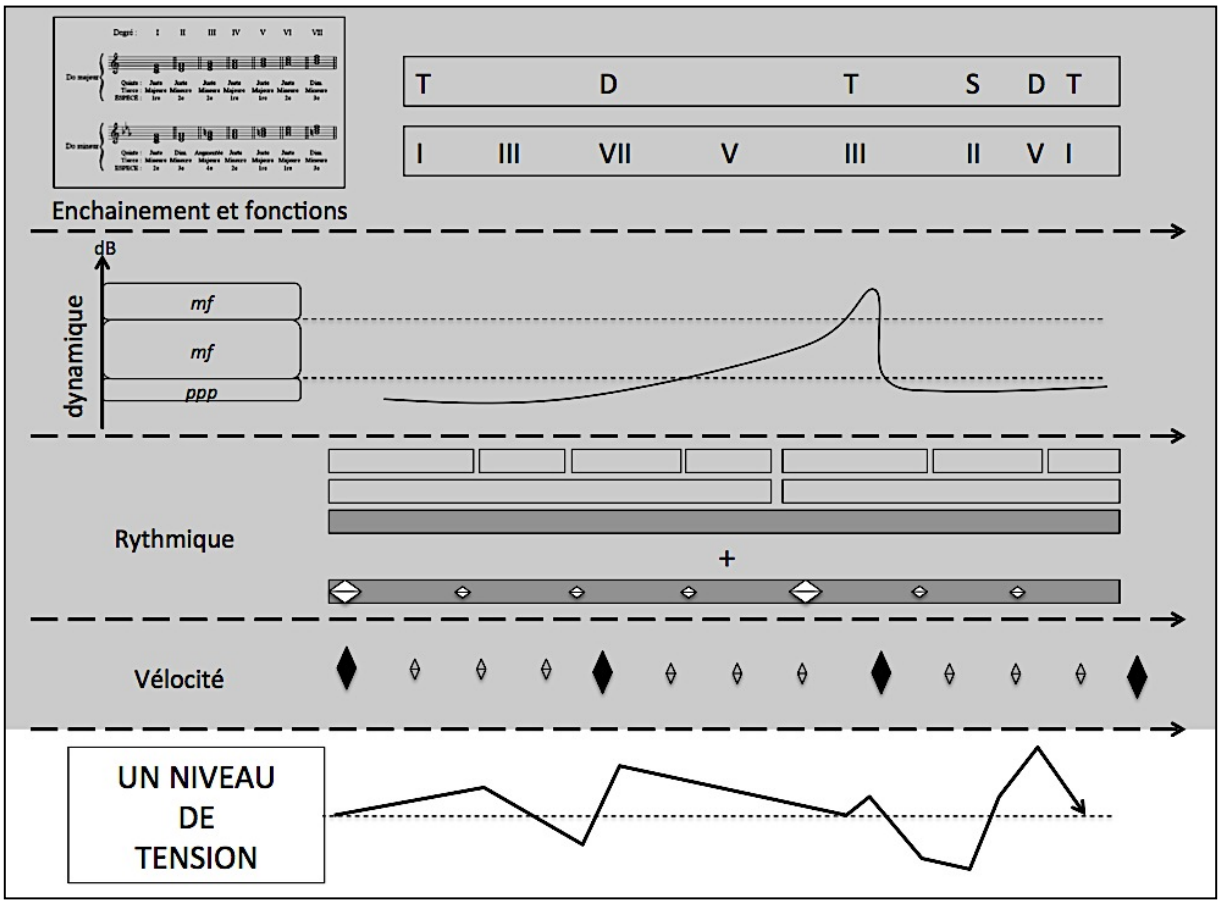


Fig. 16 – Exemple de calcul du niveau de tension lors d'une période de traitement

L'ensemble des paramètres retenus ici permet de mener une analyse détaillée de ce qui a lieu lors d'un traitement d'un donné musical simulé et élémentarisé. Le tableau ci-dessous recense les aspects retenus (fig.16). Il faut donc pour achever ce palier théorique, définir les différentes entités, ou modules, qui permettraient au traitement en tant que tel d'avoir lieu. Une telle vision est schématique, mais demeure pertinente dans la mesure où tous les principes du traitement tel que nous l'avons défini sont rendus explicites au point de pouvoir étudier le musical en tant que compte rendu de traitement en forme d'écoute musicale.

	Paramètres retenus	Cas standard, simplification ou exemple
1	12 hauteurs	do ; do# ; ré ; ré#, mi ; fa ; fa# ; sol ; sol# ; la ; la# ; si
2	2 échelles heptatoniques et 2 modes	I ; II ; III ; IV ; V ; VI ; VII en Majeur ou Mineur
3	Des accords de 3 sons	ex :(Do - mi - sol) sur I de l'échelle majeure de Do
4	Des tonalités	ex : tonalité de Fa Majeur (fondamentale = fa)
5	3 fonctions	T (Tonique) ; D (Dominante) ; S (Sous-dominante)
6	2 types de dissonances	de passage (ex : 7ème de dominante) ; particulière
7	Une dynamique relative	ex : *piano ; mezzoforte et forte* ou *pianissimo*
8	Du bruit & du silence	bruit ≠ hauteur mais sert le rythme ou l'intensité
9	Des motifs	exemple d'intonation : " Ta - ta - ta - taaaaaa " (réduit)
10	Des phrases	idem : " Ta - ta - ta - tââââââ - Ta - ta - ta - tââââââ " (moyen)
11	Des thèmes	ex : un thème de sonate (ample)
12	Des sections	une exposition de sonate, voire une sonate
13	Des temps forts / faibles	ex : le 1er temps d'une mesure régulière 3/4 = temps fort
14	Une vélocité relative	ex : Adagio ou presto (quantité d'espace entre les temps)
15	Niveau de tension / détente	déterminé à partir de tout ce qui précède

Fig. 17 – récapitulatif des paramètres traités ou générés

Ces 15 critères établissent les limites du donné traité. Aucun autre aspect de l'extérieur n'est alors susceptible d'être pris en compte par le dispositif de traitement. Il devient donc possible de sélectionner un certain nombre de modules[197] constitutifs d'un dispositif de traitement. Ce dernier sera qualifié de « standard » et fera figure de cas prototypique, dans la mesure où chaque dispositif de traitement est susceptible, selon un niveau d'expertise, un état du dispositif, ou encore un environnement de considérer ou d'ignorer certains des modules. Ce type de modèle trouve une forme avancée et extrêmement rigoureuse chez Jean-Marc Chouvel, ainsi que le montre l'algorithme qu'il développe dans son *Analyse musicale*.[198]

[197] Le terme module est ici employé dans le sens d'une modularité, c'est à dire un organe spécialisé dans une tâche.
[198] Chouvel, *Analyse musicale*.

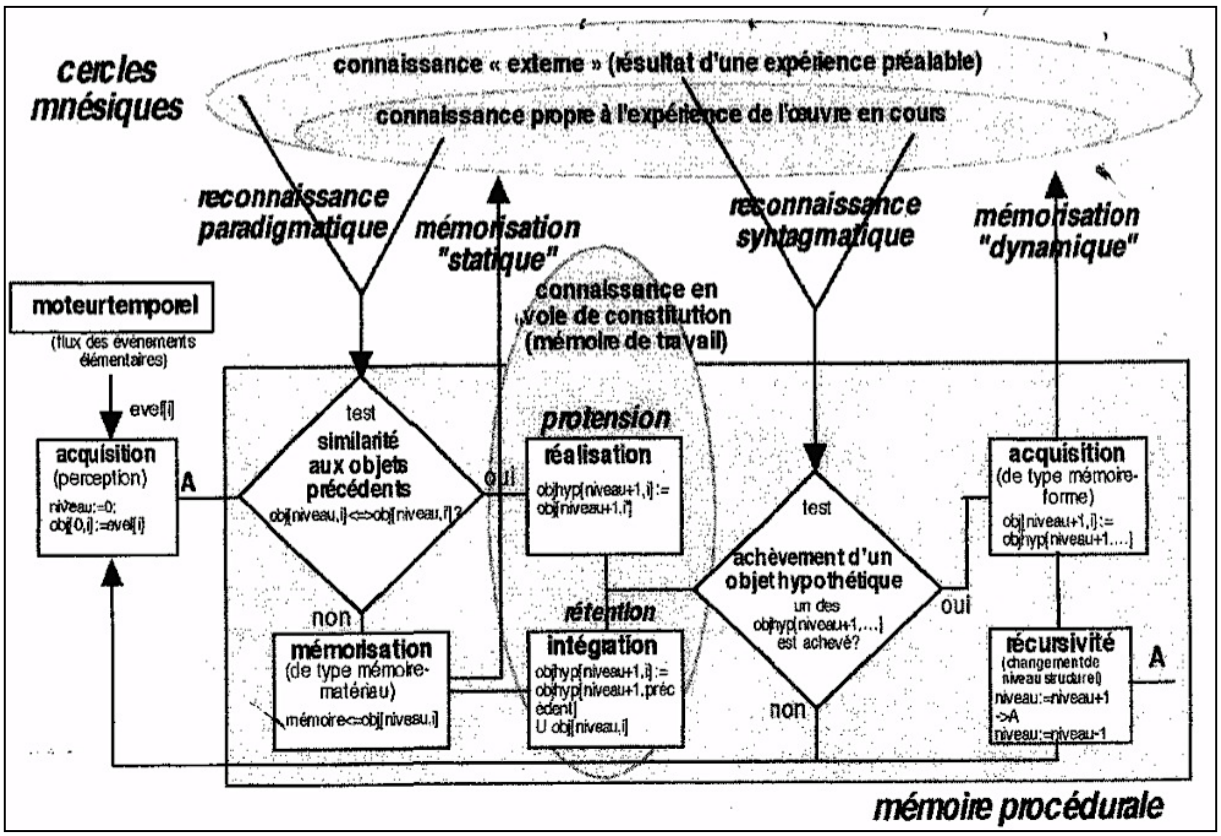


Fig. 18 – Schéma des procédures de l'analyse cognitive –J-M Chouvel [199]

[199] *Ibid*. p. 64.

La version présentée au sein de cette étude développe certains thèmes dont les réalisations prennent la forme de modules spécialisés. Les dimensions retenues de l'acte de réception limité au traitement sont les suivantes :

A. Une durée actualisée et localisée, c'est-à-dire la possibilité d'isoler le donné sonore dans sa globalité, de lui attribuer un début et une fin. (*module d'encadrement*). De façon ultra simplifiée, ce module peut présenter deux états : *on*) il y a traitement depuis la première activation, et *off*) il n'y a pas de traitement, ou il n'y a plus de traitement dès lors que la désactivation est achevée.

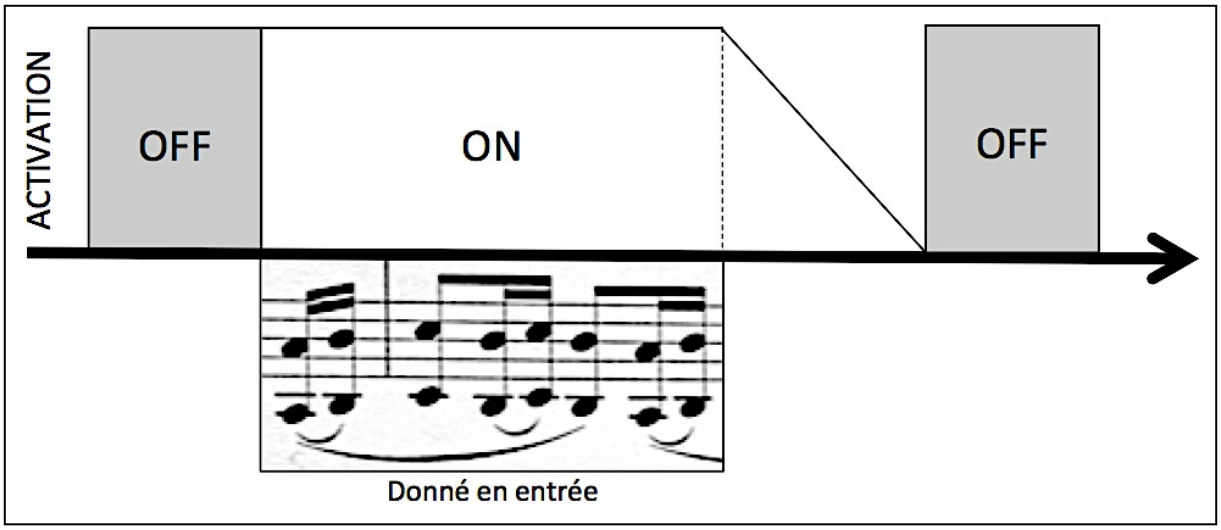


Fig. 19 – Exemple d'action du module d'encadrement

B. Pour que se prolonge une activation au delà du traitement du donné, il faut que le dispositif puisse intégrer en mémoire sur une durée relativement courte ce qui est traité. Une mémoire ultra simplifiée doit donc permettre d'archiver certains groupes (*module d'intégration en mémoire de travail*). Cette mémoire prend ici un certain sens de l'informatique dans la mesure où le traitement par un certain dispositif doit pouvoir être simulé. On pourrait par exemple représenter cette mémoire procédurale comme une série de réactualisations successives avec perte jusqu'à un seuil dont le dépassement entraine une désactivation [200]. Pour qu'il y ait réactualisation d'un donné, il faut que le dispositif soit pourvu d'un espace de stockage minimum permettant au traitement de considérer, en plus d'un donné extérieur, un nombre limité de donnés inscrits ou stockés. Cette mémoire est, selon le dispositif, plus ou moins spécialisée dans le traitement d'unités minimales (hauteurs, dynamiques, accord, motif, voire phrases).

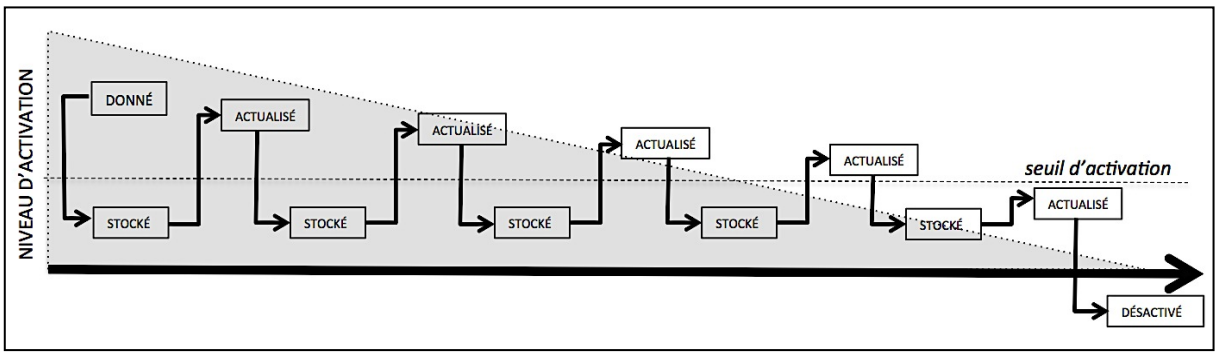


Fig. 20 – Exemple de modélisation de mémoire de travail[201]

[200] Cette modélisation est directement inspirée de celle élaborée par Marc Leman dans son article *Dynamique adaptative de l'écoute musicale,* dans Stephen McAdams and Irène Deliège, *La Musique et les sciences cognitives* (Bruxelles, Mardaga, 1989), p. 503-522.
[201] Cette figure est librement tirée des travaux de Marc Leman étudiés dans Chouvel *Analyse musicale,* p. 88-91.

C. Un module de stockage d'unités plus étendues (*module d'intégration élargi*) comme la phrase, le thème la section ou la forme globale (parfois le motif)[202]. ces différentes structures intégrées, si elles sont plus complexes, ne sont pas, comme dans le cas procédural, réactivées de façon interne. Ces unités prennent alors la forme de « connaissances » à part entière et pourront, à d'autres niveaux, être évaluées dans des perspectives esthétiques plus avancées. Elles sont organisées sur un enchaînement de structures plus minimales (voir modules suivants) dont l'agencement influence la qualité de l'intégration en mémoire, autrement dit la possibilité pour le dispositif de « reconnaître » un donné ultérieur et de lui associer certaines qualités (ou *étiquettes*) comme la valence, ou le niveau de tension. Ces connaissances structurelles font l'objet d'un intérêt et d'une évaluation préférentielle propres au dispositif et à l'environnement (cela sera développé en chapitre F). Il existe donc, à mesure que le traitement a lieu, un stockage d'unités structurelles variables qui peuvent se voir évaluées par d'autres modules de traitement. Pour un dispositif standard comme le notre, ces évaluations fondent une orientation du traitement à deux niveau : en termes de préférences, et en termes de catégorisation de l'information.

[202] La plupart des éléments du modèle présenté ici sont directement inspirés de Jean-Marc Chouvel dans *Ibid*. p. 64.

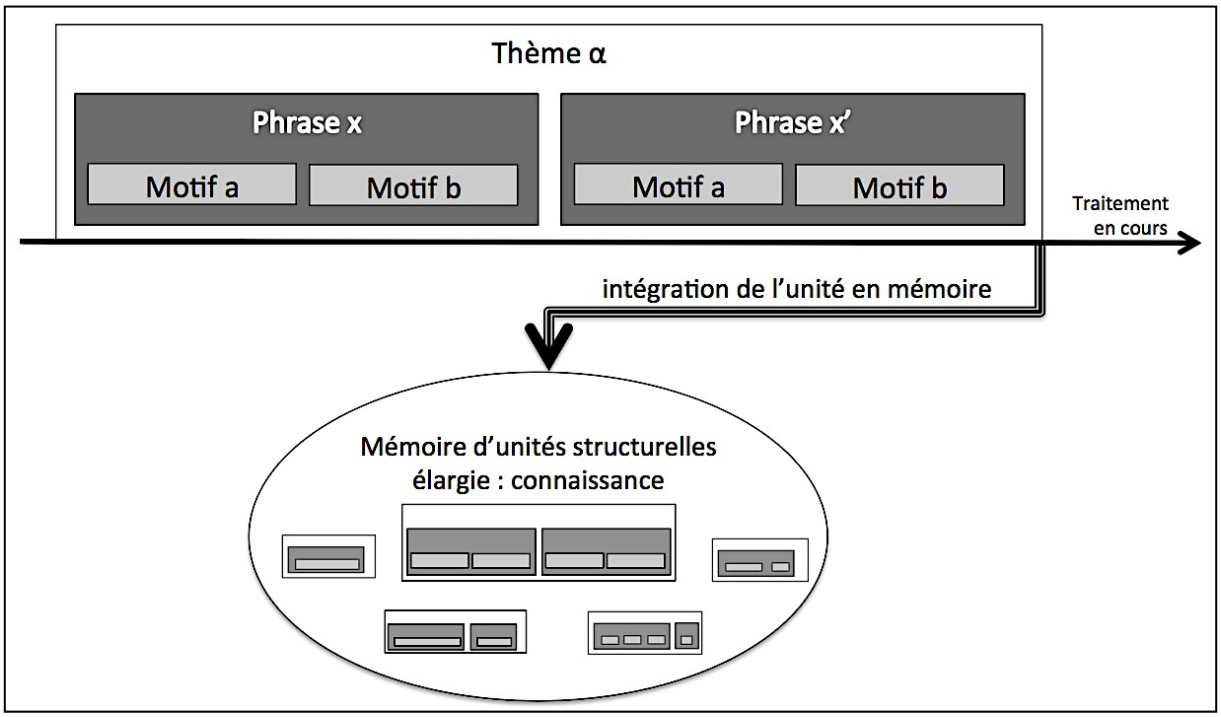


Fig. 21 – Exemple d'intégration en mémoire d'unité structurelle élargie

D. Un *module d'évaluation préférentielle* en sortie du module d'intégration élargie. Le dispositif peut spécialiser l'espace de stockage d'unités élargies en fonction de préférences *a priori,* c'est-à-dire indépendantes du traitement en tant que tel. Un dispositif x peut ainsi préférer un thème mineur, ou encore une vélocité très haute, etc. La spécialisation des unités du point de vue préférentiel influence directement l'attente (terme qui sera étudié plus exhaustivement dans la section suivante de cette étude). Ce module intervient sur des unités intégrées immédiatement, ainsi que sur des unités reconvoquées par les modules de reconnaissance. En plus de l'évaluation, il doit, d'une certaine façon, exister un état spécifique du dispositif sous forme d'acquis qui, à un niveau plus élevé, rappellerait une « culture », ou au moins une familiarité à un « style ».

E. Un *module de catégorisation de l'information* en sortie du module d'intégration élargie. Le dispositif peut évaluer l'espace de stockage d'unités élargies en fonction du nombre d'informations présentes au sein de l'unité. L'information est ici entendue comme quantifiable et renvoie directement au nombre de « pixels » nécessaires pour saisir « l'image » du traitement[203]. Plus ce nombre est élevé, plus le risque de saturation du traitement est grand. Symétriquement, plus ce nombre est faible, plus le risque d'interruption est grand. Il existe donc, pour chaque dispositif deux seuils au-delà et au-dessous desquels le traitement est susceptible d'être endommagé, voire interrompu. Ce module fait donc figure d'évaluateur des unités, mais il fixe aussi des limites à la quantité d'information susceptibles d'être traitées par le dispositif. Il joue donc un rôle de régulateur.

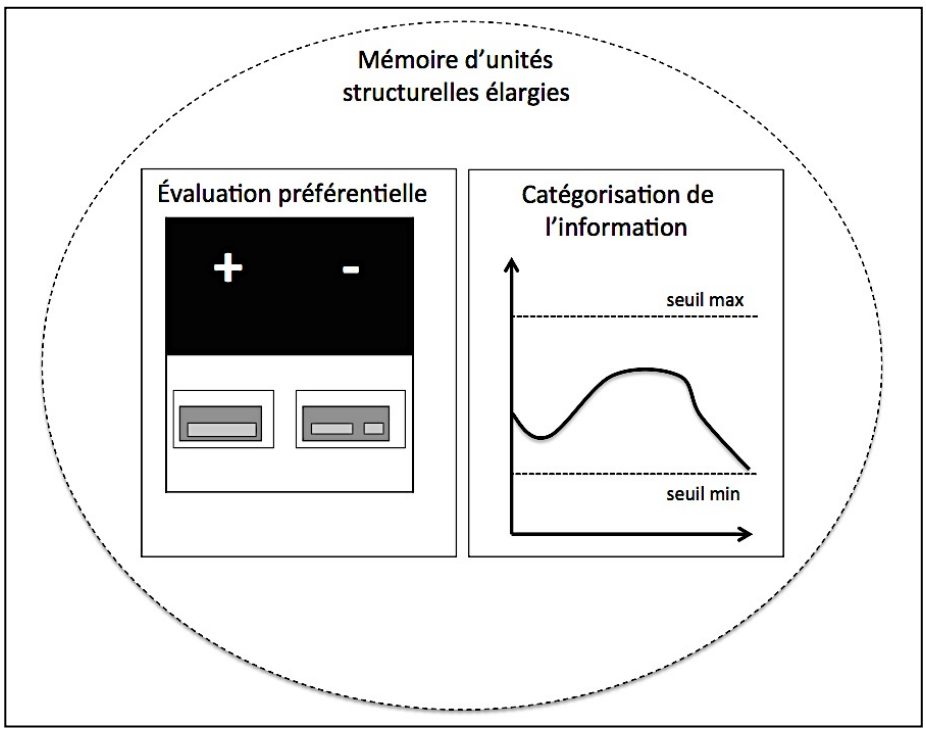


Fig. 22 – La double évaluation par un dispositif standard

[203] Il serait sans doute plus pertinent ici de parler de « bits » ou de « codes ». Mais le souci de la représentation reste important. C'est pourquoi l'image reste une métaphore valable.

F. Un *module de structuration mélodique*. Le traitement conçoit comme mélodique un enchainement d'au moins trois hauteurs privilégiant le mouvement conjoint. L'identification d'une mélodie sera d'autant plus facilitée que les résultats d'enchaînements de ces hauteurs appartiennent à une même tonalité et laissent (diatonie), au moins harmoniquement, déduire une fondamentale relative. En plus de ce principe statistique d'enchaînement, la rythmique et la dimension harmonique (fonctionnelle) influencent directement l'inscription en mémoire d'un donné mélodique. La structuration en groupes métriques (motifs, phrases, thèmes) permet de saisir des fragments de traitement qui seront inscrits comme globalité mélodique en mémoire. La mélodie est donc comprise ici de façon plus globale qu'à l'accoutumée. Elle ne se limite pas à un ensemble de hauteurs relatives. Elle tient compte de la métrique et d'un environnement tonal.

G. *Un module de primauté de traitement mélodique au supérius*. Les résultats d'analyse cognitivistes de Slodoba peuvent ici être traduits en principe de traitement. Dans le cas du traitement d'un donné contrapuntiquement ou harmoniquement constitué, le dispositif donne une primauté hiérarchique à la ligne mélodique du dessus. L'identification d'une ligne de dessus, ou *supérius*, a lieu à partir de deux calculs : 1) privilège donné au registre le plus aigu, et, 2) privilège donné à l'enchainement des hauteurs de sorte que les intervalles les séparant soient les plus petits possibles (voir module précédent). Cela doit avoir pour résultat que certains croisements de voix n'entraînent pas forcément de confusion de traitement mélodique et permette de maintenir la primauté à la voix qui, l'espace

d'un instant, passe dans des régions fréquentielles intermédiaires. Ce module pourrait, dans des dispositifs plus complexes, être lui même influencé par la dynamique ou le timbre (pris comme caractéristiques du donné), ce qui permettrait à certaines mélodies, situées à des niveaux intermédiaires, d'acquérir une primauté de traitement.

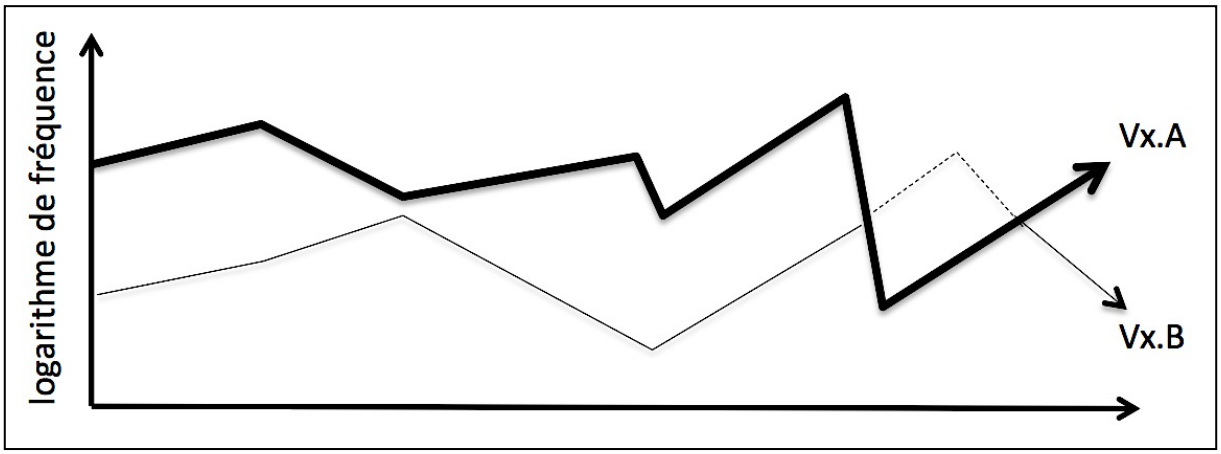


Fig. 23 – Module de primauté de traitement mélodique au supérius

H. L'ensemble de ce qui est traité ou stocké (unité minimales mises à part donc) passe par un *module d'affectation tensionnelle globale*, dont le rôle est de définir pour chaque période[204], un niveau de tension ou de détente[205]. Les informations retenues par ce module sont les suivantes : 1) relevé d'une moyenne du niveau de tension obtenus à partir des paramètres pour la période considérée, 2) comptes rendus des modules d'évaluation des unités intégrées en mémoire élargie (préférence et catégorisation de l'information).

[204] Une période est ici entendue comme une durée susceptible de chevaucher deux unités. La période est donc dimensionnellement moins rigoureuse que l'unité.
[205] Une remarque importante : la tension globale se mesure à l'échelle du module ici. Elle inclut la tension paramétrique mais tient aussi compte d'autres aspects présents à ce niveau du traitement.

L'ensemble de ces données permet de fixer un niveau de tension ou de détente dont le rôle va être déterminant pour notre définition de l'ennui situationnel en période d'écoute musicale. Plus spécifiquement, les résultats à ce niveau du traitement influencent directement l'attente et l'intérêt du dispositif de traitement.

I. Un *module de reconnaissance stricte*. Au début d'une réexposition thématique, ce module convoque l'unité intégrée en mémoire ce qui permet au dispositif une certaine anticipation. Cette anticipation est soit réalisée, auquel cas le niveau de tension reste bas, soit déçue. Dans ce dernier cas, il y a « effet de surprise » qui affecte directement le niveau de tension globale : la surprise provoque un pic de tension qui, dans le cas d'une unité nouvelle (respectivement connue) est maintenu (respectivement atténué). Pour un même élément donné, la reconnaissance devrait donc être affectée d'un niveau tensionnel plus faible que la connaissance (le critère se ramenant la l'idée que la découverte est toujours plus intense que la redécouverte). En fait, cela n'est pas tout à fait vrai. Pour atténuer cette règle, il peut être utile de songer au niveau de tension dans lequel a lieu la reconnaissance. On pourrait par exemple établir que : si la reconnaissance a lieu en période de forte tension, l'effet de surprise sera vécu comme plus fort qu'en période de faible tension. D'autres paramètres pourraient ici être pris en compte. Toujours est-il que le dispositif peut être surpris en reconnaissant.

J. *Un module de reconnaissance par affinité statistique*. Ce dernier fait passer à toute nouvelle unité intégrée en mémoire élargie un batterie de test de comparaison avec les motifs intégrés (en commençant par

celui ayant le plus de poids)[206]. Ainsi, les hauteurs, structures mélodiques et harmoniques, durées, unités structurelles et métriques sont superposées et le donné traité se voit attribué une moyenne de ressemblance par rapport aux comptes rendus déjà intégrés. Il est ici possible de se figurer un seuil au-delà duquel cette moyenne pourrait influencer l'ordre préférentiel, du fait d'une reconnaissance partielle. D'autre part, plus cette reconnaissance serait forte, plus son influence sur le module d'affectation tensionnelle serait conséquente, et donc semblable à celle que possède le module de reconnaissance stricte.

K. Un module d'anticipation prendrait en compte les mesures des premiers modules (structuration mélodique + primauté au supérius) ainsi que de l'affectation tensionnelle. De cette façon, ce module tient compte autant de la mémoire de travail que de la mémoire d'intégration élargie. L'ensemble des informations prévoit qu'à partir d'unités intégrées et d'un traitement entamé de façon identique, un *module d'anticipation* prévoit une organisation future de ce qui est traité et lui assigne une ou plusieurs unités correspondantes. *L'output* est directement redirigé vers un module d'attente et d'intérêt.

[206] Le terme « statistique » apparaît avant tout pertinent dans le cadre d'une simulation. Cela dit, le cerveau humain est, lui, sensible aux erreurs de statistiques. C'est donc dans une acception relative que doit être comprise cette notion.

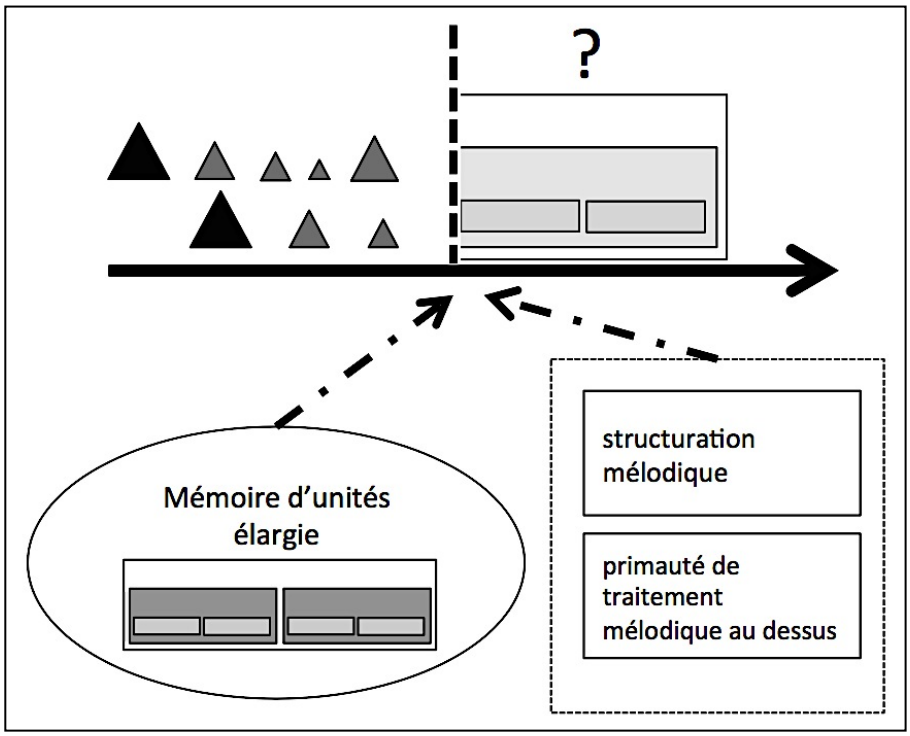


Fig. 24 – Essai de représentation du module d'anticipation

L. Un *module de l'attente* et de l'intérêt. Dans la mesure où l'ennui situationnel s'organise selon une possibilité pour le dispositif de sortir d'une forme de carence, l'attente doit être définie de façon exhaustive. Nous lui consacrons un chapitre à part entière plus loin. Retenons pour l'instant que tout temps de traitement du musical ne peut uniquement consister en un mécanisme strict. Il faut trouver un moteur qui justifie que le dispositif poursuive sa tâche. Il doit donc exister un module régulateur qui influence non pas le traitement, mais les conditions du traitement. D'autre part, ce module est affecté par d'autres influences que celles observées au sein du traitement. On en retiendra deux principales : l'état du dispositif (son niveau de performance) et l'état de l'environnement ou le contexte (le niveau de bruit). Les possibles informations relatives aux modules d'anticipation vont aussi influencer cette étape du traitement.

Il convient enfin d'interroger, selon un *postulat d'organicité*, la façon dont sont agencés entre eux ces modules. Car le compte rendu est directement influencé par l'ordre des opérations qui ont lieu. Il faut une nouvelle fois rappeler que le dispositif présenté ici est standard. En ce sens il constitue, en tant que cas, une étape critique fondamentale par la psychologie et la neuropsychologie. Finalement, la simulation veut ici répondre au test de Turing le plus élémentaire selon lequel le dispositif doit pouvoir, dans la mesure du possible, se substituer à une forme de raisonnement par un sujet. Nous présentons ici un exemple de système de traitement modulaire à partir de ce qui vient d'être défini.

Au temps zéro, aucun traitement n'a lieu. Puis, un donné déclenche le traitement. Dès lors le Module d'encadrement est activé. Il le restera jusqu'à la fin du traitement (plus spécifiquement jusqu'à disparition totale des différentes activations). À partir de là, tout donné entraîne une activation et enclenche le module d'intégration en mémoire de travail. Deux modules s'activent alors et opèrent sur les activations : le module de traitement mélodique, le module de primauté de traitement mélodique au supérius. Lorsque suffisamment d'informations le permettent, des unités structurelles se forment et sont intégrées en mémoire élargie : le module correspondant s'active à son tour et opère sur les différentes activations. Dès qu'une unité est intégrée, elle doit passer par le double test d'évaluation – celui du module d'évaluation préférentielle et du module de catégorisation de l'information. Ces évaluations, en plus de l'état du dispositif, influencent directement la qualité du traitement. Toute unité, si elle n'est première, est alors susceptible d'être comparée par les modules de reconnaissances (stricte ou par affinité statistique). L'ensemble des résultats obtenus à partir de tous ou certains des modules de structuration

mélodique, de primauté de traitement mélodique au supérius, d'évaluation préférentielle active le module d'affectation tensionnelle. Ce dernier, associé à la double information contextuelle « État du dispositif et environnement », active en entrée le module d'attente et d'intérêt (fig.21). Le compte rendu d'attente et d'intérêt, en tant que clôture de cette chaine d'opérations constitue la base à partir de laquelle pourra être interrogé l'ennui situationnel en période d'écoute musicale. Ce terme peut à présent trouver une définition précise.

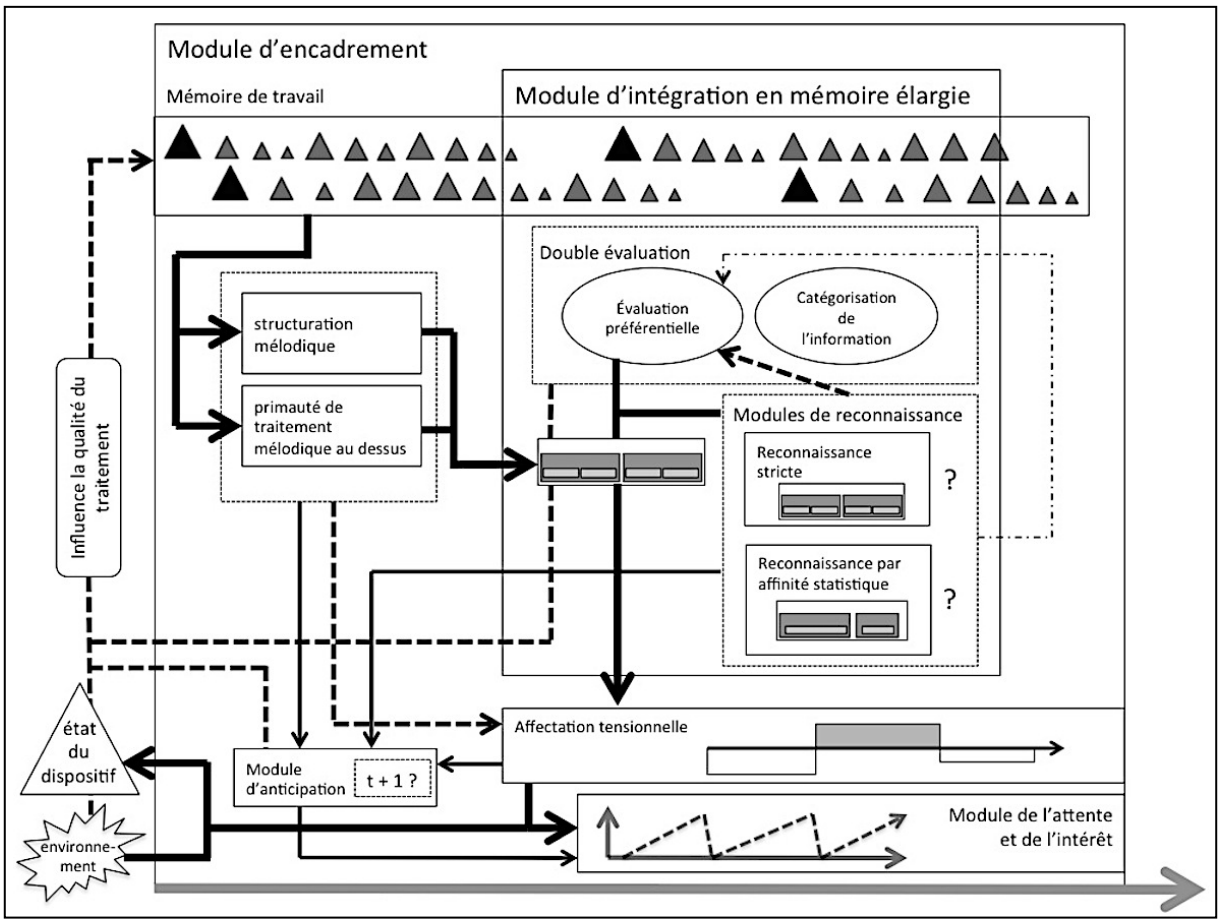


Fig. 25 – Exemple d'organisation des modules constitutifs du traitement

Bilan D

Les différentes méthodes d'analyse de la forme envisagent un certain nombre de règles de transformation de l'information. Si l'intérêt n'est pas retenu comme nécessairement associé à l'écoute musicale, elles fondent une automatique musicale dont la pertinence demeure incontestable lors d'analyses comparées ou de tentative de simulations de style par voie compositionnelle. Le donné sonore organisé étant limité par ce que circonscrit la partition, il peut être paramétré à partir de quelques règles d'écriture. Il est dès lors défini. Mais pour que soit rendue possible l'idée de musical, il paraît nécessaire de caractériser le traitement en tant que tel. Ce dernier est décrit en termes de modules spécialisés qui opèrent à différents niveaux que sont, de façon simplifiée : un donné traité, un donné intégré en mémoire, un projet de donné. À ces niveaux s'ajoute le fait que chaque dispositif est particularisé : un état, un acquis et un environnement propres. Ces trois aspects permettent d'établir une distance réelle avec une automatique. Il existe autant de traitements différents que de dispositifs différents.

En résumé, le traitement du donné (l'ensemble des paramètres) est structuré en termes d'enchainements d'unités mélodiquement, tonalement, et métriquement définies. Certaines unités sont inscrites en mémoire élargie et catégorisées selon les préférences et la quantité d'informations. Elles sont ensuite comparées, soit au donné à traiter, soit à d'autres unités intégrées. Une hiérarchisation apparaît et permet la formulation d'hypothèses sur le donné à traiter à venir. Le contexte influence grandement les informations à toutes les étapes du traitement. L'ensemble de ces informations (donné traité, intégré et à traiter) permet d'obtenir un niveau de tension globale qui, lui, influence un niveau d'attente et d'intérêt. Ces trois dernières notions, associées à l'ennui qui nous intéresse, doivent être à présent précisées.

E- L'ENNUI, LA TENSION, L'ATTENTE ET L'INTÉRÊT

Spécificités de l'ennui situationnel : la durée, la focalisation, l'action

Il n'est pas question ici de remonter la longue chaîne de justifications de l'ennui et de prétendre à la découverte de fondements épistémiques ou historiques[207]. Il s'agit de développer ce qui a été amorcé en début d'étude de façon à ce qu'une réflexion puisse s'élaborer, sous forme de tentative, sur une thématique fondamentale en esthétique de la réception.

Les références étudiées portant sur l'ennui préfèrent sa teneur existentielle à sa teneur localisée, éphémère. Ce moment particulier qui nous intéresse ne trouve que peu d'intérêt philosophique sinon dans certains chapitres liés à une phénoménologie de l'attention. Edmée de La Rochefoucauld entreprend une première étude littéraire de l'ennui. Il n'interroge pas plus avant la possibilité d'un ennui bref, situable, lié à une tâche particulière, dans le chapitre intitulé *Les comiques, le rire et l'ennui.* Il évacue même ces « choses ennuyeuses en soi » et s'attarde sur l'écrivain, le politique, et quelques possibilités de se guérir d'un tel fléau existentiel[208].

[207] Pour une synthèse très pertinente, nous renvoyons le lecteur à la communication de Jean François Gauthier, *Entre psyché et soma*, dans Collectif and Didier Nordon, *L'Ennui. féconde mélancolie* (Paris, Autrement, 1998).
[208] La Rochefoucauld, *De l'Ennui* (Paris, Grasset, 1976).

Toutefois, l'ennui est toujours envisagé comme dépendant nécessairement d'une durée. Le psychanalyste François Roustang insiste sur la tradition qui associe le temps à l'ennui:

> « Lorsque nous nous ennuyons, nous trouvons le temps long. Il devient lâche, s'étend, nous sommes incapables d'en voir le bout, de faire autre chose que d'attendre, et l'impatience nous gagne. Nous perdons la possibilité d'une *attention* à quelque chose qui nous délivrerait de l'impératif du temps » [209]

La référence faite à l'attention est ici soulignée. Cette dimension, présente dans de nombreux énoncés descriptifs de l'ennui, se précise qualitativement selon que le flux est renouvelé ou constant. L'idée apparaît déjà dans le second paragraphe du corpus d'études littéraires, à prétentions existentielles, réunies en 2013 par Gérard Peylet :

> « L'ennui, c'est la résignation au vide, à la monotonie, c'est l'impuissance à ouvrir une faille, une brèche dans cet état monocorde. Pour définir l'expérience de l'ennui, quelle que soit l'époque envisagée, ne faut-il pas partir du rapport de l'Homme au temps ? L'ennui, c'est le sentiment de l'éternelle permanence. Nul futur n'est à venir, rien n'adviendra jamais à un présent qui se répète. Ce temps mort est le temps de l'ennui. » [210]

Il nous paraît important de souligner le fait qu'hormis un seul texte en forme de récit à la première personne[211], ce recueil ne se rapporte *jamais* à

[209] Collectif, *L'Ennui à l'école* (Paris, Albin Michel, 2003), p. 22.
[210] Gérard Peylet, *Eidôlon, N° 105 : L'Ennui* (Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2013).
[211] *Ibid*. p. 383-390, article de Elisabeth Magne, « Des images devant lesquelles on s'ennuie ».

la situation. Les vingt-huit textes consacrés à la compréhension de cette notion s'engagent à investir la temporalité la plus élargie : celle de la vie, de l'époque, de la condition humaine. Le temps d'une écoute n'apparaît pas comme un temps de l'ennui. Cela est d'autant plus étrange que les remarques préliminaires de Gérard Peley sont parfaitement susceptibles d'intégrer la situation : ce « sentiment d'éternelle permanence », ce « présent qui se répète », trouvent, même métaphoriquement, résonnance dans le champ de la réception musicale. Il apparaît donc, comme nous l'avons constaté à plusieurs reprises, que l'ennui ne fasse pas l'apanage de la situation.

Toutefois, on trouve en conclusion d'une étude menée par Bernard Puel, *Pour une philosophie de l'ennui,* une référence au musical qui nous semble affaiblir la primauté au temps de l'existence. En effet, le musical, en tant que résultat d'un processus de traitement, intègre avec beaucoup de facilité et réduit considérablement l'ampleur temporelle. L'auteur s'inspire des propos du professeur de littérature Jean-François Perrin recueillis sur France Culture en Janvier 2012 :

> « Rousseau, disait [François Perrin], introduit la musique comme un intermédiaire entre le langage et le sentiment, sur le chemin vers la pensée. Il ne fait pas comme l'empirisme anglais pour ainsi ouvert comme par avance à la modernité technicienne. Il ne considère pas le passage des impressions jusqu'aux idées comme quelque chose de direct, simplement produit par l'habitude. Tout se passe au contraire, comme si par un nouvel aspect de la répétition, la pensée, d'une autre façon d'ailleurs que chez Nietzsche, naissait de *l'esprit de la musique*, et insérait la contingence entre le sentir et le sentiment avec cette sorte d'invocation d'autrui qu'implique la musique. Entre les sens et le sentiment, et du fait du langage, il s'agit de la médiation de l'Autre comme on dit aujourd'hui. De cette médiation,

résulte dans la pensée une ouverture de la raison, à laquelle fait écho cette affirmation d'Adorno en forme d'une injure quasiment enfantine et comme crachée à la face de Hegel : « *le tout est le non-vrai* ». Le tout comme non-vrai insère de l'inégal au sein de la vérité, et il implique dans l'ennui, à l'occasion d'une certaine souffrance inhérente à l'impossibilité ou à l'éloignement de l'objet, l'épreuve d'une ouverture qui donne à cet objet la capacité de représenter ne serait-ce qu'i*n abstentia*, un être pour autrui une singularité que la culture de masse réduit à la sérialité de l'usage. » [212]

Ici, le temps est considéré comme hautement abstrait, au sens d'extensible. Le musical fait éclater la métaphore d'une temporalité à tous les pôles de la durée (autant celle du « passage des impressions jusqu'aux sentiments », que celles d'une « culture », entendue dans son acception la plus vaste et étendue). Ce musical, cet épisode, illustrent métaphoriquement un rapport à l'objet dont l'aboutissement figurerait une souffrance caractéristique d'une ère de la culture de Masse. Ici, ainsi que dans l'ensemble des études de ce recueil, la temporalité de l'ennui doit être définie. Si la question de la temporalité se prête au jeu de l'ennui, elle n'en reste pas moins floue quant à sa dimension. Cet aspect est tout à fait surprenant. L'ennui pourrait couvrir toutes les durées. Pourquoi lui préfèrerait-on de vastes étendues temporelles ? On trouve cette indétermination temporelle dans la plupart des sources. Déjà Thomas Mann questionnait cette durée de l'ennui :

« Ce qu'on appelle l'ennui est donc, en réalité, un semblant de la brièveté du temps pour cause de monotonie (…) Lorsqu'un jour est pareil à tous, ils ne sont tous qu'un seul jour. » [213]

[212] *Ibid*. p 251-252, article de Bernard Puel, « Pour une philosophie de l'ennui. L'ennui en tant que préalable ou que rempart… »
[213] Thomas Mann et al., *Romans et nouvelles, tome2 : 1904-1924* (Paris, Le Livre de Poche, 1995), p.701.

Ici, la métaphore du temps souple se rapproche d'un raisonnement syllogistique caduque : si a ∈ B, alors B = a. L'élément est au tout comme le tout est l'élément. Ainsi, toutes les unités de durée cumulées valent l'unique unité de durée. Tous les jours en valent un seul. C'est encore une image d'un temps souple qui apparaît ici sous forme figurée de métonymie.

Même Fernando Pessoa, qui présente l'ennui métaphoriquement, use d'images fortes quant à la durabilité :

> « L'ennui du constamment nouveau, l'ennui de découvrir, sous la différence fallacieuse des choses et des idées, la permanente identité de tout, la similitude absolue de la mosquée, du temple et de l'église, l'identité entre la cabane et le palais, le même corps structurel dans le rôle d'un roi habillé ou d'un sauvage allant tout nu, l'éternelle concordance de la vie avec elle-même, la stagnation de tout ce qui vit pour cela seul qu'il bouge. »[214]

Plusieurs notions viennent s'ajouter ici : la permanence, le « nouveau », la « stagnation », ce qui « bouge », autant de termes dont le sens n'apparaît que dans une durée. Mais rien, encore une fois ne précise la dimension de cette durée. Cela dit, les images sélectionnées honorent le long terme : le monument, la vie. Même la figure du rôle est entendue depuis un lointain passé. Finalement, concernant le temps de l'ennui, tout se passe comme si l'ennui pouvait advenir sur toutes les durées, mais que son empan préférentiel demeurait le plus vaste. C'est ici que la *situation* permet d'établir une distinction fondamentale avec les présentes références. Le temps de l'ennui qui nous intéresse est réduit à une action particulière : la

[214] Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité* (Paris, Christian Bourgois, 2011), p.153-154.

réception. Cette dernière advient dans un cadre spatio-temporel limité par le sujet, ou dispositif de traitement. Il semble que le vide envisagé par les perspectives existentialistes ne convienne pas ici. Le temps de la réception est dense, et ce particulièrement dans les arts du temps, dont on sait qu'ils s'organisent sur l'idée d'une attention maintenue. Le dispositif de traitement du musical ne peut fonctionner de manière pérenne. Il s'active ponctuellement dans un environnement déterminé, et à condition d'un engagement, que le sujet manifeste par un investissement conscient. Ces tendances définitionnelles permettent de placer le concept d'ennui du côté des états, des comportements. C'est la caractérisation de la situation (un acte de réception esthétique) qui, entre autre, autorise à restreindre la portée de la définition à l'humain en période d'écoute musicale. Jean-Paul Natali tranche la question dans son étude *Les animaux s'ennuient-ils ?* :

> « L'ennui [que l'animal] semble nous montrer ne serait finalement que l'écho de notre propre difficulté à être. Ce serait là le lourd prix à payer pour une profusion noologique qui, de toute manière, ne le concerne pas. » [215]

La situation devient ce cadre, ce moment du traitement, où l'ennui pourrait survenir. Dès lors, l'ennui est observé comme un autre objet d'étude. Le champ lexical se réduit du fait que les effets ressentis par un sujet en période d'écoute musicale diffèrent, de ce fait, « de la neurasthénie (…), l'hypocondrie en passant par la mélancolie ou la psychose maniaco-dépressive » [216] , autant d'états pathologiques inscrits dans de longs chapitres de quelques biographies. Certes, certaines qualités sont

[215] Didier Nordon, *L'Ennui. Féconde mélancolie*, p. 132, article de Jean-Paul Natali, « Les animaux s'ennuient-ils ? ».
[216] *Ibid.* p. 38, l'article de Jean-François Gautier, « entyre psyché et soma ».

maintenues lorsque l'on veut « traduire l'ennui en lassitude, désespoir, désœuvrement ou inactivité », mais c'est tout un pan terminologique de la philosophie et des études littéraire qui disparaît en présence de l'ennui situationnel[217].

Car le temps du traitement est dense, resserré, aiguisé. Parce qu'il exhorte à une forme de saisie qui, chez le sujet percevant par exemple, engage des processus comme l'attention, la concentration, la mémoire de travail. Sa caractéristique consiste précisément en une *focalisation*. Le traitement pour avoir lieu de façon optimale doit se limiter à la saisie de son objet dans le monde. C'est cette idée que déforment à outrance les défenseurs d'un certain idéal de réception. La focalisation devient, selon eux, une action dont la nécessité prend la forme d'une pseudo-éthique. Cela ressemble, selon nous, à une extrapolation. Si l'ennui peut être directement responsable d'une suspension, d'une déformation, d'un brouillage de l'action, du traitement, cela ne signifie aucunement qu'il s'oppose directement à l'acte de réception dans son ensemble, même si ce raisonnement semble tentant. Le traitement ici devient l'action à maintenir. Si alors, l'ennui venait à surgir au point d'annuler le traitement en cours, il faudrait pour l'interrompre une nouvelle action. Cette nouvelle action aurait alors deux conséquences possibles : 1) le traitement du musical reprend, ou, 2) un autre dispositif prend le relais ou les devants. Dans le premier cas, la suspension du traitement, ne saurait se calquer directement et définitivement sur une réception esthétique, sans remettre en cause l'ensemble de l'histoire de la réception.

[217] Le maintien de certaines notions peut, cela dit, avoir lieu dans des énoncés à caractère métaphoriques.

Mais alors, comment justifier cette focalisation ? Le sujet, ou dispositif de traitement agit par rapport à l'objet, traite le donné, selon une modalité du *vouloir* ou du *devoir* qu'il semblerait intéressant de définir[218]. Pour le moment, il semble surtout important de retenir que l'acte de réception est configuré par une nécessité de saisie, au moins relative, de ce qui a lieu, au point que l'objet à traiter, ou donné, occupe une place, sinon la plus fondamentale, au moins déterminante.

> « Il existe deux aspects dans l'attitude de l'auditeur en musique. D'abord, l'auditeur écoute la musique. Il n'écoute pas simplement la musique tout en se trouvant engagé dans d'autres activités qui occupent tout ou parties de son attention, et dont la musique n'est qu'un accessoire (…). L'attention de l'auditeur est concentrée sur la musique. Dans le second aspect, l'auditeur écoute la musique en sachant ou en espérant qu'il aura une expérience satisfaisante en elle-même, et non seulement en ayant en tête un autre but. » [219]

Les règles qui régissent ce type de comportement sont complexes, puisqu'elles relèvent autant de principes biologiques et psychologiques que de tendances culturelles. Cela rappelle, puisqu'il s'agit d'espérer avoir « une expérience satisfaisante », cet intérêt qui a été intégré à la définition de l'écoute musicale. Mais pour qu'un sujet puisse affirmer à propos d'une réception vécue qu'il s'est ennuyé, il faut en principe que ce sujet ait tenté de se focaliser sur le donné à traiter. Il s'agit d'une condition *sine qua non*. En ce sens, il importe absolument de s'entendre sur le fait que l'ennui ne consiste pas définitivement en une interruption du traitement, bien que

[218] Ce thème annexe de recherche, fascinant par ailleurs, ne sera pas abordé dans la présente étude. Il constitue un projet de recherche ultérieur mais proche.
[219] Malcolm Budd, *la Musique et les émotions : Théories philosophiques* (Paris, Hermann, 2015), p. 49-51.

cette issue demeure envisageable. On se rapproche ici des propos d'Alain Milon lorsqu'il distingue l'activité de l'action :

> « L'ennui interroge plutôt la nature même de l'activité, et c'est là tout son intérêt. Il ne traduit pas un manque d'activité mais produit une activité dont la seule fin est de venir à bout de l'action qui nous pousse à agir. En s'ennuyant, on questionne l'action dans ses limites. Et en se demandant quel est le sens de l'action, on s'interroge sur le fait de savoir si l'action est encore une action. En fait, c'est en mesurant les limites de l'activité que l'ennui devient lui-même une activité dont la seule finalité est d'épuiser l'action. » [220]

Lorsque l'ennui survient, l'action est prise pour cible. Mais quelque chose a bien lieu. L'ennui s'active. Un changement s'opère.

> « Pour que l'ennui surgisse véritablement tel que nous le vivons, il faut qu'une transformation qu'on ne repère pas toujours se place dans l'objet. » [221]

Cette transformation doit influencer le traitement au point qu'il soit possible de se demander si certaines régularités peuvent être observées. On retrouve cette idée sous forme plus imagée dans l'ennui faustien, manifesté par une recherche *active* d'activité.

> « Faust s'ennuie, et tous les livres n'y pourront rien changer. Mais s'il s'ennuie, c'est aussi parce qu'il a lu tous le livres. Tous les livres sauf le bon. Celui qui le fera sortir de l'ennui auquel il est confronté à force de

[220] Didier Nordon, *L'Ennui. Féconde mélancolie,* p. 183, article de Alain Milon, « L'ennui… des mots : dans l'Attente l'oubli. »
[221] *Ibid*. p. 247, article de Bernard Puel, « Pour une philosophie de l'ennui. L'ennui en tant que préalable ou que rempart… », p. 247.

> chercher ce qu'il ne trouvera jamais : une sorte d'absoluité de la connaissance. Goethe, face à Faust, tente, dans sa préface, de donner une forme à cette question en traduisant : ″Au commencement était le verbe″ par ″au commencement était l'esprit″ corrigé par ″au commencement était l'action″. » [222]

Finalement, cette activité de l'ennui (qui agit sur le traitement) fonde une nouvelle distinction fondamentale avec la version existentielle de l'ennui. Cette dernière lui impute le vide et l'inaction. Dans notre cas, l'ennui, lorsqu'il survient, *agit*. Il a une influence directe sur le traitement et trouve donc une place spécifique au sein du processus de réception. En un sens, comme il sera développé lors de l'étude des travaux d'Émile Tardieu, l'ennui doit s'inscrire quelque part dans l'interstice qui sépare les attentes musicales des déceptions effectives de ces attentes (notions à rapprocher de cette *valence* négative et de cette *carence* déjà mentionnées en début d'étude).

Il faut donc saisir l'ennui situationnel au travers d'un triple filtre : celui d'un temps spécifique de la réception, d'un objectif de focalisation forte, et d'une limitation par l'action. Il importe aussi de retenir que l'ennui n'est pas synonyme d'interruption du processus de traitement. Il peut interférer avec ce dernier, le rendre moins performant. Cette remarque est d'une importance capitale : *ce n'est pas parce que le processus de traitement est affecté que la réception esthétique est biaisée. Cette affection peut tout à fait caractériser l'acte de réception.*

[222] Peylet, *Eidôlon, N° 105,* p. 182, article de Alain Milon, « L'ennui… des mots : Dans l'attente l'oubli ».

La situation

La spécificité contextuelle de l'ennui qui intéresse ici est donc double : 1) il doit répondre aux trois exigences présentées ci-dessus, et 2) il ne concerne qu'une situation. La notion de situation est équivoque. C'est pourquoi nous nous emploierons à préciser sa définition ici. Aristote intègre la situation dans le corpus de ses *Catégories* : ainsi, selon lui par exemple, *rude, flou* renvoient à des catégories situationnelles[223]. Plus généralement, pour un sujet par exemple, *être debout* constitue une situation au sens aristotélicien. Un tel état, être debout, se caractérise par un positionnement dans l'espace, autrement dit en un lieu particulier. Il faut être quelque part pour être debout. Cette prémisse donne à la situation une spécificité : un agent est *situé* dans son environnement. Cela revient à dire que toute situation présuppose un lieu dans lequel un agent *a lieu*[224]. Ensuite, *être debout*, c'est être debout à un moment donné, comme s'il était aussi possible de ne pas être debout, mais couché, ou assis. L'agent a donc lieu à un moment donné. Cette superposition du temps et du lieu pour l'agent donnent un cadre situationnel relatif. En effet, qu'est-ce qui distinguerait sinon la situation de l'état ?

Pour qu'une situation advienne, il faut considérer ce qui a lieu de fait, autrement dit ce qui a lieu pour ou par l'agent. La situation présuppose donc une interaction entre l'agent et un ou plusieurs aspects de son environnement. Et lorsque le contexte n'est pas précisé, comme dans le cas

[223] Voir Aristote, *Catégories et De l'interprétation: Organon I et II* (Paris, Vrin, 2000). Certains lui préfèrent le terme de *position*.

[224] Nous employons ici *avoir lieu* dans sa définition la plus large général. On retrouve ce type d'emploi en ouverture du *Tractacus.* Voir la première proposition de Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* (Paris, Gallimard, 2001) : "Die Weld ist alles, was des Fall ist", avoir lieu se traduisant littéralement par « être le cas ».

être debout, la situation prévoie tous les cas (moments et lieux) dans lesquels la tâche est réalisée par l'agent. Associée à l'ennui en période d'écoute musicale, la situation présente les spécificités suivantes : elle englobe une tâche à réaliser, l'écoute musicale, en un lieu et à un moment donné. Elle englobe un ensemble de cas particuliers.

> « Tout jugement porté sur quelque chose dont on a en vue l'individualité concrète, comme l'exigent les situations qui se présentent et où l'on agit, est en stricte rigueur jugement porté sur un cas à part. » [225]

Cette configuration permet de ne considérer que certains aspects de ce qui a lieu et d'établir une distinction avec l'état. Pour reprendre notre exemple, être debout à midi dans une forêt correspond à la fois à une situation et à un état. En revanche, jouer à cache-cache à midi dans une forêt ne constitue pas un état, parce que la tâche qui se réalise a lieu dans toute la durée de la situation. L'état autorise précisément une possible suspension temporelle. La situation couvre toute la durée de ce qui a lieu par ou pour l'agent à cet endroit. Ces spécificités spatio-temporelles donnent à l'ennui situationnel un empan ainsi qu'un volume bien moindres que les spécificités d'un ennui existentiel, puisqu'il y a limitation *de facto* par et de ce qui a lieu.

Le faire de l'agent paraît, du moins généralement, plus isolé, plus minimal, mais aussi plus clair. L'idéal situationnel se trouve généralement dans des formules verbales infinitives spécifiques. Cette impression est, cela dit, très trompeuse, car la situation intègre autant, si ce n'est plus, de complexité que l'état, en ce qu'elle assimile en plus le processus. De plus, le

[225] Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode : Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique* (Paris, Seuil, 1996), p. 56.

faire peut prendre plusieurs qualités. C'est ici sans doute que nous nous éloignons des *Catégories* : *être debout* est une situation, mais il en va de même pour *songer à demain*, pour *tomber dans les pommes* ou encore pour *analyser « Cold as ice » de Britney Spears*. C'est pourquoi une situation, si elle n'est présentée que comme une attitude propositionnelle ou une action (un verbe à l'infinitif) tend à une généralisation extrême. On trouve ces formes génériques dans les constituants prédicatifs en linguistique : « est assis » dans la phrase « Paul est assis ». La séparation d'avec le sujet isole une information dont la portée n'est pas précisée. Il suffit de lui adjoindre quelques spécificités, quelques localités, pour réduire sa portée et lui attribuer une tension problématique cohérente, située, et pratique.

Dans la présente étude, cette précision terminologique n'est pas aisée. Car la situation n'est plus le cadre mais la spécificité d'une autre action. Elle prévoit que *s'ennuyer* peut apparaître au sein de l'*écoute musicale*. Au cours de l'écoute musicale, il est possible de s'ennuyer. En tant qu'épithète, la situation devient le lieu d'un contingent, et par conséquent d'une possible non apparition de l'ennui. Une compréhension de l'ennui situationnel ne signifie pas seulement une prédictibilité de son apparition au cours de l'écoute, mais plutôt une saisie de certaines régularités dans son organisation ou ses apparitions[226]. C'est donc sur le mode du possible, autrement dit d'une favorabilité que doit être comprise la notion d'ennui situationnel. Ce dernier figure une occasion et non un effet systématique ou l'aboutissement d'un raisonnement syllogistique. C'est à ce type de conclusion que renverrait Heidegger dans notre citation d'ouverture :

[226] Bien sûr, des régularités observées permettent la formulation de prédictions. Mais cela ne suffit pas. Il faut que l'ennui soit décrit au moyen d'outils analytiques appropriés.

« Ennuyeuse est une chose qui relève d'une situation ennuyeuse » [227]

Ce qui est ennuyeux en soi est indéterminé. Il faut considérer une situation dans laquelle l'ennui survient. Dans ces conditions, c'est par prudence que l'ennui est qualifié de situationnel, puisqu'il ne semble pas exister d'autre moyen de le décrire. Cela convient parfaitement car le traitement s'inscrit lui-même dans une situation. Quelles sont alors les conditions les plus favorables à l'apparition de l'ennui situationnel en période d'écoute musicale ? Comment ce dernier influence-t-il l'acte de réception ? Existe-t-il des cas limites ? C'est vers ce type de question que se porte notre attention. La situation fait ici sens dans la mesure où l'environnement et l'état d'usure du dispositif, jouent un rôle déterminant dans le comportement du sujet récepteur. Ces paramètres ouvrent de nouvelles voies problématiques et viennent directement remettre en cause l'idéal de réception prévu par une tradition théorique musicologique. Si donc de nombreuses théories systématisent le traitement musical au niveau modulaire envisagé plus haut, il semble nécessaire, pour clarifier la notion d'ennui, de considérer des niveaux supérieurs de traitement. C'est à partir d'ici que cette étude propose d'interroger un nouvel espace théorique. Il s'agit d'abord d'envisager brièvement les influences qui ne dépendent pas directement du traitement.

[227] C'est dans la *Petite philosophie de l'ennui* qu'a été découverte cette citation. Cependant, même à force de rectification de traduction, nous ne sommes pas parvenus à obtenir la source de cette référence, pourtant assumée comme emprunt direct et légitime. Cela dit, sa portée et sa pertinence ont achevé de nous convaincre de la nécessité de l'intégrer en tant qu'idée fondamentale dans ce travail de recherche. Voir Svendsen, *Petite philosophie de l'ennui,* p. 171.

La simulation du traitement doit, pour correspondre au réel qu'elle cherche à saisir, intégrer des acquis. Cette dimension fait éclater l'ensemble des interprétations. Cependant, bien qu'elle représente une dimension privée, les outils utilisés pour que se conçoive la simulation (un codage), sont à envisager de l'extérieur, soit comme directement programmés, soit par voie d'apprentissage, dans une interaction avec le monde et au travers de décisions, de résolutions de problèmes abstrait, et de rectifications. L'acquis, lors d'un traitement, oriente les préférences et les attentes. En plus de lui (expérience, formation, préférences, apprentissage, etc.), chaque dispositif traite dans un lieu et à moment déterminés : un environnement. Chaque dispositif est aussi lui-même dans un contexte particulier : un état. Ces deux données doivent être interrogées puisqu'elles sont censées participer au processus.

L'interférence attentionnelle : l'environnement et l'état du dispositif

L'intérêt, retenu comme élément moteur d'une écoute musicale, diffère de l'attention. Cette dernière peut être étudiée en tant que telle, mais il serait alors impossible d'éviter le sinueux dédale de la phénoménologie de la musique qui, en plus de nous égarer, nous éloignerait du thème à traiter ici. Seront donc essentiellement retenues les considérations la concernant qui permettront de situer le traitement.

Un sujet percevant peut, veut, parfois doit, consacrer l'essentiel de son attention à la réalisation d'une tâche. Parmi les tâches que le sujet est alors susceptible de réaliser, il s'en trouve une qui consiste à traiter un donné. Différentes façons de nommer ce traitement coexistent, selon le contexte ou l'ambition analytique. Ainsi, on insistera par exemple sur le voir, l'observer, le mémoriser, l'écouter, l'entendre, le comprendre, le repérer, le fixer attentivement, le chercher, le comparer, le compter, le nommer, le se rappeler, etc. Toutes ces tâches ont ceci en commun qu'elles exigent de la part du sujet une attention particulière.

Les tests cognitifs menés sur des groupes de sujets illustrent bien un de ces types d'attention lors d'une tâche à accomplir. Ainsi, R. Francès, dans son ouvrage *La perception de la Musique*, fonde un cadre expérimental qui exhorte les sujets testés à un maximum d'attention :

> « Vous allez entendre de courtes mélodies exécutées au piano et groupées en séries de 3 notes, puis de 6 notes, et enfin de 9 notes. Aussitôt après avoir été jouées, chaque mélodie est répétée, identique à elle-même,

sauf le changement d'une de ses notes, qui peut être, selon le cas, la première, la dernière ou une note intermédiaire quelconque. » [228]

Ces exercices invitent à des attentions particulières qui peuvent se trouver à grande distance d'une réception esthétique, mais ils rendent compte, bien que cela soit clairement prescrit, d'une focalisation par une consigne. Il existe alors un certain nombre de conditions pluridisciplinairement abordables qui fondent un comportement caractérisé par un maintien continu et maximal de l'attention vers un objet particulier. Dans cette étude, cette situation constitue un cadre pour l'acte de réception, théoriquement défini, en forme d'écoute musicale. L'ensemble du musical, en tant qu'objet intentionnellement constitué, exhorte à un traitement hautement attentif. Cela ne se vérifie plus dans le cas de pièces qui prennent pour base compositionnelle l'impossibilité pour le sujet de saisir la tâche qu'il doit accomplir. Plus généralement, cela veut dire que le sujet doit, du mieux qu'il peut, porter son attention sur le donné et être en mesure de qualifier l'intérêt qu'il lui porte[229].

Toutefois, plusieurs événements peuvent interférer avec l'acte de réception. Ainsi, le sujet peut interrompre le processus de traitement de manière aussi bien involontaire (par exemple un malaise) que volontaire (par exemple sous forme de refus : « je décide volontairement d'ignorer ce qu'il y a à traiter »[230]). La question de la motivation fait, aujourd'hui, l'objet

[228] Francès, *La perception de la musique,* p. 81.
[229] Il convient ici de préciser que cette attitude ne s'éloigne en rien des prescriptions qui militent en faveur d'un idéal de réception. Le sujet récepteur (ses responsabilités, son implication) n'est pas mis en cause dans cette étude.
[230] On trouve ce type de comportement chez les enfants en milieu scolaire. Il est par exemple mis en relation avec la notion de lutte ou de conflit. Des ouvrages y font directement référence comme Collectif, *L'Ennui à l'école* (Paris, Albin Michel, 2003), p. 30. « La vie scolaire lui demande [à l'enfant] un renoncement à ce que sa culture non

d'études poussées[231]. L'attention peut aussi être perturbée par un problème lié aux conditions environnementales (problème technique comme un volume sonore trop faible), ou encore dans le cas où le sujet a mal compris ce qui devait être réalisé ou que la consigne est mal posée (par exemple : « plutôt que de *calculer*, j'ai *choisi* un chiffre dans cette matrice. Je ne peux répondre aux questions qui me sont posées »).

Ce qu'ont en commun toutes ces formes d'interruptions attentionnelles, c'est qu'elles relèvent de l'erreur ou d'une forme d'accident plus ou moins manifestes, ce qui influence ou rend défavorables les conditions de réception. Dans ces différentes situations, il est toujours possible d'envisager une cause qui expliquerait, voire motiverait, la perturbation ou l'interruption du processus attentionnel.

Pour chaque type d'interférence attentionnelle considéré[232], il est possible de dégager au moins deux cas différenciés selon le rôle que joue le dispositif de traitement dans leur advenu. Si l'on retient deux paramètres

---

scolaire lui dicte, et son ennui n'est pas seulement un signe de la lutte entre ses passions en ébullition et sa raison à asseoir, mais un signe de conflit de valeurs. » Ce type de comportement relève d'une innapropriation du sujet par rapport à la tâche considérée. Le mode de réévaluation critique devient global dès lors que cette tâche prétend à une certaine universalité.

[231] Un lien peut être réalisé ici avec l'enseignement. Nous renvoyons ici le lecteur intéressé par cette question aux travaux de Laurent Guirard, *Contribution a l'étude des problèmes de motivation dans l'apprentissage musical : enquête réalisée sur des étudiants de premier et second cycle de musicologie* (Paris 4, 1997), thèse de doctorat réalisée sous la direction de Serge Gut et Robert Francès.

[232] La notion d'interférence occupe une place d'une haute importance au sein de l'espace qu'interroge la présente étude. Mais des équivocités de signification la concernant nous obligent à la concevoir ici de façon schématique afin de ne pas perdre de vue l'objectif fixé au départ de ce travail. La psychologie ne parvient d'ailleurs que difficilement à trouver une définition générale. « D'un point de vue expérimental, le terme « interférence » désigne l'effet d'un apprentissage sur un autre apprentissage. (…) Les chercheurs ont proposé plusieurs types de mécanisme pour expliquer l'interférence, mais ces explications ne génèrent qu'un faible consensus ». Laurent Auclair and Collectif, *Psychologie cognitive*, 2e édition (Rosny, Bréal, 2006), p. 287.

que sont d'une part les types (ennui lié à la tâche, ennui lié au sujet, ennui lié aux conditions ou à l'environnement extérieur) et d'autre part les cas en forme d'alternative selon que l'ennui *survient* ou *provient*, on obtient le diagramme suivant (Fig. 25) :

Interférences attentionnelles	Cas	Type	Exemples	Type d'erreur ou d'accident associés
Lié à la Tâche	In vivo	Mauvaise compréhension de la tâche	*" X ne comprend pas la consigne pourtant très claire "*	Erreur : précompréhension / Accident : mauvaise interprétation
	Ex vivo	Mauvaise présentation de la tâche	*" X ne parle pas anglais. X ne peut pas comprendre la consigne "*	Erreur : préformulation / Exemple d'accident : oubli
Liée au conditions	Internes	Accident dans le dispositif de traitement	*" X fait un malaise "*	Erreur : préparation du sujet / Accident interne
	Externes	Accident technique, perturbations	*" X ne peut pas identifier les couleurs dans l'obscurité "*	Erreur : conditions externe / Accident extérieur
Lié au sujet	Conscient	Refus	*" X ne veut pas écouter "*	Erreur : Inadéquation sujet-Tâche à réaliser / Exemple d'accident : atteinte morale
	Inconscient	Perturbation involontaire	*" L'imaginaire de X est emprunt de rêverie "*	Erreur : inattention / Accident : évocation

Fig. 26 – Interférences attentionnelles – exemple de diagramme

En étudiant ce diagramme, il semble qu'une situation trouve difficilement des causes directes à l'interférence. Elle advient du côté du sujet inconscient des raisons qui l'éloignent de la réalisation de la tâche. Il est en effet possible d'être en situation d'écoute musicale, *a priori* investi dans la tâche de réception, et, au bout d'un certain temps, reconnaître que l'attention s'est relâchée sans pouvoir pour autant l'expliquer. Cet état caractéristique est à la base d'une réalité que le traitement, idéalement, devrait pouvoir figurer : le sujet récepteur peut ne pas avoir conscience du

fait que le traitement est perturbé ! On peut songer, pour illustrer ce phénomène à la *remarque faite à soi-même* en période de réception (« cet instrumentiste est vraiment grand », « il fait froid », « ce thème me rappelle un épisode de mon enfance », etc.) qui entraine un brouillage dans la continuité du traitement, mais qui peut être gérée de telle façon que la reprise peut avoir lieu sans heurts. Dans tous les cas le traitement est directement menacé, dans la mesure où le dispositif ne consacre plus un maximum d'attention à la tâche. Le cas lié au sujet inconscient, bien que compris comme provenant de ce dernier, ne saurait être analysé comme tel, puisque le traitement est incapable de mesurer, ou de rectifier l'interférence. C'est pourquoi nous avons décidé de le ranger dans l'ensemble des causes environnementales, autrement dit, les causes qui ne procèdent pas du traitement en tant que tel[233].

Ce qui importe ici à propos de possibles interférences attentionnelles, c'est que celles-ci surviennent en dehors de tout résultat de traitement. Nous avons distingué deux sources susceptibles de modifier la qualité de l'écoute en dehors de l'affectation attentionnelle : 1) l'état du dispositif, qui dans notre tableau récapitulatif regrouperait les trois cas : a) *in vivo,* b) interne, et c) conscient, et 2) l'environnement, qui comprendrait a) ex vivo, b) externe, et c) inconscient. L'ensemble des interférences attentionnelles doit, d'une façon ou d'une autre, modifier l'attente et l'intérêt. C'est en quoi elles ont un rôle primordial, en plus d'un niveau de tension, pour une

[233] Nous avons conscience ici du fait que cette solution doit être débattue. Cependant, il est possible de faire appel à l'élémentarisation pour justifier ce positionnement : ainsi, l'inconscient, selon Jung, est constitué de ce qui est hors de portée de l'attention, ou « pensée objective ». Voir Carl-Gustav Jung, *Réponse à Job* (Paris, Buchet Chastel, 2009). L'attention, spécifiée par l'intérêt, est une condition nécessaire au traitement. Si donc il ne se trouve pas d''intérêt, il n'y a, à ce niveau de compréhension, aucune raison de considérer cette cause comme dépendante du traitement que pourrait réaliser le dispositif.

intégration de l'ennui situationnel en période d'écoute musicale. Toutefois, les intégrer à le système théorique en tant qu'*input* spécifique ne signifie pas qu'elles puissent faire l'objet d'une attention particulière qui comblerait l'ennui situationnel. Dans la présente théorie, elles ne jouent que sur l'intérêt et sur l'attente et non pas (ou pas encore) sur l'ennui.

Finalement, un traitement optimal n'est pas, il convient de le rappeler, synonyme d'une réception idéale. Il renvoie à une idée de norme centrée sur le dispositif et les conditions dans lesquelles se déroule l'écoute. Cette norme ne partage aucun trait commun avec le style. Elle est déterminée par tout ce qui vient physiquement limiter le traitement. Dans la mesure où ce dernier n'est pas continu, isoler des types d'interférence semble très difficile, dans le cadre d'une théorie. Mais cela ne signifie pas qu'un espace problématique réel, ou une certaine causalité puisse exister pour notre définition actuelle de l'acte de réception à un tel niveau.

Affectation tensionnelle [234] - le temps - les préférences

Lorsque le traitement a lieu, de nombreuses informations circulent en entrée et sortie de différents, voire de tous les modules. Il devient alors possible d'envisager une nouvelle étape qui tient compte des informations issues de tous les modules au temps *t*. Sans opérer de synthèse au sens stricte, elle devrait toutes les intégrer et saisir toutes les unités intégrées en mémoire élargie afin de produire une analyse plus avancée de l'acte de réception de bas niveau. Une tradition, convertie en tendance générale, décrit l'écoute musicale, inscrite dans une durée, comme calquée sur une circulation au sein d'un espace défini par l'opposition entre tension et détente. Ainsi Leroy l'assume avec force :

> « La musique (produite-perçue) nous fait vivre une expérience d'énergie que nous éprouvons sous la forme d'une fluctuation ininterrompue de tensions et de détentes. C'est la vie émotive qui nous permet d'appréhender la musique comme une forme et ce flux dans sa continuité, et d'intégrer ce vécu en le fondant sur le sens. »[235]

Ce dualisme processuel du musical existe déjà dans l'esthétique de Schopenhauer qui rapproche directement la mélodie d'une succession de manifestations animales que sont le désir et la satisfaction du désir. Le philosophe tente même de légiférer à partir de ce lien. La tension et la

[234] En aparté : cette tension doit être distinguée de celle du champ médical, qui emploie cette épithète pour ce qui a trait à la pression sanguine dans les artères. Cela dit, une tentation de métaphore demeure : saisir l'artère comme espace qui est lui-même régulé à un stade nerveux et humoral, autrement dit par le dispositif de traitement, et dont les relevés peuvent, occasionnellement, correspondre à l'idée de tension telle qu'elle est entendue.

[235] Leroy, *Vers une épistémologie des savoirs musicaux*, p. 150.

détente prennent respectivement les masques du *désaccord* et de la *réconciliation* :

> « De même que la transition rapide d'un souhait à sa satisfaction et de cette dernière à un nouveau souhait présentent bonheur et contentement, les mélodies rapides qui ne comportent pas d'écarts importants sont gaies. Les mélodies lentes qui plaquent les dissonances douloureuses, et ne reviennent à la tonique qu'après de nombreuses mesures, sont tristes, suivant l'analogie avec une satisfaction retardée et difficilement obtenue. » [236]

Le dynamisme se déplace du donné et de ses paramètres traités, à un niveau d'abstraction plus avancé. Même Ansermet, dont la motivation théorique laborieuse se cache souvent dans le dédale d'une mystique floue, fait de la tension un point de départ « réel » de l'enchainement musical.

> « Dans le cheminement d'une succession d'intervalles, toutes les tensions de même espèce ontologique s'ajoutent ; la tension résultante a pour degré de magnitude la différence entre les deux sommes ; elle est de l'espèce qui, dans le cheminement mélodique, totalise la tension la plus élevée et sa direction existentielle est celle de la résultante du chemin perçu. » [237]

Ces références font de la tension une condition nécessaire au déroulement musical. Dans notre modélisation, l'affectation tensionnelle devient une étape d'autant plus importante qu'elle est directement modulée par l'ensemble des informations générées alentours. Le module

---

[236] Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation* (Paris, PUF, 2014) § 52, p. 333.
[237] Ernest Ansermet, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits* (Paris, Robert Laffont, 1989), p. 496.

d'affectation tensionnelle devient une étape dont l'*output* prend la forme d'une « synthèse ». Si le dispositif devait présenter l'information en sortie de ce module, l'interprétation qui en serait faite prendrait anthropomorphiquement la forme d'un énoncé comme : « D'après tout ce qui a lieu, mon état, et le contexte, voilà ce que je peux dire en termes de tension ». C'est en ce sens que l'on peut parler de jugement par le dispositif : au syllogisme appliqué par une mécanisme s'ajoute un compte rendu d'analyse au sens large.

Ce qui distingue fondamentalement cette étape des précédentes, c'est que deux différentes d'entrées peuvent générer deux sorties identiques. Jusqu'ici l'ensemble des informations prises au temps *t* devait possiblement, en tenant compte de l'ordre inverse des opérations, et sans tenir compte de l'environnement et de l'état du dispositif, conduire à la formation du donné. À présent, il faut admettre qu'un *lied* de Brahms et une chanson de Britney Spears peuvent se voir affecter d'un même niveau d'affectation tensionnelle. Il est donc impossible, et ceci est capital pour la suite, de procéder à rebours, de remonter dans le sens inverse de celui prescrit par Schenker dans ses analyses partitionnelles, c'est-à-dire d'une structure fondamentale qui contient toutes les possibilités contrapuntiques, vers une structure de surface, à savoir l'œuvre[238].

Cela dit, il va sans dire que l'état du dispositif et l'environnement rendent imprécis un possible rebours. Cela n'est d'ailleurs pas pertinent dans le cadre de nos objectifs. Mais la cascade de calculs, cette chaine de causalité, produit une série de résultats qui, une fois traités par le module

[238] Schenker, *L'Ecriture libre*.

d'affectation tensionnelle, ne sont plus considérables comme un ensemble de prémisses à un raisonnement syllogistique. Pourquoi ?

Le dispositif de traitement, s'il devait s'incarner en sujet, traiterait le donné sonore selon le modèle du réseau neuronal. Mais il ne serait pas capable de le décomposer en une série de paramètre aussi précis. Il ne considèrerait sans doutes que quelques aspects eux-même simplifiés et parviendrait, même à un haut niveau d'expertise, à une analyse sinon sélective, au moins tronquée. C'est ici qu'émerge la possibilité de coexistences d'interprétations différentes, voire parfois opposées. Les régularités, si elles existent n'adviennent qu'à un niveau fonctionnel et non à un niveau organique :

Chaque dispositif étant culturellement et naturellement déterminé, les règles existant par ailleurs, les modules qui le composent se voient eux-mêmes spécialisés et les informations en sorties varient en conséquent. La diversité des organismes participe à l'explication de la diversité des interprétations.

Quel pourrait être à présent le fonctionnement du module d'affectation tensionnelle ? Pour un ensemble d'*inputs* issus de divers autres organes spécialisés, de l'état du dispositif et de son environnement, il existe deux entrées simultanées au temps t : celle du traitement ayant lieu (mémoire de travail), et celle relative à une analyse des unités intégrées en mémoire élargie. Dans le premier cas (mémoire de travail), le paramètre de niveau de tension, en tant que mesuré à partir de l'ensemble des autres paramètres, est directement connecté au module de l'attente. De ce fait, cette information présente l'avantage de figurer une tension liée au donné

traité directement. Le résultat s'analyse comme contemporain du traitement.

Dans le cas des unités intégrées en mémoire élargie, les choses se corsent un peu, car elles influencent la mesure *a posteriori* et dans des conditions dépendant de la capacité du système à convoquer des informations stockées. Pour que cela se produise, il faut que les unités intégrées soient ordonnées et spécifiées par le module d'évaluation préférentielle et les modules de reconnaissance. De plus, il est impératif qu'un signal déclenche, à un instant précis, la convocation de ces unités spécifiques pour qu'elles viennent influencer la tension. Puisqu'elle doit avoir lieu à un instant précis, la convocation d'unités intégrées doit dépendre d'une correspondance momentanée entre mémoire de travail et mémoire élargie. Il s'agit alors précisément de la tâche que réalisent les modules de reconnaissance : actualiser les unités dès lors que le traitement ayant lieu amorce des identités (reconnaissance stricte) ou des similitudes (reconnaissance par affinité statistique). En tant que connaissance, ces unités reconvoquées, possèdent un certain niveau de tension (paramètre) qui doit alors être modulé par l'évaluation préférentielle. Cette étape est tout aussi fondamentale, surtout à ce niveau du traitement.

Avant de poursuivre, il reste à illustrer ces premières étapes : « Au cours de l'écoute d'une sonate donnée, un thème déjà entendu (intégré en mémoire donc) est réamorcé. Je le reconnais. J'émets des hypothèses quant à son déroulement (module d'anticipation) puisque je me rappelle de sa structure, de sa composition. Mais comme il est connu, le niveau de tension de ce thème dépend aussi fortement de l'organisation de mes préférences à ce moment du traitement ayant lieu ». Il faut donc que les unités intégrées

soient évaluées à nouveau. Toutefois, mes préférences relèvent du privé. Elles doivent précisément permettre de distinguer mon traitement d'autres traitements. À l'échelle du sujet percevant, la préférence consiste donc en une sélection d'informations hiérarchiquement organisées par un *style* qui relève d'une dimension culturelle[239]. Elle fixe donc un ensemble d'acquis exclusifs. Ces derniers font partie d'un vaste ensemble de problématiques en esthétique qui relève d'un autre type d'investigations. Ici, la spécificité du dispositif devient manifeste. Cela signifie que le module d'évaluation préférentielle est lui-même influencé par d'autres informations issues d'autres dispositifs de traitement. Il est particularisé à chaque nouveau traitement du musical. Les valeurs qu'il produit sont modulées par un certain nombre de constantes qui viennent spécifier les niveaux de tension des unités reconvoquées.

Pour reprendre notre exemple, si ce thème est affecté d'un niveau de tension élevé du fait des paramètres qui le constituent, mes préférences peuvent modifier ce niveau : « le thème est majeur mais je préfère le mineur », « la structure métrique m'est connue (ex : couplet–refrain) et peut être préférable », etc. De plus, les autres unités intégrées jouent un rôle dans l'évaluation. Je peux préférer un autre thème parce que sa vélocité est faible, ou que l'enchainement de ses fonctions harmoniques est plus proche de l'enchainement d'autres unités déjà intégrées. Il apparaît ici que la spécificité d'un traitement implique un ensemble considérables de donnés *a priori*. L'infinité des traitements possible figurée par l'infinité des préférences possibles doit, dans le cadre de notre théorie, prendre la forme

[239] Meyer, *Emotion et signification en musique*, p. 107. « Si l'expérience de la musique ne se fonde pas sur des réactions naturelles et universelles, elles repose sur des réactions acquises par un processus d'apprentissage. »

d'une constante qui, une fois fixée, est censée représenter tous les cas possibles.

> « La constante, c'est la nature des réactions humaines et les principes de perception des patterns, la façon dont le cerveau, dans le cadre d'un style acquis, sélectionne et organise les données qui lui sont présentées. » [240]

Cela étant établi, le module d'affectation tensionnelle réalise une sorte de moyenne des niveaux de tension en mémoire de travail et en mémoire élargie. L'ensemble de mes préférences et du donné traité conduit à une valeur de tension globale et déterminante, puisqu'elle tient compte de toutes les informations au temps t. L'information ainsi obtenue est reliée au module de l'attente et de l'intérêt, étape fondamentale du traitement puisque, comme allons tenter de le vérifier, proche d'une analyse partielle, voire d'un jugement qui légitimera plus loin la possibilité d'un niveau supérieur de traitement (par exemple la réaction ou la performance).

> « S'il est important de connaître la forme et le style d'une œuvre, c'est aussi parce que (…) cela conditionne non seulement ce à quoi nous nous attendons, et donc ce que nous allons percevoir, mais aussi la rapidité de notre perception et de nos réactions. » [241]

Une autre voie existe en sortie. L'ensemble des résultats produits par le module d'affectation tensionnelle passe aussi dans le module d'anticipation. Ce dernier doit être absolument distingué du module de l'attente, qui lui travaille de façon continue. Il tient donc compte du traitement en tant que tel (mémoire de travail), des unités intégrées en

[240] *Ibid*, p. 118.
[241] *Ibid*, p. 105-106.

mémoire élargies, et du niveau de tension globale. Ces trois types d'information sont répartis dans des espaces respectifs. Si tous ces espaces sont occupés, alors le module d'anticipation vient directement influencer le niveau d'attente. Les conditions d'occupation de ces espaces au temps t sont les suivantes : 1) amorce de donné traité, 2) correspondance avec une amorce de donné intégré (reconnu, préféré, ou les deux), et 3) un niveau tensionnel non nul (qui me garantit que toutes les informations ont été considérées ensemble). Un exemple du quotidien peut illustrer ces conditions : « J'adore le thème Y. Au cours de mon écoute, une amorce de Y apparaît : mon attente et mon intérêt vis-à-vis de la suite sont modifiées », « je sais comment s'organise cette forme musicale ». Le module d'anticipation consiste essentiellement à valider une correspondance entre ce qui est traité et les informations stockées en vue de modifier l'attente. Si les espaces sont remplis, et selon le niveau de tension, une décharge d'information vient modifier l'attente comme suit : à tension faible (détente), le coefficient directeur de l'attente est diminué. Réciproquement, à tension forte, ce coefficient est augmenté (L'attente et ses variations sont étudiées dans la section suivante). Il existe enfin une situation intermédiaire.

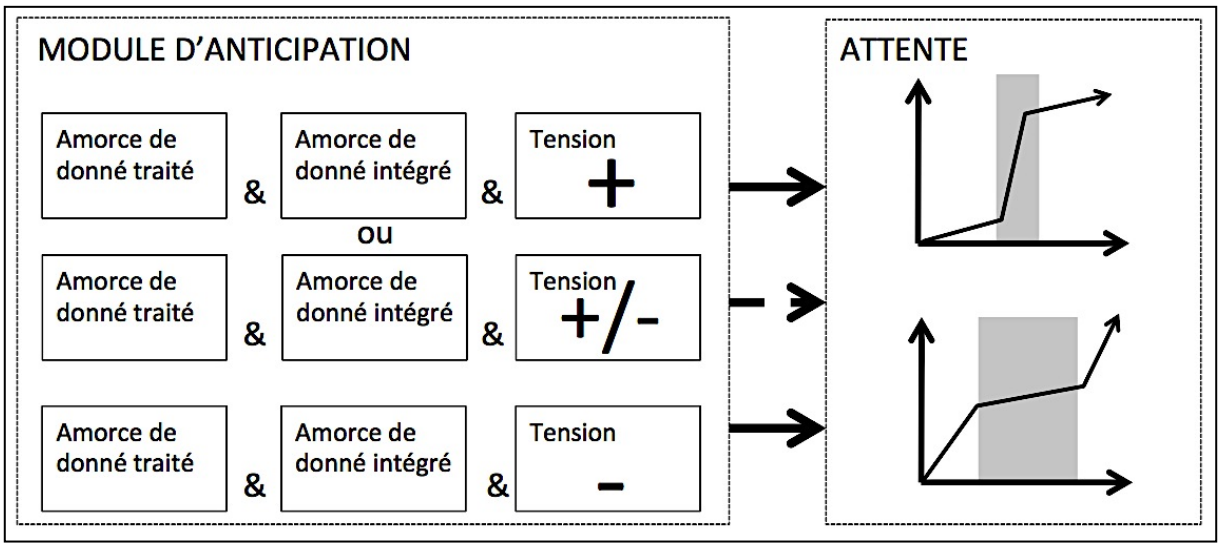


Fig. 27 – Influence de l'anticipation sur l'attente

L'attente - le temps musical

Le premier rapprochement conceptuel observé concernant l'ennui situationnel (le temps) rappelle la notion de manque, considérée en ouverture de la présente étude. Fernando Pessoa nous évoque cet état de fait caractéristique de l'ennui : une isolation extrême, une carence absolue de toute chose sinon du dispositif lui-même :

> « Quoi donc ? Qu'y a-t-il dans l'air profond, que l'air profond lui-même qui n'est rien ? Qu'y a-t-il d'autre dans le ciel qu'une teinte qui ne lui appartient pas ? Qu'y a-t-il dans ces trainées vagues, moins que des nuages et dont je doute déjà, qu'y a-t-il de plus que les reflets lumineux, matériellement incidents, d'un soleil déjà déclinant ? Dans tout cela qu'y a-t-il d'autre que moi ? Ah, mais l'ennui, c'est cela, simplement cela. C'est que dans tout ce qui existe – ciel, terre, univers -, dans tout cela, il n'y ait que moi. »[242]

L'ennui, en tant que vide à combler invite, dans cette temporalité de l'écoute, à la notion d'attente. L'attente n'est-elle pas une manifestation ou un prodrome d'ennui situationnel ? Non, ou du moins pas sous toutes ses formes. Il existe en effet des attentes qui prennent une importance capitale dans la tâche à réaliser. Il en va ainsi de *l'impatience* qui attribue à l'attente une forte activité incompatible avec l'idée de manque, ou encore du *suspense*, mode caractéristique de réception fondé sur une attente soutenue et entretenue[243]. En période d'écoute musicale, dans les arts du temps en général, nous le verrons, l'attente peut être considérée comme un axiome de premier ordre, du fait qu'un stimulus particulier organisé par une série

[242] Pessoa, *Le livre de l'intranquillité,* p. 369.
[243] Claudie Danziger, *L'Attente. Et si demain...* (Paris, Autrement, 1994). Voir l'article ″Suspense″ de Jean-Bernard Pouy, p. 120-128 : "Le suspense s'installe parce qu'il y a du récit, c'est à dire du temps, Une gestion du temps", p. 124.

d'acquisitions préalables et certaines règles comportementales, se présente au dispositif.

> « Il suffit de présenter à un individu un certain stimulus connu (un bruit, un membre appartenant à un groupe précis, une représentation sociale) pour que se forment automatiquement chez lui un certain nombre d'attentes à son sujet. » [244]

Dans le cas d'un dispositif de traitement semblable à celui que nous avons esquissé, l'attente est mesurée sur une durée à partir de données spécifiques fournie par une série de modules spécialisés ainsi que par des entrées spécifiques telles que l'environnement et l'état du dispositif. Leonard Meyer nous a aussi fourni de précieux outils qui ont permis de poser l'attente comme une condition absolument nécessaire de l'écoute musicale (Voir plus haut). Il faut donc que l'attente soit toujours sollicitée. Mlle Morand définie l'attente à un niveau psychologique comme

> un état qui s'éveille « chez un sujet dans l'intervalle qui sépare la prévision ou la volition, de l'événement ou de l'action, quand ceux-ci sont l'objet d'un intérêt suffisant pour que l'intervalle qui précède soit dépouillé en tout ou en partie de son intérêt propre, qu'il soit considéré comme un vide, un pont, un obstacle »[245].

Ce qui apparaît ici, c'est que c'est que l'attente advient eu sein d'une durée encadrée par un fait antérieur qui doit alors perdre de son intérêt pour le sujet qui commence à prévoir, et un fait à venir dont doit procéder la résolution de l'attente, par l'action. L'attente est donc toujours orientée

[244] Fabrice Clément, *Les mécanismes de la crédulité* (Genève, Librairie Droz, 2006), p. 179.
[245] Morand, « Qu'est ce que l'attente ? », dans *L'année Psychologique* 21, 1914, p. 9.

vers un assouvissement et séparée, en termes d'intérêt, de périodes antérieures. Cette vision possède cela dit quelques aspects discutables pour nous ici. Il nous semble en effet que l'intérêt n'est pas le seul moteur d'un état d'attente. Il est tout à fait possible que l'attente se fonde sur une *recherche d'intérêt*, ce dernier étant absent par ailleurs. Il en va ainsi de situations d'attente contrainte (attendre le bus, attendre son tour, etc.). Ces cas ne font pas coïncider attente et éveil d'intérêt, mais plutôt attente et besoin ou nécessité d'intérêt. Les valences émotionnelles associées au type d'attente considéré peuvent s'opposer frontalement : Si intérêt et attente interagissent c'est donc en deçà d'une limite au-delà de laquelle l'attente pourrait devenir opposée à l'intérêt. Toutefois, l'inverse ne se vérifie pas : attendre le bus ne saurait se confondre avec un intérêt sinon justement dans le cas où une nouvelle période (regarder une affiche, contempler un bâtiment, etc.) permettrait de manifester un nouvel intérêt et donc de générer une attente sans besoin ou recherche d'intérêt. Ce qui reste cela dit admis, c'est que l'attente, d'une part ne couvre pas deux périodes distinctes, et d'autre part, qu'elle « s'éveille », autrement dit qu'elle survient et tend à croître. Nous retenons donc du Modèle de Morand les critères figurés dans le schéma suivant :

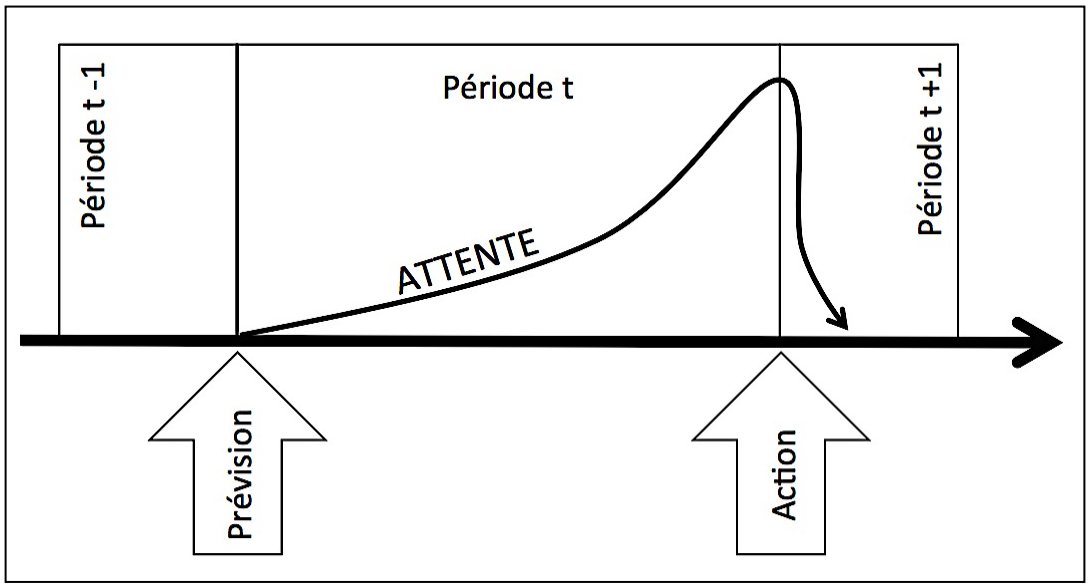


Fig. 28 – L'éveil de l'attente chez Morand

Dans le cas d'un traitement du musical, l'attente survient en période pleine de tension ou de détente. Posons de façon définitive le principe de traitement suivant : *pour toute période dont la durée est supérieure au motif, l'attente survient nécessairement*. En période de pleine tension, l'attente de la détente apparaît. Corolairement, en période de pleine détente, l'attente de tension apparaît. Dans le cas de notre dispositif de traitement, une attente est *toujours* assouvie lorsque survient une nouvelle période pleine, que cette dernière soit connue (ré-exposition ou variation proche) ou non (inconnu ou développement ou variation lointaine). Un présupposé apparaît ici : pourquoi le dispositif ne traiterait-il pas plusieurs périodes simultanément ? Cela signifierait que toute clôture n'engage pas forcément de nouvelle prévision d'attente. Le choix d'un unique module d'affectation tensionnelle permet entre autre de justifier un tel choix. Il s'agit d'un choix méthodologique. Il reste cela dit tout à fait possible de considérer que les attentes peuvent concerner plusieurs périodes. En tout état de cause, ce principe d'attente nécessaire pose l'intérêt comme condition à l'écoute musicale et fonde une certaine téléologie du traitement pour le dispositif.

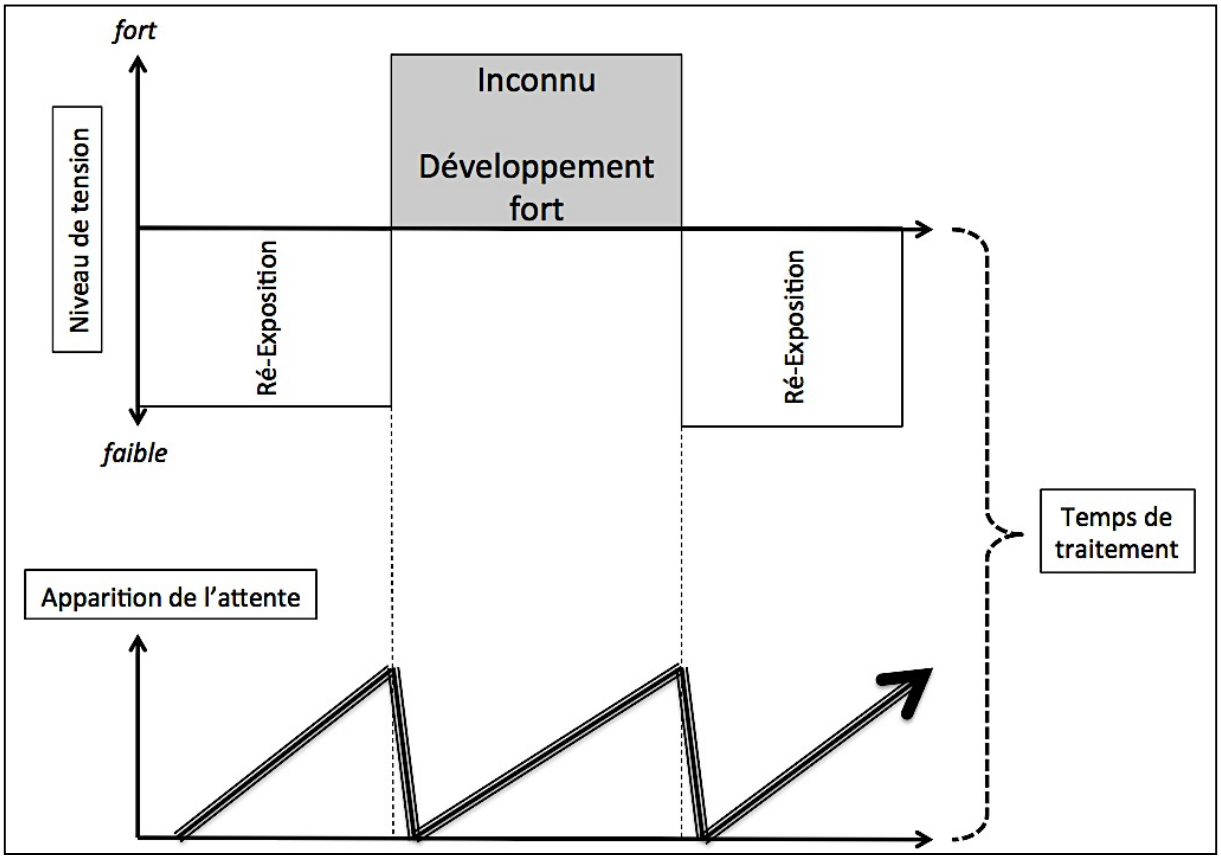


Fig. 29 – Apparition de l'attente en fonction des périodes pleines de tension et de détente

Dans la mesure où l'attente est assouvie à chaque nouvelle période, il existe une durée de décroissance (non nulle donc) liée à l'acte d'assimilation de la nouvelle période. Pour un dispositif élémentaire comme le notre, nous pouvons considérer que ce temps de reconnaissance peut, voire doit dépasser la durée d'un motif. Pour cette raison, l'attente ne survient jamais au niveau de structuration minimale (le motif). Rappel : *L'attente ne survient qu'en période structurée de phrase, de thème ou de section.*

Postuler que l'attente est éveillée à toute nouvelle période ne dit rien à propos de sa « pente », ou de son intensité. Il reste donc à envisager les modifications du coefficient directeur a (avec a > 0) en tous les points d'abscisse[246]. Dès lors qu'elles sont mesurées, l'attente doit pouvoir prendre différentes valeurs, et par conséquent varier. Nous avons déjà envisagé cela avec le module d'anticipation dans la section précédente. D'une façon générale, et en référence à un point de vue gurneysien influencé par Darwin, nous dirons qu'il existe une spécificité du donné traité tel que l'acte de réception du musical soit distingué de toute autre forme de réception, et ce même si l'on devait considérer une dimension émotionnelle du musical.

> « Il suffit ici de rappeler brièvement la caractéristique première de la musique, *l'alpha* et *l'oméga* de son effet essentiel, à savoir la production perpétuelle en nous d'une excitation émotionnelle d'un genre très intense, qui ne peut être défini selon aucune catégorie connue d'émotion. » [247].

[246] Il s'agit dès lors d'étudier les variations de l'attente. On parle bien sûr de la fonction dérivée correspondante.

[247] Gurney Edmund 1847-1888, *The Power of Sound*, p. 120 : ["*It must suffice here to mention in the briefest way the prime characteristic of music, the* alpha *and the* omega *of its essential effect, namely, its perpetual production in us of an emotional excitement of a very intense kind, wich yet can not be defined under any know head of emotion*"]. Cet

Cela permet, puisqu'elle fait directement partie du traitement, de distinguer l'attente en question. C'est le compte rendu du traitement par les modules antéposés, aux étapes antérieures, qui va directement influencer le comportement de la courbe. Il serait envisageable par exemple que l'étape de catégorisation de l'information, tende à faire décroître la courbe de la fonction dérivée de l'attente lorsque sa valeur se calque où se rapproche d'une constante[248] figurant une performance maximale, ou optimale, pour le dispositif (voir fig.26). D'autres étapes du traitement seraient aussi susceptibles d'influencer les variations de l'attente comme le module de traitement mélodique, plus particulièrement le paramètre final de niveau de tension : le coefficient directeur de l'attente réagirait par exemple proportionnellement. Sans trop entrer dans le détail ici, Il semble cohérent de croire en une multiplicité de facteurs complexes qui influencent directement la réception en tant qu'acte particulier. Dans tous les cas, pour un état et un environnement fixés, c'est l'affectation tensionnelle qui influence globalement l'attente. Cela vaut à un niveau élémentarisé tel que celui présentement esquissé.

spécificité du traitement du musical est, pour nous, reflétée par des caractéristiques intrinsèques au dispositif comme son état.

[248] L'idée qu'il puisse se trouver une constante de performance maximale de catégorisation de l'information ne va pas de soi. Nous voulons simplement montrer ici qu'il doit exister une relation entre cette catégorisation et la dérivée de l'attente.

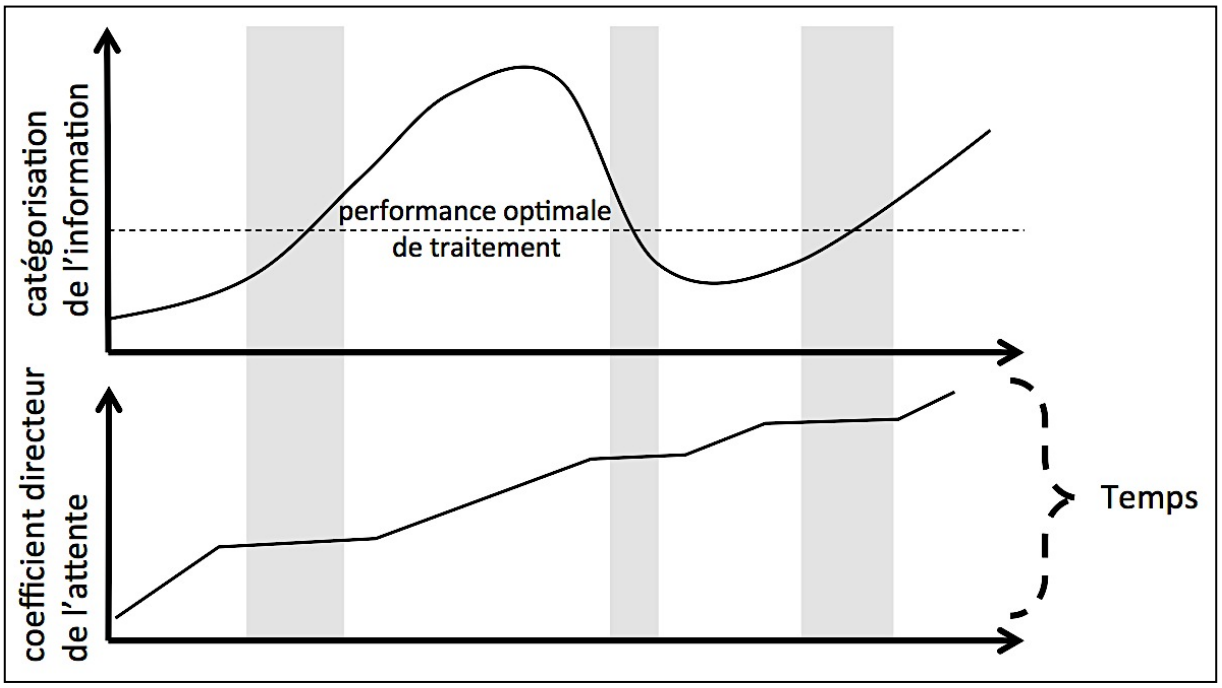


Fig. 30 – Exemple : coefficient directeur de l'attente et catégorisation de l'information

Un autre critère de variation de l'attente doit être envisagé au niveau des modules de reconnaissance. Considérons deux périodes thématiques consécutives et identiques P1 et P1' (exposition – réexposition). Le module sollicité est alors le module de reconnaissance stricte. Il semble pertinent de penser qu'une connaissance de la structure de ce qui a lieu influence le niveau d'attente. L'attente en P1' aura tendance à croître plus rapidement qu'en P1 si le niveau de tension est élevé. Sa croissance sera plus lente en P1' si le niveau de tension thématique est faible[249]. L'organisation structurelle du donné à un haut niveau métrique (thèmes, sections) joue donc un rôle déterminant dans le comportement de l'attente.

[249] Il est possible d'illustrer ce fait à un niveau psychologique primitif : « le développement de cette sonate est, de façon exceptionnelle, réitéré / L'attente de la réexposition est plus encore prononcée que dans le cas d'une unique écoute de ce même développement. »

L'attente se comporte donc différemment selon ce qui a lieu lors du traitement. Malgré tout, il existe certaines régularités à rappeler avant de poursuivre : 1) l'attente s'éveille pour toute nouvelle période considérée depuis l'intégration en mémoire élargie. 2) L'attente est assouvie dès qu'une période s'achève (le module d'encadrement, en fin de période doit, d'une certaine façon interrompre un éveil de l'attente). 3) Les variations de l'attente dépendent directement du donné traité. Ce qui ressort d'une telle définition c'est une conception séquencée, proche d'un certain concaténationisme levinsonien (tel que rapidement présenté plus haut[250]). L'attente varie au cours du traitement, mais surtout, elle varie au cours d'épisodes, et ne se conçoit pas à un niveau général. La procédure qui lui est associée consisterait plus en un empan traitement qui procède par sauts le long de périodes avec pour seule jonction un croisement entre assouvissement et éveil.

Il suit de ce qui vient d'être dit une quatrième propriété à ce niveau du traitement : 4), l'attente, construite à partir de l'ensemble des sorties des modules antéposés, de l'environnement et de l'état du dispositif, consiste précisément, du fait de sa courbe en perpétuelle évolution, en un traitement orienté. Cette évolution figure le temps musical au sens le plus abouti. Sans trop développer ces considérations, il semble pertinent de rappeler ici la difficulté de saisir un temps (musical) à travers un filtre processuel. Wittgenstein nous rappelle cette difficulté :

[250] Levinson, *La Musique sur le vif*.

> « Nous ne pouvons comparer aucun processus au cours du temps – qui n'existe pas, mais seulement à un autre processus (…). C'est pourquoi la description du déroulement temporel n'est possible qu'en se fondant sur un autre processus. » [251]

L'obstacle ici vient d'une possible distinction entre deux déroulements du temps : Un temps de l'acoustique, figuré par l'abscisse d'un repère cartésien, et un temps du traitement, qui organise l'ordre des opérations effectuées en vue d'une transformation. Les paramètres traités ainsi que les modules les considérant affectent des valeurs sur un repère (les schémas, sans attribuer d'échelle ni d'unités de présentent une mesure en fonction du temps). Le module de l'attente s'inscrit aussi dans une durée. Mais il tient autant compte de l'affectation tensionnelle que d'un temps de la physique (environnement, état du dispositif). La difficulté vient du fait que le temps du jugement rend compte d'un conglomérat de durées physiques (il faut donc une simultanéité). Ici, la représentation modulaire n'est sans doute pas représentative de ce fait. Il sera donc décidé que l'attente, en considérant un temps physique *et* un temps de traitement fonde l'étape du temps de traitement en tant que perception au sein du dispositif. Elle offre beaucoup d'informations.

En effet, c'est au niveau du module de l'attente que l'impression de continuité survient pour le dispositif, puisque toutes les données sont alors considérées et agencées dans une durée (celle figurée par l'attente). Sinon par la pente de la courbe, l'attente sur une période donnée est figurée par une durée plus ou moins longue (celle de la période) et une intensité plus ou moins forte correspondante. On peut résumer cela par une règle de conduite : pour une même fin de période l'attente atteindra une intensité

[251] Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus,* §6, p. 107.

plus élevée si la tension est forte que si la tension est faible. Un corolaire existe donc et prend la forme suivante : pour une même croissance de l'attente, celle-ci atteindra un niveau plus élevé en fin de période longue qu'en fin de période brève.

Ces règles de conduite se généralisent facilement. Cependant, un dernier ensemble d'information doit être pris en compte : l'anticipation. Cette dernière, simule, à partir des amorces du donné traité (reconnaissances) un traitement et donc figure une tension qui vient moduler le traitement ayant lieu. Un niveau d'attente peut être assouvi de quatre façons, selon les tensions existantes entre le maximum d'attente (fin de la période x) et l'assouvissement (début de la période y). La période y présente une tension de départ qui pourrait être caractérisée par la valeur à laquelle l'assouvissement (décroissance) s'interrompt. Il sera alors question de résolution de l'attente. La théorie peut ici être développée :

a) tension faible résolue sur tension forte (décroissance très faible),
b) tension faible vers tension faible (décroissance faible),
c) tension forte vers tension forte (décroissance moyenne)
d) tension forte vers tension faible (décroissance très forte),

Finalement, il s'agit une à nouveau d'interroger la dérivée de la courbe de l'attente, mais cette fois en considérant l'assouvissement (autrement dit les moments de décroissance).

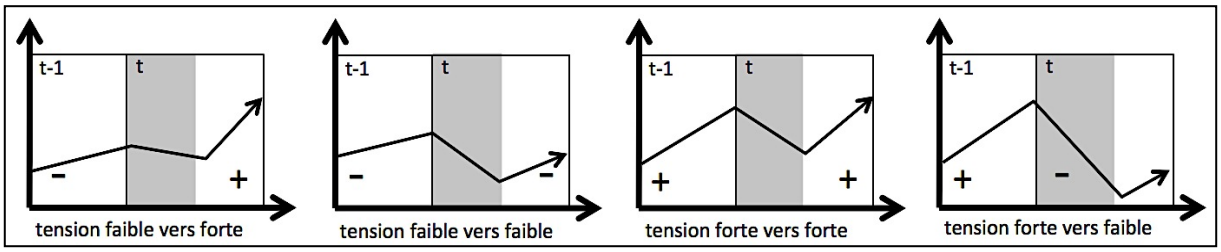


Fig. 31 – Types d'assouvissement de l'attente

De plus, l'anticipation peut être caractérisée selon que les deux périodes consécutives sont connues (reconnaissance stricte), ou inconnues (pas de reconnaissance), l'une par rapport à l'autre. Ainsi, je peux me trouver période de traitement connu et passer à une période de traitement inconnu ou connu : l'attente d'une coda de sonate en fin de réexposition, peut ainsi être distinguée de l'attente d'un nouveau couplet d'une ballade. Je peux aussi me trouver en période de traitement inconnu et passer à une période de traitement inconnu ou connu : l'attente d'une nouvelle période d'une fantaisie, peut ainsi être distinguée de l'attente d'une réexposition de sonate lors du développement.

Ces quatre types viennent fonder deux types essentiels de reconnaissance selon qu'il est attendu du *nouveau* ou du *connu*. Mais pour que cela se produise, il faut que le module préférentiel vienne moduler les anticipations. Par exemple, un développement très tendu et inconnu pousse le dispositif à générer une attente d'un thème connu. De même la perpétuelle itération d'un motif peut générer une attente de rupture. L'attente se précise et se voit substituée par *l'expectative*. L'expectative du nouveau ou du connu, ainsi que l'enchainement tensionnel spécifique au traitement viennent établir une distinction fondamentale. Il existe donc deux formes d'expectatives fondamentales : la réexposition thématique après un développement (réexposition) illustre un assouvissement caractéristique de l'attente, alors interrompue par l'idée d'une *résurgence attendue*. Alors qu'une itération perpétuelle d'un même fragment tend à fonder une attente de rupture fondée sur l'idée de *soulas attendu*.

Le module de reconnaissance par affinité statistique permet à ces expectatives types d'être déclinées. Ainsi, dans le cas d'une attente de réexposition, la résurgence est dite *impérative* si la période en cours est totalement inconnue et fortement tendue : « Je découvre ce que j'écoute et cela m'apparaît comme très tendu. Pourvu qu'une nouvelle période survienne ». La résurgence est dite *fortement attendue* si la période en cours est reconnue comme variation avec un fort niveau de tension : « Je connais ce que j'écoute et cette variation m'apparaît comme fortement tendue. J'éprouve un désir fort d'assouvir une attente une nouvelle période ». La résurgence est dite *peu attendue* si la période en cours est variée avec un faible niveau de tension : « Je connais à peine ce que j'écoute et cette variation m'apparaît comme détendue. Cela dit une nouvelle période pourrait tout aussi bien survenir ».

Dans le cas d'une le cas d'une attente d'itération, le soulas peut être décliné par la reconnaissance partielle. Il est impératif si la période en cours est totalement connue et fortement détendue : « Je connais ce que j'écoute et cela m'apparaît comme très détendu. Pourvu qu'une nouvelle période survienne ». Le soulas est dit *fortement attendu* si la période en cours est reconnue comme variation avec un fort niveau de détente : « Je connais ce que j'écoute et cette variation m'apparaît comme très peu tendu. Il serait très approprié qu'une nouvelle période survienne ». Le soulas est dit *peu attendu* si la période en cours est variée avec un fort niveau de tension : « Je reconnais très peu ce que j'écoute et cette variation m'apparaît comme tendue. Cette période pourrait tout aussi bien perdurer ».

L'expectative peut donc être plus ou moins forte. De plus, la tension de la période de traitement en cours (directement connectée au module de l'attente et influencée par le module d'anticipation) met au jour une zone d'intersection entre le soulas et la résurgence. Cette zone, critique, apparaît si l'on rapproche les deux comptes rendus précédents : d'une part « Je connais *à peine* ce que j'écoute et cette variation m'apparaît comme détendue. Cela dit une nouvelle période pourrait tout aussi bien survenir ». Et d'autre part « Je connais *très peu* ce que j'écoute et cette variation m'apparaît comme tendue. Cette période pourrait tout aussi bien perdurer ». L'affectation tensionnelle (qui tient compte de toutes les informations en cours et intégrées) fait apparaître au sein du module de l'attente une d'intersection équivoque entre expectative de nouveauté et expectative de connu, entre le reconnaître-à-peine et le reconnaître-très-peu, entre un désir de rupture et un désir de maintient. Le dispositif peut donc ne pas être en mesure de décider ce qu'il faut attendre ! Ce flou est, nous le montrerons plus très prochainement, fondamental dans

l'émergence de l'ennui situationnel. Mais avant de l'interroger, il importe d'éclaircir l'utilisation de termes tels que le « désir de » et l'expectative. Comment le dispositif peut-il manifester du désir vis-à-vis de ce qui a lieu ? Pour répondre, il nous faut adjoindre à la notion d'attente une variable susceptible de légitimer ce type d'énoncé en forme d'attitude propositionnelle (« je désir », « je crois », « j'espère », etc.).

.

L'intérêt

Il peut être utile de rappeler ici la définition de l'écoute musicale : *processus de traitement par un sujet d'un donné sonore intentionnellement organisé de façon à ce que ce sujet puisse manifester de l'intérêt pour certains aspects du donné, quelque soit ses objectifs analytiques, pourvu qu'il puisse rendre compte, sous quelque forme que ce soit, de certains des aspects qui l'ont intéressé ou non lors du traitement.*[252] L'intérêt apparaît, dans ce cadre, comme un moteur, un stimulant de l'écoute.

> « L'intérêt est ce qui nous importe à un moment donné, ce qui a une valeur d'action, parce que cela répond à un besoin. L'objet qui est capable de satisfaire le besoin, il nous paraît intéressant de l'atteindre »[253]

Cette définition de Claparède établit un critère de « motivation » que l'on pourrait, même métaphoriquement, attribuer au dispositif de traitement. Dans le cadre d'une réception esthétique, la notion de *besoin* peut générer certains malentendus (La contemplation par exemple ne répond pas à l'appel du besoin). Il doit donc exister un trait spécifique, plus adapté que le besoin, et qui permettrait au dispositif de motiver ses expectatives. L'attente, ce mouvement nécessaire du système meyerien que nous avons tenté de schématiser[254], doit se lier à la fois à un projet

---

[252] Cette définition n'est pas sans rappeler celle de Luciano Berio (« La musique, c'est tout ce que l'on écoute avec l'intention d'écouter de la musique »), rapportée dans Chouvel, *Analyse musicale*, p. 15. La nouveauté tient ici à la notion de traitement, ainsi qu'au caractère intentionnellement constitué du donné sonore qui vient connecté l'écoute à un objet formulé.

[253] Edouard Claparède, *L'éducation Fonctionnelle*, (Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1973), p. 63.

[254] Meyer, *Emotion et signification en musique*, p. 91. « Les possibilités que nous offrent une grammaire ou un vocabulaire musical spécifique conditionne le fonctionnement de nos processus mentaux, et donc les attentes qui en découlent. »

(l'anticipation) et à une trace (unités intégrées). La définition de Claparède permet de lier ces trois moments, qu'une symbolisation classique transforme en *t – 1* pour une postériorité , *t* pour une simultanéité et *t + 1* pour une antériorité : 1) ce qui a une valeur d'action en tant que ce qui est saisi et donc intégré, tracé (*t - 1*), 2) le moment donné, ou le traitement ayant lieu (*t*), et 3) ce qui est à « atteindre », en tant que projet (*t + 1*). Cette dimension temporelle ne se retrouve pas dans la définition rigoureusement psychologique de l'intérêt qui insiste davantage sur le but : « Motivation cognitive, suscitée par une information, et qui invite le sujet à saisir activement de l'information »[255]. La définition de Claparède, offre la possibilité indéniable de lier l'intérêt à toute la durée du traitement, y compris les moments intégrés en mémoire. Il peut être pertinent, cela-dit, de ré-accentuer la dimension de motivation (à laquelle le « besoin » paraît se substituer) apportée par le *Larousse*.

Les trois moments (*t – 1* ; *t* ; *et t + 1*) liés à l'attente organisent une dynamique de l'intérêt : Ce qui a lieu résout ou non le projet, qui est lui même fondé sur les résolutions ou non résolution passées, qui elles permettent d'organiser des projets. L'intérêt constitue donc un candidat pertinent pour comprendre cette motivation interne du dispositif dans cette dynamique. Un bref récapitulait s'impose ici.

Afin de se rapprocher plus encore de l'objet de cette recherche, il a été décidé d'interroger le lien entre l'attente et l'intérêt (propriété fondamentale de la définition retenue de l'écoute musicale). L'attente, comme il a été vu, s'organise à un niveau de traitement relativement avancé : toutes les informations ont déjà été prise en compte par le module

[255] *Grand Larousse Universel, Dictionnaire Encyclopédique Larousse,* entrée "Intérêt", (Larousse Édition, 1985), Volume 8, p. 5630.

d'affectation tensionnelle. L'attente met en mouvement ces mesures dans une durée, en incluant deux aspects extérieurs au traitement (l'environnement et l'état du dispositif). Toujours croissante et toujours ponctuellement assouvie, elle fait apparaître une dynamique, une continuité, et par conséquent une forme du temps musical.

Mais ce qu'elle renseigne dépasse le temporel car elle reçoit aussi les informations du module d'anticipation. Cette entrée confère au module de l'attente une nouvelle propriété : un caractère cyclique. En effet, l'anticipation achève de lier entre eux les différents stades du traitement. Cela car l'anticipation joue un autre rôle : celui de perturber ou d'améliorer le traitement ayant lieu (mémoire de travail). Il existe donc une circulation, entre les modules : de la mémoire de travail aux unités intégrées, des unités intégrées à l'affectation tensionnelle et à l'anticipation, et de l'anticipation à la mémoire de travail (la mémoire existe bel et bien en période d'anticipation, sans quoi ce qui est anticipé ne serait pas maintenu et ne parviendrait à aucune résolution). Cela permet de valider les trois moments de que sous-tendent la définition de Claparède : un traitement ayant lieu, encadré par une trace et un projet. Cela peut être illustré simplement : « j'écoute le deuxième couplet de cette chanson. Mon attente du refrain est manifeste, je peux même savoir quand il aura lieu. Mais surprise ! Un nouveau couplet apparaît à la place. Mon intérêt se déplace d'une connaissance jusque là supposée se réaliser vers une découverte de ce qui a lieu ». L'intérêt, saisi dans le temps musical, vient donc s'annexer à la courbe de l'attente et caractériser la correspondance entre l'expectative et ce qui a lieu de fait. De quelle façon se comporte-t-il ? Pour répondre, il convient de s'interroger sur deux variables : le seuil et la limite.

- Le seuil de l'intérêt

L'intérêt est, d'après la définition retenue, une condition nécessaire pour qu'il y ait écoute musicale. S'il n'y a pas d'intérêt, il n'y a pas d'écoute, et par conséquent pas de traitement. Si l'on développe ce point de vue, une baisse d'intérêt doit entrainer une baisse de performance de dispositif. L'intérêt, qui spécifie la relation entre l'expectative et le traitement en cours, doit être maintenu, sans quoi l'écoute est altérée.

Pour un niveau d'attente donné au temps t d'un traitement particulier, il existe une expectative correspondante. Mais il n'est pas garanti que cette expectative soit résolue. Dans le système développé ici, rien n'empêche que l'attente ne cesse de croitre ou que la période ne puisse être intégrée. Aucune nouvelle période ne survient alors. Que se passe-t-il dans ses conditions ? Il doit donc exister un seuil au-delà duquel le traitement est perturbé, dans le sens où l'attente, ne cessant de croitre ne s'assouvit pas. Une telle situation fait sens : « j'ai de l'intérêt pour une chose jusqu'à ce que je n'ai plus d'intérêt pour cette chose ». Une modification a lieu à un moment donné : « la chose, perdant de son intérêt, est transformée pour moi. Elle ne fait plus l'objet d'une attention maximale ». L'ensemble du traitement risque alors d'être perturbé : les modules de structuration mélodique et de primauté de traitement mélodique au supérius peuvent être parasités, les unités intégrées peuvent se voir dessaisies de leurs caractéristiques structurelles, les reconnaissances peuvent être biaisées, les préférences bouleversées, les bruits environnementaux ou les problèmes liés à l'état du dispositif du dispositif de traitement amplifiées, etc. (ces troubles prennent une connotation péjorative à l'échelle du traitement, et non pas d'une réception de haut niveau).

Cette vue prévoit que l'intérêt, est une variable inscrite dans le temps du traitement, Elle devient, par conséquent, indissociable de l'attente, et lui est même directement associé. Le seuil, que nous nommerons *seuil de l'intérêt*, constitue une limite spéciale pour le niveau d'attente[256]. Pouvant varier, il se comporterait par exemple de la façon suivante : 1) Sa valeur de départ (l'ordonnée à l'origine) est fixée par le niveau de tension, et, 2) Ses variation dépendent de la faiblesse ou de la force de l'expectative (voir Fig.27). a) « Si mon attente d'une nouvelle période est très forte, le seuil aura tendance à décroitre, dans le sens où ce qui a lieu ne doit pas forcément m'intéresser, et sa valeur de départ sera d'autant plus basse que la tension est haute ». b) « Si mon attente d'une nouvelle période est très faible, le seuil aura tendance à croitre, dans le sens où ce qui a lieu doit m'intéresser, et sa valeur de départ sera d'autant plus haute que la tension est basse ».

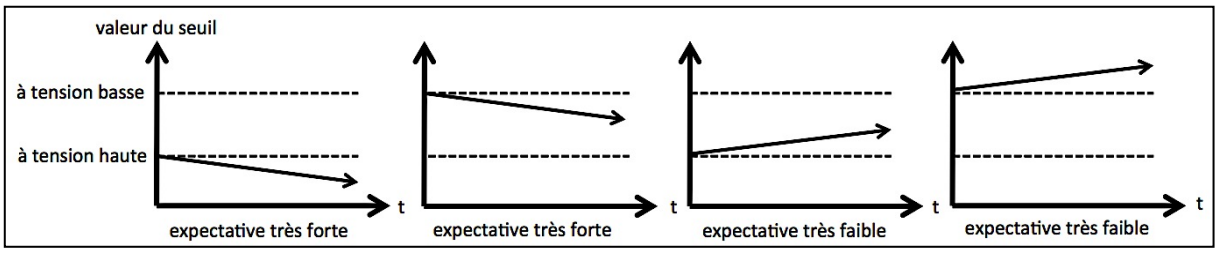


Fig. 32 – L'intérêt en fonction du dépassement du seuil par l'attente

[256] D'autres informations seraient susceptibles d'être considérées ici. Cependant, par souci de clarté, nous préférons minimiser les influences à ce niveau du traitement élémentarisé.

Ces critères de variation forment une base qu'un autre paramètre vient influencer : la durée de la période. Une règle simple peut être envisagée : toute chose étant égale par ailleurs, la valeur du coefficient directeur du seuil de l'intérêt tend à décroître avec le temps. « plus une période est longue, plus la pente de la courbe s'adoucie ». Autrement dit, malgré le rapport à l'attente et à l'expectative, l'intérêt pour une même période tend à diminuer[257]. En plus de la force de l'expectative, certaines données propres au traitement peuvent venir moduler cette tendance décroissante du seuil comme les modules de reconnaissance et l'évaluation préférentielle. Ici, il peut être suffisant de considérer qu'une augmentation du seuil, s'il accentue l'écart qu'il entretient avec l'attente figure une augmentation de l'intérêt. Réciproquement, une diminution de cet écart avec l'attente traduit un désintéressement progressif (fig.32).

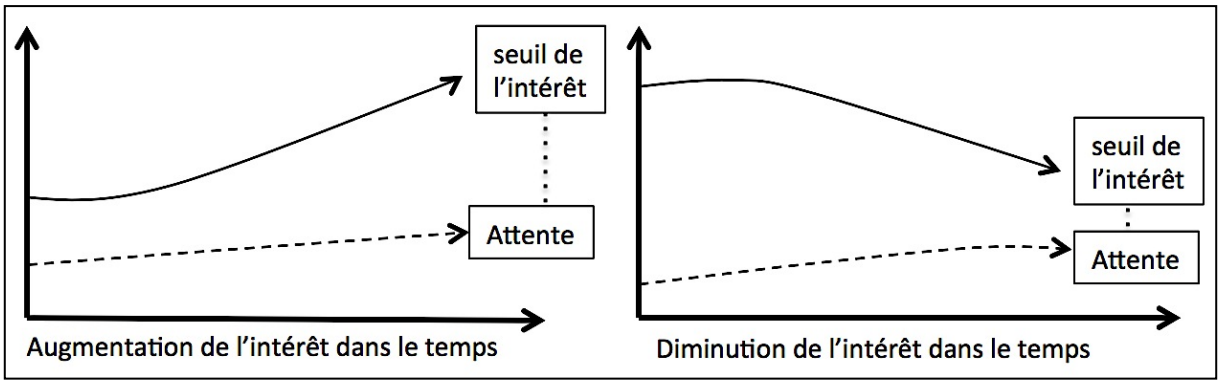


Fig. 33 – Augmentation et diminution de l'intérêt

[257] Un raisonnement comme « j'ai de l'intérêt pour une chose jusqu'à ce que je n'ai plus d'intérêt pour cette chose » peut ainsi être modélisé.

Ce module peut donc parfois conduire à un équilibrage entre attente et intérêt : leur coefficient directeur respectif est alors positif et égal (ou presque). Dans un tel cas, le dispositif attend et la limite de l'intérêt croît. Mais si l'attente n'est pas assouvie, une telle situation ne peut pas durer jamais se prolonger, puisque la durée fait toujours décroitre le seuil de l'intérêt.

- La limite de l'intérêt

La limite du seuil de l'intérêt pose immédiatement la question des effets du désintérêt, autrement dit des conséquences d'un dépassement du seuil par l'attente. Comme le niveau d'attente est toujours croissant lorsque celle-ci n'est pas assouvie (les seules conditions d'une diminution du niveau de l'attente sont précisément celles qui conduisent à son assouvissement : une nouvelle période), si sa valeur venait à dépasser la valeur du seuil de l'intérêt, un état de crise serait déclenché. Cette crise est caractéristique pour le dispositif par un désintéressement dont les conséquences peuvent varier : Le dispositif ne *peut* plus s'intéresser. Le traitement est alors soit perturbé, soit interrompu. Nous posons trois effets d'une crise : A) *l'aliénation* entraine une disparition d'unités intégrées en mémoire et vient remettre en cause tout l'organisation du traitement. B) La *déformation* touche ces mêmes unités ainsi que les sorties des différents modules. La mémoire est alors affectée mais des structures demeurent. C) l'incohérence légère : à l'image d'un *bug* léger, certaines opérations en mémoire de travail font osciller légèrement leurs résultats, ce qui a une incidence minime mais réelle sur la suite du traitement.

La résolution de la crise dépend de sa durée : 1) trop longue, elle interrompt le traitement et une nouvelle période de traitement doit être entamée. 2) Suffisamment brève, l'attente et le seuil reprennent une configuration dans laquelle celui-ci est supérieur à celle-là (à unités de mesure égales). Dans le cas 1), la crise peut être extrême pour que le module d'encadrement et du même coup le traitement s'interrompent. La reprise d'un traitement est alors synonyme d'un certain nombre de carences dans l'organisation métrique initiale des unités intégrées, d'un brouillage opératoire et d'une modification des structures mélodiques en mémoire de travail. Tous les « symptômes » apparaissent. Cela dit, l'ensemble du traitement en cours est maintenu. Il s'agit d'un cas d'inintérêt avancé, ou de type 3 (aliénation passagère, déformation et incohérences légères). Dans le cas 2.a) la crise peut durer suffisamment longtemps pour que le module d'encadrement ne s'interrompe pas mais que les conséquences sur le traitement soient multiples et intenses. Des perturbations affectent alors les unités intégrées en mémoire élargie et l'efficacité opératoire en mémoire de travail. Il s'agit d'un cas d'inintérêt moyen ou de type 2 (déformation et incohérences légères). En nouvelle période, si la durée de la crise est courte (2.b), le risque de perturbation se limite à un brouillage en entrée du traitement (incohérences légères). Il s'agit alors d'un inintérêt léger ou de type 1. En période de crise, le nombre de symptômes dépend donc directement du type d'inintérêt.

Ensuite, lors d'une résolution de phases d'inintérêt avancé ou moyen, une durée de reprise est observée (la *latence*), au cours de laquelle le dispositif réinstalle l'ensemble des procédures du traitement : celle du module d'encadrement et/ou celle d'un nouveau calcul sur ce qui a lieu (fig.32). Dans le cas d'un inintérêt de type 1, il n'y a pas de temps de réel d'adaptation en reprise. Simplement une baisse du taux d'erreur observé en mémoire de travail.

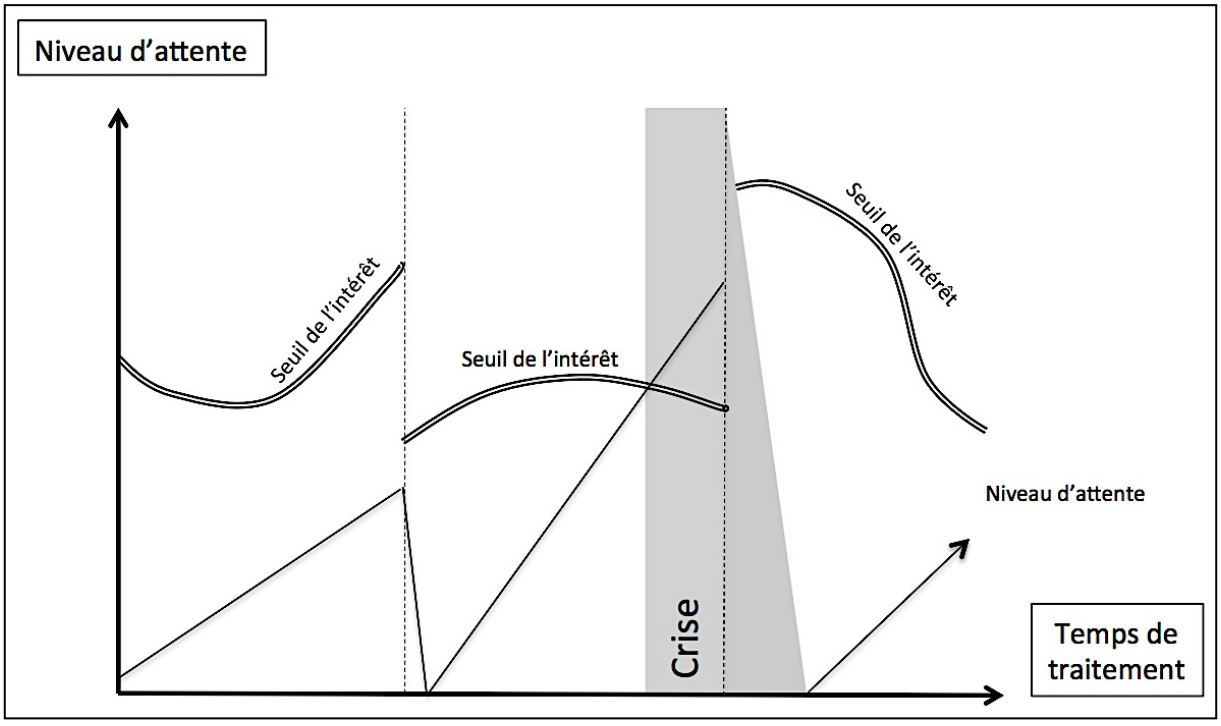


Fig. 34 – Exemple de crise : le désintérêt

Mais les effets du désintérêt peuvent être bien plus préoccupants. Il est en effet possible que la crise modifie directement l'état du dispositif au point que celui-ci soit incapable de réengager un traitement. « Je me suis désintéressé. À présent, il m'est impossible, pour des raisons que je ne parviens pas à identifier, de me ré-intéresser (de réenclencher le traitement) ». On parle alors de *décrochage*. Le décrochage survient si le cycle de l'intérêt (*t-1, t, t+1*) est rompu (si la période de crise est trop longue, si l'ensemble des expectatives est trop faible, si aucune structuration ne parvient à des intégrations, si l'environnement parasite à outrance la possibilité de saisie, etc.).

Le décrochage entre en contradiction avec le projet de l'intérêt tel que défini par Morand. Il représente une limite fondamentale dont vont se servir bon nombre de promoteurs de l'idéal de réception pour faire valoir l'idée qu'une écoute, pour être validée, doit être continue, approfondie, et totale. Dans le but de promouvoir l'acte de réception musicale, ces législateurs, soucieux de l'herméneutique qu'ils veulent fonder, considèrent que le moment de l'écoute obéit à un principe en forme de tout ou rien. Les limites que viennent fonder notre théorie veulent montrer que ce principe ne s'applique, vis-à-vis de l'intérêt, que s'il y a décrochage : impossibilité de s'intéresser à nouveau, et par conséquent, abandon ou interruption de la tâche à accomplir. Les trois types d'inintérêts, eux, n'interrompent pas le traitement, Ils le représentent même occasionnellement. Ils font partie intégrante de l'acte de réception musicale de bas niveau. Seul le décrochage, en tant que contradiction du projet de l'intérêt, et par conséquent de l'écoute musicale, s'inscrit pour l'instant comme limite absolue au traitement.

À ce niveau théorique, il semble un nombre suffisant d'éléments décrivant un dispositif élémentarisé en période de traitement du musical soient réunis pour que soit posée la question de l'ennui situationnel. Comment lier ce dernier au modèle qui vient d'être présenté ?

Bilan E

L'ennui, s'il doit être interrogé dans le cadre d'une théorie du traitement musical, s'analyse comme une activité dont le rôle est de modifier l'intérêt dans la durée. Son apparition n'est pas synonyme d'une fin du traitement, mais s'inscrit dans la situation particulière de l'écoute. Dans un tel contexte définitionnel, la situation devient donc l'empan variable de traitement susceptible d'être influencé par l'ennui. Parmi les causes de l'ennui en période de réception musicale, il convient de spécifier celles qui relèvent de l'état du dispositif et de l'environnement au sein duquel le traitement à lieu. L'interférence attentionnelle leur est directement associée, et est liée à ce qu'il convient d'appeler une erreur localisée au sein de la tâche, soit dans l'organisme du dispositif, soit parmi les conditions.

L'ordre dans lequel les différentes opérations se déroulent (la succession des actions par les modules) importe grandement : il détermine en grande partie l'objectif de l'analyse. Dans les dernières étapes du traitement, cela dit, il y a une première synthèse qui rend compte, pour l'unité considérée, d'une affectation tensionnelle plus ou moins grande. La valeur associée modifie directement l'attente : à une tension forte correspond une attente de résolution forte. Sachant que toute unité nouvelle signifie une clôture de la précédente, l'attente est toujours résolue dès qu'une unité est considérée comme clôturée. Si maintenant, l'intérêt correspondait à une limite de l'attente, un dépassement devrait correspondre à une crise rendant favorable l'apparition de l'ennui situationnel. C'est ici que la définition de l'écoute musicale, en tant qu'inséparable de l'intérêt, trouverait toute sa pertinence. La version antérieure du traitement, et donc de l'analyse (quasi automatique) évolue : l'ennui peut y apparaître comme une donnée esthétique de bas niveau fondamentale. Une théorie peut, dès lors, voir le jour.

F – UNE THÉORIE DE L'ENNUI SITUATIONNEL EN PÉRIODE D'ÉCOUTE MUSICALE

Dans la section précédente, différents aspects d'une écoute musicale en forme de traitement ont été interrogés. Ils ont en commun de pouvoir être saisis, bien que schématiquement, au sein d'une série de calculs dont l'application dépend de règles que l'analyse retient.

Cette section propose, à partir de cette même notion de traitement, quelques éléments d'une théorie de l'ennui situationnel en période d'écoute musicale. Ce modèle prend aussi la forme d'une analyse, dans le sens où un objet, l'ennui, doit être appréhendé et décrit dans un son environnement, le musical, en tant que traitement par un dispositif. En tant qu'analyse, cette présentation se charge d'une liberté d'imagination manifeste dont le but est de rendre explicite, par le « déploiement d'une image » la saisie de l'objet à considérer.[258] Une telle proposition ne prétend pas *décrire* l'ennui en période d'écoute musicale dans son ensemble, mais plutôt *situer* ce dernier dans un premier réseau thématique, susceptible d'engranger quelques réflexions à l'avenir. Il est par ailleurs souhaitable, au regard de la dimension nouvelle de ce projet, que le lecteur ne s'étonne pas du caractère abstrait que peuvent prendre les considérations qui suivent.

[258] Voir Chouvel, *Analyse musicale,* p. 12 et p. 18.

La disposition et l'occasion

L'ennui situationnel est épisodique et probable. Bien que son effet soit ressenti comme privation ou absence de quelque chose, il survient au sein d'un réseau de conditions et s'active. C'est en ce sens qu'il doit immédiatement être distingué d'un ennui existentiel (dont les causes sont à rechercher dans un ensemble de problématiques philosophiques, éthiques, culturelles, psychologiques, ou psychopathologiques). Cependant, les conditions d'émergence de l'ennui situationnel ne dépendent pas uniquement du traitement, alors même que celui-ci y soit nécessairement très sensible. D'autres facteurs ainsi que d'autres effets viennent se greffer à ce dernier. Il semble donc pertinent de situer le traitement dans un nouvel ensemble de relations qui intègre ces facteurs.

L'ultime étape de la théorie du traitement élémentarisé figure un rapport entre l'attente et l'intérêt. En amont, un ensemble de paramètres, sur lesquels ont opéré un certain nombre de modules interconnectés, a conduit à l'établissement de sept indices fondamentaux (que nous rappelons en fig.35) :

	Aspects formalisés par notre théorie du traitement du musical	Localisation ou au sein du dispositif
I.	Un cadre	(module d'encadrement)
II.	Une spécificité du donné en tant qu'intentionnellement constitué	(paramètres)
III.	Une possibilité de mémoriser et de reconnaître	(mémoire de travail et module d'intégration en unité élargie)
IV.	Une structuration hiérarchisée des événements	(modules de structuration, d'évaluation, de reconnaissance)
V.	Un temps musical	(module de l'attente/expectative et modules de l'anticipation)
VI.	Un ensemble d'acquis	(module d'évaluation préférentielle)
VII.	Un contexte	(environnement et état du dispositif)

Fig. 35 – Indices formalisés du traitement du musical

Ces indices associés forment un ensemble de conditions nécessaires et suffisantes pour que se produise une écoute musicale de bas niveau. La présente théorie pose donc les bases de l'écoute musicale telle que nous l'avons définie. Mais à y regarder de plus près, il manque une dimension fondamentale et dissociée d'un tel cadre théorique. Car la réception ne se limite pas à une telle heuristique. Cette dimension, *a priori* indépendante du traitement, apparaît dès que l'on tente de saisir ce qui a lieu dans une situation particulière d'écoute, dès que dispositif est censé s'incarner en sujet percevant.

Il peut être intéressant d'illustrer les indices. En effet, sinon le compte rendu effectif en sortie (élémentarisé), quelle différence existe-t-il entre la réécoute que je peux faire de l'intermezzo n°3 Op.117 pour piano de Brahms et la réécoute que je peux faire de la chanson *Gimme more* de Britney Spears ? Un premier élément de réponse réside dans le fait que je peux classer ces deux écoutes sur la base d'une différence d'appréciation. Plus généralement, il existe pour le dispositif une faculté, située à un niveau plus élevé (ou du moins indépendant), qui lui permet d'apprécier plus ou moins ce qu'il écoute, voire même ce qu'il va écouter. Les indices relatifs à l'intérêt (V) et aux préférences (VI) sont ici mis à l'épreuve dans le sens où l'appréciation joue un rôle déterminant en amont et en aval du traitement.

Sans autre influence, toute chose étant égale par ailleurs, si un choix est proposé, il est possible de préférer réécouter *Gimme more* que l'intermezzo. Une telle possibilité de choix indique qu'on est enclin à statuer sur ce qui va avoir lieu (du fait des connaissance, supposées égales, que j'ai de chacune de ces possibilités). Et pour ce faire, on se base sur des aspects tels que les souvenirs, une éventuelle curiosité, un état émotionnel plus ou

moins conscient, etc. autant de facteurs qui viennent éveiller un désir d'écouter telle pièce plutôt que l'autre. Si maintenant, on choisit d'écouter *Gimme more*, ces facteurs peuvent subir un grand nombre de transformations pendant et même après l'écoute. Le traitement est donc lui-même inscrit dans un ensemble hautement conditionné. Il devient par exemple possible de réaliser dès le début de l'écoute que le plaisir éprouvé tel qu'on s'en souvient (associé par exemple à la danse ou à l'environnement festif) ne se réactualise pas ou plus dans cette situation particulière (par exemple assis à mon bureau en pleine journée). Il y a alors déception: « cette chanson n'est finalement pas celle dont je croyais me rappeler ». Emprunt d'une nostalgie, on croyait que cette situation d'écoute procurerait un certain plaisir du fait d'une certaine image associée. Mais l'objet apparaît comme transformé car l'effet qu'il produit n'est plus le même. Il n'est pas celui escompté. Toutes les unités qui le constituent ne se réactualisent pas, ce qui remet en cause la possibilité d'une reconnaissance particulière (indice III). On peut donc être amené à regretter de n'avoir pas choisi d'écouter l'intermezzo. Ici, des préférences intrinsèques au traitement entrent en contradiction avec des préférences antéposées.

D'autre part, il est aussi possible de commencer par apprécier l'écoute de *Gimme more* mais d'abandonner celle-ci au profit d'une seule interprétation des paroles, et au détriment du musical (assumer un décrochage), l'attention peut se déplacer vers des aspects extra musicaux sans que l'on ait l'impression d'interrompre l'écoute. Cela empêche pourtant toute possibilité de structuration : l'indice IV, relatif à une structuration est ici éprouvé par une possibilité de confondre et de privilégier un autre type de traitement. Ce dernier peut d'ailleurs lui-même être ou non l'objet de mon attention. L'intérêt figuré dans le traitement, s'il

est influencé par l'environnement, peut disparaître sans que l'impression d'interruption n'ait lieu. L'indice relatif au contexte (VII) est ici mis à l'épreuve, puisqu'il est lui-même relié à une possibilité pour le traitement d'avoir lieu sans avoir lieu (?). On peut aussi, dans le cadre d'une réécoute, enclencher le traitement sans considérer un donné de départ : connaissant la chanson, il n'est pas nécessaire de tout saisir. Une écoute partielle peut donc largement suffire et réaliser toutes les attentes de départ. L'encadrement à ce niveau n'est plus nécessaire (indice I). Enfin, l'indice d'intentionnalité du donné rencontre aussi quelques difficultés dans le cas d'écoutes passives. Mais il apparaît, au regard de la définition, que cette situation ne relève pas de l'écoute musicale[259]. En revanche, il doit exister un donné particulier, qui conçu pour une écoute, n'est pas perçu comme tel. Une telle situation, puisqu'elle met à mal la correspondance entre l'intentionnalité de la composition et l'intentionnalité de la réception, constitue une étape critique pour l'indice de structuration (II).

De toutes ces remises en causes, il ressort que le dispositif en cours de réception est toujours circonstancié. Bien qu'il puisse émettre des jugements sur ce qui a lieu, il est lui même inscrit dans un réseau de relations qui influence et singularise directement la qualité de son compte rendu. Autrement dit, le traitement, cette proto-théorie de l'écoute musicale, est mis à l'épreuve dès lors qu'il s'enclenche à un niveau pour lequel d'autres facteurs psychologiques accidentels sont en jeu. Afin de

[259] Dans cette étude, l'intentionnalité est entendue dans un sens très général : se donner une fin qui est l'écoute. La conception phénoménologique de Husserl la définit comme « particularité qu'a la conscience d'être conscience de quelque chose » ou, plus tardivement, comme « le pouvoir qu'a la conscience de viser un objet » ; René Alleau et al., *Dictionnaire de la Philosophie*, (Paris, Albin Michel, 2007), p. 1015. Dans la mesure où « la conscience est toujours intentionnelle » (*Idem.*), la version phénoménologique fonctionnerait aussi pour des écoutes passives, bien que ces dernières semblent entrer en contradiction avec un comportement motivé par un intérêt.

s'entendre sur ces facteurs, il sera décidé que le dispositif est dans une certaine *disposition*. Sont choisis et présentés succinctement quatre facteurs en forme d'indicateurs de la *disposition*, ou, selon la terminologie retenue, quatre *dispositions*, avant et au cours du traitement. Ils peuvent être directement inférés d'exemples de situations.

i) « Assis à mon bureau, ce lundi, je préfère réécouter la pièce de Britney Spears plutôt que celle de Brahms. Je juge celle-ci plus appréciable que celle-là. Je juge celle-là moins appréciable que celle-ci. Maintenant, à cet instant, j'apprécie la pièce de Britney Spears et je décide que je l'apprécie plus que je n'apprécierais la pièce de Brahms. Cette appréciation spatio-temporellement située, figure une *valence* positive ou négative qui rend compte d'une favorabilité, sans pour autant que celle-ci soit motivée. Je peux ne pas apprécier d'écouter la pièce de Brahms tout en l'aimant par ailleurs. De même, je peux vouloir écouter la pièce de Britney Spears sans pour autant l'aimer (pour une moquerie, un pamphlet). Cela vaut d'ailleurs en dehors de toute alternative. Je peux, dans le cadre d'une découverte, désirer poursuivre ou pas. ». La valence ne signifie donc pas seulement une affection particulière vis-à-vis de l'objet particulier, mais plutôt que cette écoute est jugée favorable, appropriée. En ce sens, elle renvoie à un compte rendu du dispositif à propos de lui même. D'ailleurs, dans une perspective psychologique, le terme est « à peu près équivalent à ″valeurs pour un individu″ »[260]. Elle décrit donc un positionnement de ce dernier en termes de *désir d'écoute*. Les valeurs positives traduisent un désir de traiter tel donné (en cour ou à venir). Les valeurs négatives traduisent un désir de ne pas traiter tel donné (en cour ou à venir). Cette première disposition

[260] *Grand Larousse Universel, Dictionnaire Encyclopédique Larousse* (Larousse Édition, 1985), Volume 15, p. 10603.

accidentelle permet de statuer sur l'orientation du dispositif vis-à-vis de la tâche qu'il effectue : un *désir d'écoute*. Elle fonde une intention, une préférence focale, tant pour un donné dans son ensemble que pour certaines parties du donné (ce thème, le refrain, etc.). La Valence, constitue une disposition qu'omettent quasiment tous les textes d'analyse traditionnelle[261], dont le but est de rendre compte de spécificités d'écritures ou de formes.

ii) « Assis à mon bureau, ce lundi, je réécoute cet intermezzo de Brahms. Au milieu de la section centrale, je repense soudain au cours universitaire durant lequel j'ai découvert cette pièce. Je me rappelle précisément du temps qu'il faisait, de l'allure de la salle de classe, de mes voisins, du schéma d'analyse au tableau. Et tandis que je pense à tout cela, il m'est difficile d'évaluer mon intérêt pour le traitement que je suis par ailleurs en train de réaliser ». Ce dernier n'est donc pas indépendant, car il éveille d'autres formes de traitements plus ou moins reliées à ce qui a lieu. Le traitement en ce sens est sensible au donné à traiter au point de pouvoir générer des représentations extra-musicales. Des souvenirs, des rêveries, des images, des discours s'associent à l'écoute et influencent directement la conscience de l'intérêt que je lui porte en sortie. Cette seconde disposition, *l'imagerie*, consiste donc en une possibilité de relayer la tâche au second, troisième plan (ou plus), la priorité, consciente ou non, étant le cas échéant donnée aux représentations qui surviennent. C'est encore une fois à partir du point de vue de la psychologie qu'est entendu, bien que de façon plus globale, ce terme : « activité psychologique relevant de l'activité mentale ;

[261] La question est parfois succinctement évoquée. Ainsi par exemple dans certaines analyses néo-riemanniennes. Steven Rings, *Tonality and Transformation* (New York, Oxford University Press, 2011), p. 123-125.

ensemble des images mentales »[262]. Ces images peuvent alors être comprises comme réponse directe au stimulus ou bien comme émergentes. Dans le premier cas (une *évocation*), le traitement participe à la genèse de ces représentations. Celles-ci sont indissociables de l'écoute particulière[263] (exemple : une certaine pièce de Wagner m'évoque tout un schème de représentations liées au mariage ou à des souvenirs de mariages). Dans le second cas le traitement ne participe pas à la genèse de ces représentations (une *apposition*). Ce sont alors d'autres aspects qui viennent générer telle ou telle image : (exemples : « le texte de cette chanson me fait penser à un paysage rural », ou je repense au film dans lequel j'ai entendu pour la première fois cette chanson). Dans tous les cas, l'imagerie, en tant qu'émergente, est indissociable d'un traitement particulier : à tout moment du traitement, une image peut happer mon intérêt, jusque là entièrement consacré au musical. Mais il est aussi possible d'ignorer cet aspect de la réception, qui accroit considérablement le niveau de complexité de la tâche réalisée. C'est sans doute pourquoi cette disposition est souvent évitée par l'entreprise analytique. Il semble cela dit cohérent de penser qu'elle puisse jouer un rôle dans la possibilité d'apparition de l'ennui, même en amont d'un traitement, même dans l'intitulé qui y prépare. Dans ce qu'il engage en termes d'imaginaire, l'intérêt pour l'exercice ou l'étude ne saurait être assimilé à l'intérêt pour un poème symphonique.

[262] *Grand Larousse Universel, Dictionnaire Encyclopédique Larousse*, Volume 8, p. 5476.
[263] L'imagerie ne se limite pas aux représentations privées. Lors de pratiques collectives comme le bal ou la danse, tout un imaginaire vient sertir l'écoute d'iconographies plus ou moins conventionnelles.

iii) « Assis à mon bureau, ce lundi, j'écoute le troisième intermezzo Op.117 de Brahms. Et alors que je connais bien cette pièce, je suis soudain submergé par une vague d'émotion intense, incompréhensible. Un frisson, une accélération des battements de mon cœur. L'espace d'un instant mon intérêt est dépassé par une série de bouleversements internes. Cela me rappelle aussi qu'hier soir déjà je n'ai pas pu résister à l'envie de danser sur *Gimme more*. Il semble que le musical ait dépassé le cadre du traitement et atteint, d'une manière que je ne parviens pas à comprendre, le corps dans son ensemble ». Cette disposition, *l'incorporation*, fait passer l'intérêt du côté d'une certaine nécessité, mais le compte rendu d'analyse n'est plus la cible de l'intérêt. Tout se passe comme si l'écoute était dépassée ou réappropriée par un autre type de traitement du musical, dont le compte rendu d'analyse consisterait précisément à décrire ce genre de réponse corporelle (parfois émotionnelle). La définition classique et générale du terme ne saurait suffire ici : « action d'incorporer, de faire entrer, une matière à une ou plusieurs matières »[264]. En effet, le corps, dans cette définition, semble se déployer à toutes les matières susceptibles de s'intégrer les unes aux autres (il se retrouve également dans des énoncés qui cherchent à saisir une impossibilité de confondre certaines matières : « un corps étranger »). Dans le cas présent, il doit être associé à l'idée d'*organicité* et de *vivant*[265]. La matière dans laquelle s'incorpore le musical

[264] *Grand Larousse Universel, Dictionnaire Encyclopédique Larousse*, Volume 8, p. 5516.

[265] Ce choix terminologique peut surprendre au regard des notions sélectionnées dans le cadre de cette étude (traitement, dispositif, calcul, algorithme, etc.). Une certaine vue de la philosophie de la biologie assume que « le corps vivant ne garde pas un instant le même état, ni la même composition. Plus sa vie est active, plus ses échanges et ses métamorphoses sont continuels. » (Alleau et al., *Dictionnaire de la Philosophie, p. 2078*.). Il est possible d'affirmer que dans le cours d'un traitement, des transformations ont bien lieu. Ces dernières apparaissent dans le compte rendu de traitement : transformation élémentarisée de l'information (préférences, évaluation, mémorisation, etc.), et transformation élémentarisée de l'organisation en modules (état du dispositif). Le corps peut donc bien ici être celui d'une machine capable d'interagir avec certains aspects de son environnement, et de modifier quelques-uns de ses comportements par

est vivante (de fait ou par voie de simulation lors de tests). Cette disposition fait l'objet de nos principales recherches actuelles. Le corps en mouvement constitue bien un vecteur de l'écoute spécifique qui semble s'opposer à l'advenu de l'ennui situationnel. Le geste pose la question d'un nouvel espace d'analyse du musical et permet de relier entre elles certaines interrogations habituellement exclusives : celles de l'interprète et de l'auditeur, voire du compositeur. Si historiquement, la question d'une phraséologie s'est posée[266], la possibilité d'interroger le geste (dansé, instrumental, compositionnel) comme un traitement spécifique, devrait aujourd'hui se poser avec plus de force. D'autre part, certains travaux chorégraphiques relèvent spécifiquement de l'analyse musicale[267].

iiii) « Assis à mon bureau, ce lundi, J'écoute un canon pour chœur de femmes a Capella de Brahms que je ne connais pas. Je ne suis pas déconcerté par ce que j'écoute car j'applique un certain rituel : tous les lundi je découvre une œuvre de Brahms. Je suis *familiarisé* avec ce type de musical sans trop savoir de quelle façon. Je suis aussi familiarisé avec la démarche qui me pousse à écouter ce canon ici et maintenant. Peut-être qu'en d'autres circonstances, je n'aurais pas su comment déclencher cette écoute. Une forte familiarité indique donc que j'ai une idée plus ou moins précise des raisons non stylistiques pour lesquelles je suis en train d'écouter ce canon. » Il s'agit d'ensemble de connaissances extérieures au traitement, d'acquis, qui organisent un certain rapport au désir d'écoute. Ce

apprentissage. Finalement, il est possible de décider que l'incorporation existe, de façon élémentarisée, pour un dispositif tel que celui décrit plus haut, si le compte-rendu de traitement prend la forme d'un comportement du matériel observable.

[266] Sur la phraséologie, voir l'excellent article de Damien Ehrhardt, « Aspects de La Phraséologie Riemannienne », dans *Musurgia* 4, no. 1, Janvier 1997, p. 68–83.

[267] On pourrait citer par exemple les travaux sur la *Grande fugue* de Beethoven, sur la *Nuit Transfigurée* de Schönberg, qu'a menés Anne-Theresa de Keersmaeker, ou encore les partitions explicitement inspirées de la forme musicale comme la pièce *Dance* de Lucinda Childs.

rapport peut être direct (« j'ai l'habitude d'écouter, au moins une fois pas semaine, des œuvres inconnues d'un même compositeur, assis à mon bureau, parfois en lisant ») ou indirect (« je reconnais cette salle de concert. La dernière fois que j'y suis venu, la musique m'avait extrêmement déçu. Espérons que cela ne se reproduise pas »). Il semble extrêmement important de rappeler que la familiarité, contrairement à l'acquis, ne se limite pas au musical en tant que traitement, mais intègre aussi ce qui relève du rituel d'écoute. Ainsi, la reconnaissance d'un donné peut trouver plusieurs causes comme par exemple une relative expertise en analyse de la forme, ou du style mélodique, ou encore le cadre au sein duquel a lieu l'écoute qui entraine certaines qualités comportementales dans le cours de la réception. La familiarité relève donc bien d'« une habitude, une connaissance de quelque chose, qui s'acquiert par l'usage, l'expérience, la pratique »[268]. Il se trouve que cette habitude ne saurait se limiter au musical, mais se répartirait dans un ensemble autrement plus vaste comprenant entre autre, le lieu, le moment, le geste associé, l'implication ou la motivation, l'entourage social.

Ces quatre dispositions brièvement esquissées ici posent la question d'une possibilité d'insérer le traitement dans un réseau qui spécifie la situation qui a lieu. C'est dans une telle situation, à un tel niveau d'abstraction théorique qu'est susceptible de survenir l'ennui situationnel en période d'écoute musicale. Mais les dispositions retenues ici ne sont pas nécessairement convoquées lors d'une écoute particulière. Il est tout à fait possible de ne pas les prendre en compte. Ces limitations existent par exemple lors de tests cognitifs, qui cherchent à réduire, afin d'obtenir un résultat optimal, certaines dispositions en ne proposant par exemple qu'un

[268] *Grand Larousse Universel, Dictionnaire Encyclopédique Larousse*, Volume 6, p. 4140.

donné minimal, ultra simplifié. Cela dit la possibilité qu'un traitement ait lieu sans disposition paraît difficile, voire impossible, à envisager. C'est d'ailleurs, on le comprend, un argument fortement utilisé pour mettre à mal les résultats obtenus à partir de tests cognitifs.

La situation, constitutive du traitement, est ici en partie caractérisée[269]. Elle influence directement la conduite de l'intérêt, dernière étape du traitement ayant lieu, ou plutôt ce que nous avons nommé un *désir d'écoute*[270]. Une écoute musicale qui a lieu peut être dépendante d'une valence (désir plus ou moins marqué d'engager ou de maintenir le traitement), d'une imagerie (à tout moment, même en amont, peuvent surgir des images qui influencent le traitement ayant lieu), d'une incorporation (possibilité d'un recouvrement du traitement du musical par un autre traitement corporel, plus prégnant), et d'une familiarité (connaissance relative plus ou moins directe du donné traité). Il doit exister d'autres dispositions caractéristiques d'une situation. Les quatre retenues ici offrent cela dit une première vue d'ensemble d'un cadre théorique à préciser. Les dispositions, considérées entre elles, participent à l'idée de situation.

Mais la singularité d'une écoute particulière existe déjà à l'échelle du traitement isolé. L'acquis (il est intégrée dans le cours du traitement), l'environnement et l'état du dispositif, forment un groupe en forme d'accident qui caractérise certaines occasions de traitement. « À l'occasion

[269] Ce prolongement de la définition de la situation, dans le sens d'une « mise en situation », n'est pas sans rappeler les travaux de Erwin Goffman sur l'acte linguistique. Voir Erving Goffman, *Behavior in public places: notes on the social organization of gatherings* (New York, Free Press, 1966).

[270] Nous posons la question de savoir si un tel concept pourrait remplacer le *besoin* tel qu'envisagé par Mlle Morand dans sa définition de l'intérêt.

de cette écoute de la première section du troisième intermezzo Op.117 de Brahms, je me trouve dans un état de veille approprié pour l'écoute. Mon humeur est stable. Aucun besoin physiologique ou psychologique ne m'interpelle. Je me trouve assis confortablement à mon bureau, ce lundi, l'acoustique est acceptable, et la perspective de traitement n'est soumise à aucune contrainte de temps ni de stress. » Si cet ensemble, désigné par la notion « d'occasion », est distingué de l'ensemble dispositionnel, c'est parce qu'il représente une condition nécessaire à la compréhension du traitement, alors que la valence, l'imagerie, l'incorporation et la familiarité, aussi importants qu'ils puissent paraître, sont susceptibles d'être omis au cours d'un test cognitif intéressé par un acte de réception musicale. La situation prend donc la forme d'une série d'inscriptions (par ordre décroissant d'influence pour un test cognitif cherchant à caractériser l'écoute musicale), depuis le traitement jusqu'à la disposition, en passant par l'occasion.

Ces dernières notions (situation, disposition et occasion) sont directement tirées de l'essai de Hume, *De la norme du goût.* L'extrait, jugé hautement pertinent, est donné dans son intégralité.

> « Mais, bien que toutes les règles générales de l'art soient fondées seulement sur l'expérience et sur l'observation des sentiments communs de la nature humaine, nous ne devons pas imaginer que, à chaque *occasion*, les sentiments des hommes seront conformes à ces règles. Ces émotions raffinées de l'esprit sont d'une nature très tendre et délicate, et requièrent le concours de beaucoup de circonstances favorables pour les faire jouer avec facilité et exactitude, selon leurs principes généraux et établis. La moindre entrave extérieure à de tels petits ressorts, ou le moindre désordre interne, perturbe leur mouvement et dérègle les opérations de la machine entière. Quand nous voulons faire une

expérience de cette nature, et essayer la force de quelque beauté ou difformité, nous devons choisir avec soin un temps et un lieu appropriés, et porter l'imagination à une *situation* et une *disposition* convenables. À supposer que l'une de ces circonstances manque : une sérénité parfaite de l'esprit, un recueillement de la pensée, une attention voulue à l'objet, notre expérience sera fallacieuse et nous serons incapables de juger de la beauté catholique et universelle. La relation que la nature a établie entre la forme et le sentiment sera du moins plus obscure ; et il faudra une plus grande précision pour la retrouver et la discerner. Nous serons capables d'affirmer son influence, non pas tant à partir de l'effet produit par chaque beauté particulière, qu'à partir de l'admiration durable qui accompagne ces œuvres, qui ont survécu à tous les caprices de la fantaisie et de la mode, et à toutes les erreurs dues à l'ignorance et à l'envie. »[271]

[271] *Essai sur la norme du goût* dans David Hume, *Essais esthétiques* (Paris, Flammarion, 2000), p. 129-130. De nombreux arguments développés dans ce texte nous apparaissent comme fondamentaux pour la théorie présentement esquissée.

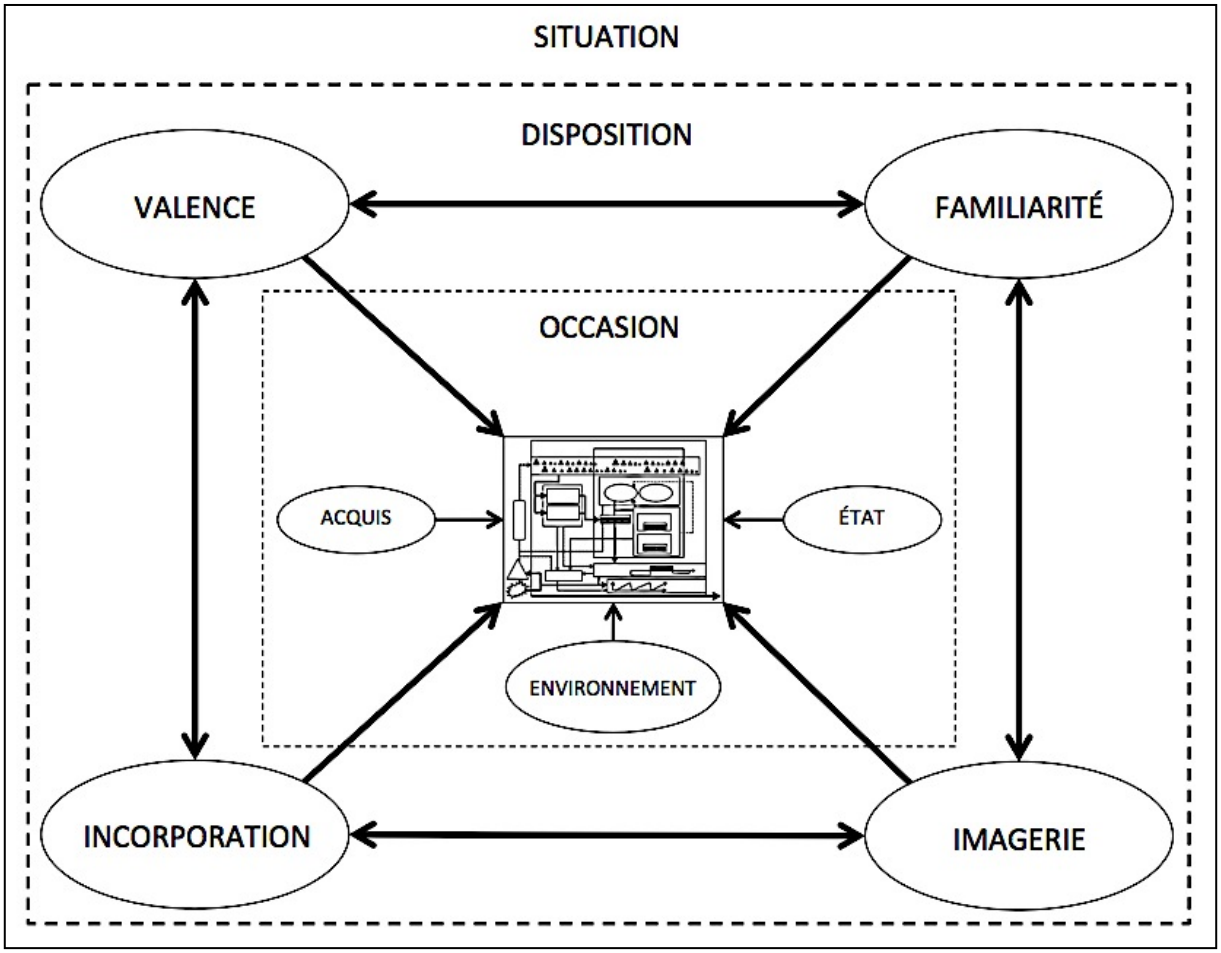


Fig. 36 – Situation ; Disposition ; Occasion ; Traitement

Finalement, le terme de situation trouve, dans notre système théorique, une totale légitimé : la situation devient l'espace au sein duquel le traitement est situé (voir Fig. 35). Elle implique un ensemble de dispositions et un ensemble d'occasions[272], tous deux circonscrits au traitement ayant lieu. Il reste maintenant, après les avoir définis, à décrire et à expliquer, dans ce champ, les différents niveaux d'émergence de l'ennui situationnel.

[272] L'emploi de cette notion peut aussi être inspiré de Gadamer, selon lequel « la signification continue à se déterminer en son contenu à partir de l'occasion dans laquelle elle est envisagée, de sorte qu'elle contient plus qu'elle contiendrait indépendamment de cette occasion. » Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, p. 62.

Légitimité et pertinence – l'étude d'Émile Tardieu

Le premier mouvement définitionnel de l'ennui qui suit veut établir un certain nombre de distinctions ou de rapprochements sémantiques qui permettront surtout par la suite d'éviter certaines confusions. En effet, l'idée qu'il puisse exister une forme d'ennui propre à la situation n'est pas évidente, ainsi que le montre la tendance largement répandue à la perspective existentielle. Cette terminologie demeure contestable tant que n'auront pas été montrées sa pertinence et sa portée. L'ennui situationnel n'est-il pas assimilable à une forme de lassitude ? La fatigue, l'inintérêt, la saturation ne peuvent-il pas souvent se substituer à lui ?

Émile Tardieu, dans la seconde édition (1913) de *l'Ennui : étude psychologique*, présente l'ennui comme le « cri de douleur de la vie épuisée ou contrariée »[273]. Bien qu'il concentre, comme souvent, son travail sur une conception existentielle et malgré certaines considérations éthiquement bancales, il est un des rares auteurs à donner, en y consacrant un ouvrage entier, une définition stricte de l'ennui. Il est à noter que la découverte de cet auteur peu connu ainsi que le long travail mené dans le sillon de ses investigations ont fortement motivé et nourri ce projet de doctorat.

> « L'ennui est une souffrance qui va de du malaise inconscient au désespoir raisonné ; conditionné par les causes les plus diverses, sa raison profonde est un ralentissement appréciable de notre mouvement vital. Subjectif par dessus tout, susceptible d'être intensifié démesurément par notre imagination, il se traduit par ces états d'âmes appelés dégoût, découragement, impuissance, humeur maussade. » [274]

[273] Émile Tardieu, *L'ennui*, p. 2.
[274] *Ibid*. p. 3.

Ici, l'ennui est identifié à la souffrance et au désespoir. Cette conception, si elle est observée chez la plupart des auteurs du début du vingtième siècle, se retrouve dans une tendance musicologique à réviser. L'ennui est un mal incompatible avec l'action, et avec toute intention de réalisation. Il consiste en une négation de la dynamique à laquelle le sujet doit pouvoir prétendre pour mener à bien son projet. Cette perspective fait de l'ennui une cause d'un « ralentissement » aberrant, et légitime, puisqu'il n'est plus question de désir, son association à la douleur.

> « Le désir est le pourvoyeur de notre existence ; lui absent, nous tournons au cadavre, nous mourrons avant notre heure, et d'inanition : désirer c'est vivre, et vivre c'est désirer. » [275]

De plus ici, l'ennui est « traduit ». Il existe une typologie d'états dont l'apparition peut signifier l'existence pour un dispositif de traitement d'un ennui. Ce dernier n'est donc pas identifiable à ses manifestations. « Découragement », « impuissance », fatigue, etc., forment un ensemble de cas que recouvre l'ennui. La question d'une confusion entre ennui et lassitude par exemple trouve ici un premier élément de réponse : la lassitude si elle est un cas possible de manifestation de l'ennui, celui-ci ne saurait s'y réduire. D'après la définition de Tardieu, c'est la constellation infinie des possibilités d'émergence de l'ennui, fixée par un critère de subjectivité maximal, qui empêche toute identification de l'ennui à seulement une seule de ses manifestations possibles.

La dimension autocentrée de ce qui a lieu lorsqu'il est question d'ennui est, Tardieu nous l'a laissé entendre, accentuée par le désir. L'ennui,

[275] *Ibid*. p. 16.

au sein d'un dispositif, est exclusif et privé. Il peut même être modulé par des actions de type réflexif. Une tradition théorique, consciente de cette coloration de l'ennui, a décidé d'écarter définitivement ce dernier de l'acte de réception esthétique. À la base de cette esquive lexicale se trouve l'idée que le traitement ne *peut* pas être séparé d'un désir. C'est dans cette condition sans doute que l'idée de souffrance de l'ennui apparaît comme légitime. Cependant, si l'ennui trouve rapidement ses Némésis lorsqu'il s'agit de mener à bien sa vie, il nous paraît difficile d'accepter, sans les interroger, de telles alliances à propos d'une écoute musicale. La tentation est forte d'abandonner toute recherche si l'on accepte, sous prétexte d'une exclusivité de ses manifestations, de considérer l'ennui comme se limitant à une perte de désir. Il arrive même souvent le contraire, lorsque par exemple l'environnement joue un rôle dans son advenu : Je veux « forcer » un maintient de mon attention sur l'objet alors même que mon voisin est pris d'une quinte de toux. C'est ici que la pertinence de l'encadrement du traitement par l'occasion et la disposition trouvera toute sa pertinence : bien que les causes d'apparition de l'ennui soient multiples et transversales, elles demeurent formalisables.

De plus, l'apparition de l'ennui peut ne pas être contemporaine de la compréhension de ses causes. Au-delà d'une subjectivité largement mise en avant par Tardieu, il existe une forme d'ignorance inattendue. Il semble possible de s'ennuyer sans savoir pourquoi :

> « Je suis en promenade ; mon pas est joyeux, la route m'invite ; j'ai des regards pour toutes les surprises de l'horizon et toutes les grâces du paysage… Soudain, après une durée plus ou moins longue, une voix inattendue prononce en moi : Je m'ennuie ! Que s'est-il passé ? » [276]

Cet aspect est, selon nous ici, fondamental : le désir d'écoute, s'il disparaît, ne signifie aucunement que l'ennui apparaisse nécessairement. Il existe des situations extrêmement équivoques d'apparition de l'ennui. Il est parfois impossible de prendre conscience du fait que l'on s'ennuie.

> « L'ennui a ses révélations directes, alors qu'il est un cri de douleur ou une crise ; ou bien sa présence demeure latente, seulement soupçonnée, et nous en prenons conscience accidentellement à la suite de ces ébranlements de l'esprit qui nous permettent d'apercevoir, éclairé par une lumière subite, notre état intérieur : ce peut être une conversation, un voyage, une lecture, une passion commençante. Que de fois nous attendons les occasions et la distance pour nous juger. » [277]

De plus, le désir d'écoute peut être influencé de différentes façons selon que l'on a conscience ou non des raisons de son apparition. L'enfant contraint d'écouter la messe ne connaît pas la même frustration de désir que l'adulte qui la découvre à contrecœur. La souffrance chez Tardieu prend donc une forme précise présentée sous forme de liste d'états. Mais le « dégoût », le « découragement », l' « impuissance » et l' « humeur maussade » sont des manifestations qui, ramenées à une situation d'écoute musicale peuvent traduire autre chose que de l'ennui. Elles peuvent même aller jusqu'à fonder l'acte de réception. Des grands thèmes historiques de l'esthétique comme le beau, le sublime, l'émouvant, etc. il ne faut, pour

[276] *Ibid*. p. 3.
[277] *Ibid*. p. 163.

considérer le niveau de réception propice à l'apparition d'un ennui situationnel, strictement rien retenir. Les règles qui organisent l'écoute en forme de traitement encadré par la disposition et l'occasion ne peuvent pas tenir compte de critères hautement élaborés comme ceux d'une tradition esthétique.

D'autre part, et ceci est sans doute le plus important, l'ennui en période de réception ne se combat pas de la même façon. Une vie ennuyeuse se soigne plus difficilement qu'une réception ennuyeuse. Mieux, interrompre l'écoute sous prétexte d'ennui situationnel constitue, en soi, une façon indéniable de mettre un terme à l'ennui, même si ce faire peut générer d'autres types d'état psychologique dont certains pourraient relever de la souffrance. C'est sans doute pourquoi Tardieu ne fait aucune mention d'une dimension situationnelle de l'ennui. La fin de l'ennui situationnel conduit à une étrange équivocité, dont la plus extrême manifestation réside dans la coexistence au sein d'un même dispositif de deux états *a priori* incompatibles : le soulagement et la frustration. « Je suis soulagé que le concert ait été interrompu: c'était d'un ennui ! // Je regrette que le concert ait été interrompu : malgré l'ennui éprouvé, je trouve regrettable de ne pas avoir pu écouter la totalité du programme. » Bien que les motivations de ces deux arguments ne puissent être directement associées, le simple fait qu'ils puissent cohabiter lorsque l'ennui disparait doit constituer une preuve suffisante pour mettre en doute la thèse selon laquelle l'ennui est nécessairement associé à une perte de désir. La notion de souffrance se heurte donc ici à un premier obstacle : l'ennui en période d'écoute musicale, contrairement à sa version existentielle ne se résout pas forcément dans la joie d'un désir retrouvé. La résolution apparaît moins pragmatique, même si Tardieu nous laisse croire le contraire. Et pourtant,

ses recommandations trouveraient presque une résonnance pertinente lorsqu'il est question de situation d'écoute.

> « Pour vaincre l'ennui, il est bon d'obéir à un devoir, de se dévouer à un idéal ; En tout temps, il y eut une ″bonne cause″ à servir. À s'intéresser aux *idées*, à se tenir dans le courant général, on rompt avec la médiocrité du sort individuel, on s'élève au dessus des tristesses du labeur journalier ». [278]

L'idéal comportemental est ici édicté. Mais des questions surgissent alors de toute part dès lors qu'il est question d'écoute musicale : Quel *« devoir »* est à accomplir en période d'écoute ? À quelles idées s'intéresser ? Bien qu'il nous paraisse impossible de répondre exhaustivement ici, il apparaît fondamental de saisir la différence primordiale qui existe une fois encore entre une volonté de reconnaître l'ennui comme indissociable de l'acte de réception et les perspectives des théories musicologiques traditionnelles selon lesquelles tout relâchement quel que soit sa forme, est synonyme d'un échec de réception. Ici par exemple, John Cage, dans une réponse adressée à Daniel Charles, propose une alternative aussi puissante qu'illusoire :

> « L'ennui, c'est nous qui le donnons. (…) Il n'y a plus d'ennui dès lors qu'il n'y a plus d'ego. » [279]

[278] *Ibid*. p. 277.
[279] John Cage, *Pour les oiseaux : Entretiens avec Daniel Charles* (Paris, L'Herne, 2002). p. 47-48. Il faut ici rappeler que le compositeur s'est intéressé, en partie sous l'influence du *zen*, l'état d'ennui.

Puisque le dispositif traite le musical de façon spécifique, il n'est pas envisageable de le priver de ce que Cage nomme l'ego. S'il existait donc un idéal de réception, il devrait contenir l'ennui, et non le réprouver. De plus, si des ressemblances se cachent entre les deux tentatives de remédiation, l'ennui situationnel, s'il intègre l'acte de réception de bas niveau, ne saurait dès lors être assimilé uniquement à une souffrance.

L'autre enjeu pour lequel militent ces traditions musicologiques, consiste, dès lors qu'il s'agit de défendre l'importance des émotions dans l'acte de réception, à distinguer un état inhérent à la réception, d'un état parasite et par conséquent nuisible. Il doit alors exister un dédoublement de chaque émotion selon que celle-ci participe ou non à la réception de l'œuvre. La lassitude ressentie en tenant compte de certains paradigmes de réception d'une musique répétitive n'est comparable à la lassitude ressentie accidentellement à la première écoute de la *Ballade en sol mineur* de Chopin. L'une procèderait de la réception, figurerait un vecteur de l'esthétique considérée, alors que l'autre illustrerait un cas critique de mauvaise réception, telle que prescrite par des institutions. Mais cette conception ingénieuse ne tient ni partout, ni tout le temps. L'ennui fait figure de contre-exemple puissant. Il rejoindrait les rares états qui échapperaient à cette schizophrénie analytique : avec la douleur insupportée, l'impossibilité de saisie, l'ennui figurerait parmi les états absolument incompatibles avec toute tentative de réception esthétique. Malgré cela, rien ne nous empêche de souligner le caractère arbitraire, *ad hoc*, d'une telle hypothèse.

La question qui se pose à présent est la suivante : comment se manifeste l'ennui au sein de notre dispositif en période de traitement du

musical. Un autre aspect est, dans la définition de Tardieu, susceptible d'intéresser une perspective situationnelle : le « ralentissement ». Le traitement, pris comme moment d'émergence du musical, est, si l'on tente de saisir cette idée, influencé par l'ennui de façon à ce que le processus ne parvienne plus à maintenir une certaine vitesse de traitement. Il s'en suit une forme de perdition dont l'effet consiste précisément en une transformation de l'objet considéré, à savoir le musical. Le ralentissement devient ici synonyme de perte. Ce qui a lieu donc, c'est un ralentissement des procédures par rapport à un donné. Mais Tardieu veut en fait signifier plus que cela :

> « [L'ennui] empêchera que rien ne s'achève et n'atteigne un équilibre parfait » [280]

Il existe donc un effet de l'ennui : une forme d'impossibilité apparente d'en échapper. Suite à ce que qui a été évoqué plus haut à propos de l'ennui faustien, cette remarque peut être développée. L'ennui n'est pas seulement quelque chose de l'inaction. Il survient comme quelque chose qui agit contre l'activité. Au niveau de l'écoute musicale, telle qu'elle a été définie, cela signifie que l'ennui ne sera pas simplement assimilé à une interruption. Cet « équilibre parfait », idéal à atteindre, devra donc consister en une forme de contre-action.

Le problème ici vient du fait que le remède ne consiste en rien d'autre qu'un attachement à cet idéal. Un cycle apparaît. Le serpent vient se mordre la queue : pour mettre un terme à l'ennui, il faut envisager une contre-

[280] Tardieu, *L'ennui*. p. 283.

action, quelque chose qui agit dans le sens d'une activité, qui excite plutôt que d'inhiber.

En période d'écoute, l'ennui peut, non seulement faire partie intégrante de l'écoute, interrompre éventuellement cette dernière, mais aussi s'interrompre lui-même sans qu'il soit possible de l'expliquer. Tardieu relativise certaines fatalités à quelques endroits sans trop insister.

> « S'ennuyer, c'est cesser d'agir, se laisser gagner par une torpeur ; la roue intérieure semble ne plus tourner ; notre vie est une lampe baissée ; acceptons cet affaissement passager et il deviendra un repos bienfaisant. » [281]

Cette vision, d'ailleurs empruntée à Nietzsche aboutit à une contradiction à laquelle le psychologue ne parvient pas à échapper. Le repos bienfaiteur peut constituer une issue à l'ennui et par là même mettre à mal l'idée que ce dernier ne soit assimilable qu'à la souffrance :

> « Pour le penseur et pour tous les esprits inventifs, l'ennui est ce désagréable "calme plat" de l'âme qui précède la course heureuse et les vents joyeux ; il leur faut les supporter, en *attendre* les effets à part eux : - c'est cela précisément que les natures moindres n'arrivent absolument pas à obtenir d'elles-mêmes ! Chasser l'ennui de n'importe quelle façon est aussi vulgaire que travailler sans plaisir. »[282]

[281] *Ibid*. p. 240.
[282] Friedrich Nietzsche, *Œuvres de Friedrich Nietzsche, tome 2* (Paris, Robert Laffont, 1993), p. 79, §42.

John Cage est l'un des rares compositeurs à envisager l'ennui comme un état distinct de la souffrance, voire comme une donnée essentielle pour que se manifeste un intérêt dans l'acte de réception.

> « Dans le zen, on dit : si quelque chose est ennuyeux au bout de deux minutes, il faut essayer pendant quatre minutes. Si c'est encore ennuyeux, il faut l'essayer pendant hui, seize, trente-deux minutes et ainsi de suite. Finalement, on découvrira que ce n'est pas ennuyeux du tout, mais très intéressant. » [283]

Il y a ici l'idée d'une boucle étrange (c'est sans doute ce qui vient légitimer l'intégration de l'intérêt dans la définition de l'écoute musicale) : l'ennui, lié au désintérêt, est assouvi par l'intérêt. Mais il semble difficile de prédire l'intérêt en période d'ennui, de même qu'il semble peu probable de prédire l'ennui en période d'intérêt. Ces deux notions se repoussent inexorablement, alors même que l'une d'entre elles semble plus adéquate avec l'idée de réception. Dans la schématisation du traitement qui a été proposée plus haut, l'attente influence l'intérêt. Si une résolution de l'ennui existe, elle est donc à rechercher dans l'évolution de l'attente par rapport à l'intérêt.

L'idée que l'ennui survienne en période d'écoute et qu'il participe de l'acte de réception de bas niveau est établi dans la définition par la condition « pouvoir rendre compte des aspects qui ont intéressé ou non ». Cette disjonction implique que l'intérêt *peut* être discontinu. Mais surtout, elle implique qu'un manque ponctuel d'intérêt ne met pas un terme à l'écoute musicale en tant que telle. Dans l'espace qui vient d'être esquissé,

[283] John Cage and Vincent Barras, *Silence*, édition revue et corrigée (Genève, Héros-Limite, 2012), p. 103.

l'intérêt est directement influencé par la dimension de l'espace que l'on considère. Trois cas sont envisageables : 1) Le traitement isolé, 2) le traitement et ses occasions, 3) le traitement, ses occasions et ses dispositions. Une saisie totale (traitement, occasion et disposition) de ce qui a lieu lors d'une écoute particulière trouvera précisément, comme il sera développé après, le nom de situation. Aussi, si l'on ne tient compte que du traitement, les variations de l'intérêt s'organiseront sur une possibilité d'émergence de l'ennui qui se concentre sur le donné traité.

Il convient de retenir de cette section, inspirée des travaux de Tardieu, les idées suivantes :

- L'ennui situationnel en période d'écoute musicale existe bel et bien ;
- L'ennui situationnel apparaît au sein d'une tension entre l'attente et l'intérêt.
- L'ennui situationnel en période d'écoute musicale se traduit par et se distingue de différents états comme la lassitude, la monotonie, etc. ;
- L'ennui situationnel en période d'écoute musicale ne consiste pas en une inactivité, mais plutôt en une activité qui influence globalement le traitement de façon à le rendre moins actif. Il joue un rôle d'inhibiteur ;
- L'ennui situationnel en période d'écoute musicale n'est pas forcément associé à un état de douleur (ou du moins, cela reste à prouver) ;
- Plusieurs causes, internes ou externes peuvent être trouvées à l'ennui situationnel en période d'écoute musicale dans le cadre théorique jusqu'ici esquissé.

Un modèle de référence - La grille de l'effort de Rudolph Laban

À ce niveau de l'étude, l'ennui situationnel en période de traitement fait déjà apparaître un certain nombre de notions, plus ou moins abstraites, qui invitent à une certaine organisation d'ensemble. Le procédé de schématisation apparaîtrait donc ici comme un outil puissant, susceptible de faciliter la saisie de cette organisation. Ce type de représentation doit servir d'aide à la compréhension des aspects retenus. En tant que résultat d'un choix, il ne prétend pas refléter absolument l'intégration de l'ennui dans le cours de la réception musicale de bas niveau. Il s'est plutôt agit de rechercher une image qui restitue les informations retenues et les mette en relation afin de caractériser le traitement élémentarisé au sein de la situation.

La suite de ce mouvement de théorisation s'accompagne donc, par souci de clarté, d'une tentative de représentation, inspirée des travaux menés par Rudolph Laban en *Eukinétique*[284]. Cette partie du programme du recherche sur le mouvement interroge la dynamique. Alors que la *cinétographie*[285] s'intéresse à la transcription du mouvement visible, et que la *choreutique* [286] interroge le corps dans l'espace, *l'Effort* (c'est ainsi que Laban rebaptisera ultérieurement *l'eukinétique*), propose une longue série de réflexions sur les qualités à associer au mouvement.

[284] Rudolf Laban and F. C. Lawrence, *Effort Economy of Human Movement*, (London, Princeton Book, 1974).
[285] Voir Rudolf Laban, Jacqueline Challet-Haas, and Marion Bastien, *La maîtrise du mouvement* (Paris, Actes Sud, 2007).
[286] Rudolf von Laban, *Choreutic: Grundlagen der Raum-Harmonielehre des Tanzes* (Wilhelmshaven, Noetzel, Florian, 1991).

La proximité de ce type de représentation avec notre propos vient de l'existence d'une zone équivoque qui vient placer le thème investi à la frontière qui sépare le sujet intentionnellement constitué du comportement observable qu'il manifeste. Dans le modèle de *l'Effort-Shape* de Laban par exemple, la qualité sert l'imaginaire privé de l'un des interprètes autant qu'il précise le mouvement observé à l'échelle du groupe. Il existe donc une réelle efficience de l'image, même sous forme de métaphore, pour caractériser un mouvement. Dans le cas de l'ennui situationnel, il existe une dimension privée et exclusive, mais aussi une classe, plus générale, dans laquelle cette dimension vient s'inscrire. C'est pourquoi la grille de l'effort est apparue comme base pertinente pour chercher à représenter l'ennui situationnel en période d'écoute musicale

.

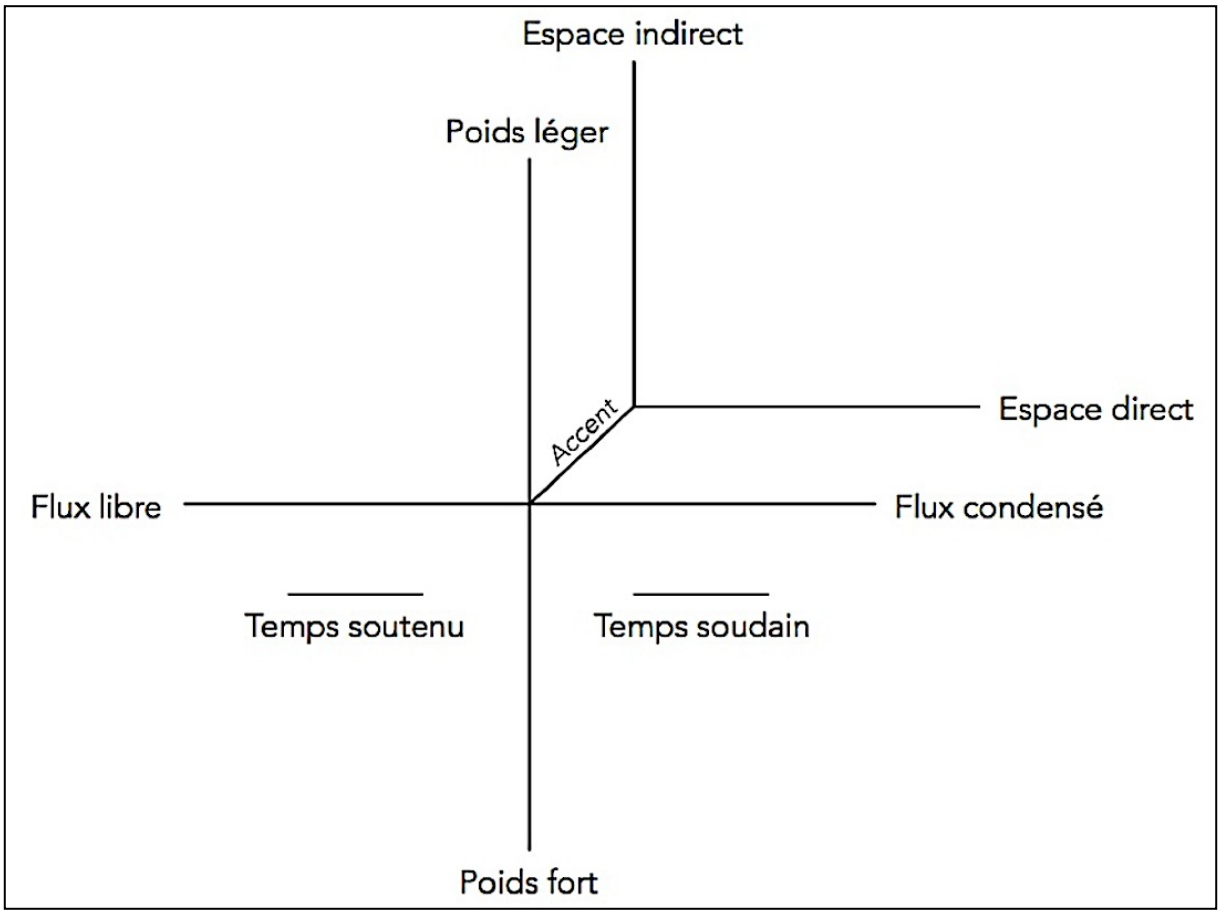


Fig. 37 – Trame graphique de la grille de l'Effort chez Laban [287]

[287] Un résumé de cette théorie analytique du mouvement est consultable dans Loureiro, *Effort,* p. 67. L'ouvrage, bien que synthétique, tend à privilégier une certaine vision du mouvement dansé. Riche de certaines convictions contestables d'un point de vue théorique, il reste un outil pratique et clair.

Laban retient quatre facteurs qui, combinés entre eux, conduisent à un espace métaphorique puissant : Le poids, l'espace, le flux et le temps. Chaque facteur, s'il est retenu pour caractériser la dynamique d'un mouvement, peut prendre une spécificité parmi deux possibles. Ainsi, le poids peut être soit fort, soit léger ; l'espace peut être direct ou indirect ; le flux peut être condensé ou libre ; le temps peut être soudain ou soutenu. Sans revenir sur la pertinence des éléments retenus pour chacun de ces quatre facteurs, il est intéressant de voir comment le théoricien les représente.

Si l'on résume à l'extrême, la grille spécifie un mouvement en ne présentant que certains axes. L'axe diagonal, lui, apparaît toujours (« l'accent de l'effort »). Ainsi par exemple, l'état *stable* ne s'intéresse qu'au poids et à l'espace, et se décline par conséquent en quatre combinaisons qui informent sur une qualité dynamique du mouvement par voie métaphorique : Direct / Fort (« déplacement décidé et coupant »[288]); Direct / Léger (« lignes fines et délicates »); Indirect / Fort (« torsion intense »); Indirect / Léger (« mouvement spiralé et délicat »). Il apparaît rapidement, au regard des combinaisons possibles, que l'*Effort-shape* offre un grand nombre de grilles figurant des images susceptibles de qualifier un mouvement ou un ensemble de mouvements.

[288] Les métaphores associées sont tirées de *Ibid*., p. 50.

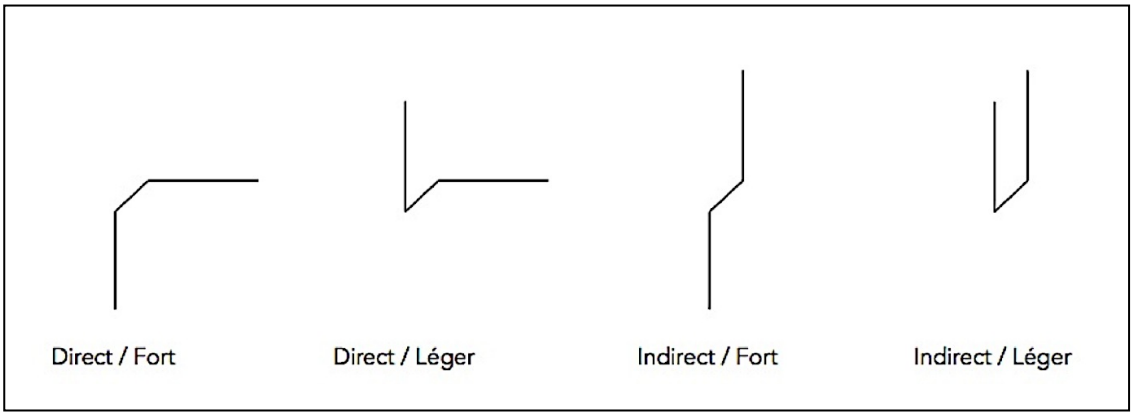


Fig. 38 – Représentation de l'état stable dans la théorie de l'Effort

Sans trop développer ici, l'intérêt de ce modèle apparaît rapidement pour toute démarche de *qualification*. S'il est question de saisir une diversification par combinaisons de facteurs, il pourrait devenir intéressant de s'en inspirer. La modélisation développée par la suite cherche surtout à réunir les aspects problématiques fondamentaux pour que soit rendu explicite un ennui situationnel en période d'écoute musicale. D'autre part, ce choix de référence n'est pas anodin. La dimension pratique à laquelle est censée se confronter prochainement le présent modèle trouvera un intérêt certain à interroger le mouvement (cette fois pris dans une acception large : celui de l'interprète, du conducteur, etc.)[289]. Il semble en tout cas que cette dimension devienne tout à fait essentielle pour saisir un musical détaché de la partition (non statique).

[289] La question d'une analyse musicale concentrée sur le mouvement occupe une place centrale dans nos actuelles recherches. La formation suivie au CNSMDP en notation du mouvement Laban sous la direction de Noëlle Simonet motive ce projet.

La figuration de l'ennui situationnel retiendra de ce modèle les aspects suivants : 1) il est possible de sélectionner certaines informations plutôt que d'autres (le nombre de paramètres modifie le degré de précision de la caractérisation : Laban distingue par exemple *l'état*, deux facteurs, de *l'impulsion*, trois facteurs). 2) Chaque information est associée à une zone dans un espace polarisé (par exemple : l'axe vertical de la grille donne à voir le « poids fort » en bas et le « poids léger » en haut). 3) le nombre de modélisations possibles est limité au nombre de combinaisons possibles entre les informations sélectionnées (dans l'*Effort-shape*, il y a par exemple six *états* possibles, chacun pouvant prendre quatre formes différentes, soit en tout vingt-quatre combinaisons d'informations appariées). 4) Des équivocités sont possibles. Elles sont liées au flou sémantique que génèrent certaines interprétations des combinaisons. Elles invitent, à mesure qu'elles apparaissent, à un affinement définitionnel (pour un geste de bras par exemple, il semble plus aisé de saisir une grille de *l'Effort* retenant un « poids lourd » et un « flux dense » qu'une grille retenant un « poids léger » et un « flux dense »).

Les travaux de Laban sur le mouvement l'ont conduit à une élémentarisation que la grille représente clairement. Il s'agit de ne retenir qu'un minimum d'aspects pour saisir un grand nombre de cas, ainsi qu'une complexité. C'est ce qui a semblé pertinent pour une théorie de l'ennui situationnel : les informations équivoques fondent de nouveaux espaces de recherches et s'engagent de fait dans le sens d'une précision définitionnelle.

Sept conditions d'émergence de l'ennui situationnel

D'après ce qui vient d'être résumé, il est possible de concevoir un ensemble de conditions, toujours à partir des travaux menés par Émile Tardieu, d'émergence de l'ennui situationnel en période d'écoute musicale. Un autre point essentiel qu'il semble intéressant de retenir concernant ses recherches vient de certains cadres d'émergence de l'ennui qu'il présente et qu'il serait possible de concevoir au niveau de l'écoute musicale[290]. Des notions associées viennent enrichir les déclinaisons que peut prendre ce concept. Nous retiendrons ici les thèmes susceptibles d'être aménagés.

Le premier, central dans la recherche, est *l'épuisement*. S'il « commande la grande majorité des cas d'ennui »[291], l'épuisement relève d'une « prédisposition »[292], ce qui, dans notre système peut vouloir dire deux choses : soit l'état du dispositif est initialement atteint, auquel cas l'ensemble du traitement sera affecté, soit l'épuisement apparaît au cours du traitement ce qui conduit à l'idée de saturation. Dans tous les cas, l'épuisement est dépendant d'une organicité, autrement dit de l'état du dispositif :

[290] Nous insistons ici sur le *certains*, étant donnés les thèmes qui inspirent parfois l'auteur pour aborder la notion qui l'intéresse. Ainsi, la Femme, le raté, le médiocre, la vielle fille, en sont d'étranges illustrations.
[291] Rudolf Laban and F. C. Lawrence, *Effort : Economy of Human Movement*, 2nd ed. (London: Princeton Book Co Pub, 1974)., p. 9.
[292] Tardieu développe cette idée en étudiant des défauts de facultés ainsi que certaines pathologies psychologiques. Les chapitres II : *l'ennui par manque de variété et par défaut de puissance des facultés* et III : *L'ennui des vies manquées et des vies frappées d'infériorité* témoignent de façon parfois malheureuse d'un intérêt pour cet état du dispositif. Voir Ibid, p. 35-78.

> « La cause organique, le plus souvent, se laisse saisir, mais avec un entêtement incroyable nous reportons au moral ce qui ressortit au physique. Nous oublions, par une vanité mal placée qu'il faut rattacher aux ficelles de la physiologie les raisons déterminantes de notre humeur. » [293]

Au niveau de l'écoute musicale, l'épuisement en tant que traduction d'un ennui situationnel, influence la qualité du traitement de façon isolée. Il constitue un thème relativement simple dans ses implications puisqu'il fait correspondre à une efficacité maximale du traitement, une présence très faible voir nulle d'épuisement dans l'état du dispositif. « Épuisé, ce cycle de variation m'apparaît interminable ». Tous les arguments relatifs aux conditions internes du dispositif trouvent ici une pertinence : la fièvre, l'humeur, le mal de dents, le manque de sommeil[294], viennent illustrer ce que Tardieu nomme au niveau existentiel l'épuisement. La notion d'occasion dans notre théorie fait ici fortement sens. Le remède que préconise Tardieu pour que disparaisse l'ennui par épuisement est bien le repos. Puisqu'il est déterminé, il semble cohérent de suivre cette intuition.

> « Lorsque nous éprouvons la sensation exaspérante de l'ennui, au lieu de débrouiller ses raisons profondes, il nous plaît d'accuser un défaut d'excitation ou un manque d'intérêt dans les objets environnants, et nous recourrons, avec un empirisme brutal, aux excitants dangereux ou aux divertissements contestables. Le remède rationnel de l'ennui de l'épuisement ne saurait être une excitation nouvelle, mais le repos. » [295]

[293] *Ibid*. p. 19.
[294] Tardieu cite Flaubert : « Ah ! non ! assez, assez de fatigue ! ». *Ibid*, p. 54.
[295] *Ibid*. p. 20.

Un dispositif reposé est donc plus opérationnel. Il en va de même concernant la santé. Et rien ne semble pouvoir échapper à ces conditions initiales, pas même la volonté :

> « L'épuisement est un vice organique qui ne s'avoue guère, et nous croyons sottement aux miracles de la volonté. »[296]

Toutefois, l'ennui ne saurait être uniquement défini comme un ensemble de circonstances internes comme l'état du dispositif.

> « L'ennui est un mélange de force et de faiblesse, de désir et d'impuissance, d'excitation et d'épuisement. Mais voyez la complexité du problème : être bien portant, ne met pas à l'abri de l'ennui ; et il est des infirmes, des malades condamnés à l'inaction désagréable, qui déclarent ne pas le connaître. » [297]

Le second thème que nous retenons de l'ouvrage de Tardieu est la *monotonie*. Certaines images littéraires de l'ennui s'inspirent grandement de cette conception :

> « Changerions-nous sans cesse de place, de cadre et d'occupation, que la même personnalité se retrouve, et nous voilà ramenés à la monotonie et à l'ennui. La vie oscille entre deux lois : l'habitude et le besoin de changement (conservation et évolution) ; le débat est toujours

[296] *Ibid*. p. 19-20. Puis l'auteur ajoute en note de bas de page (n°1) : « On a exagéré la puissance de la volonté pour nous masquer notre faiblesse : c'est la nouvelle idole. Goethe qui était un caractère a lancé cette parole fallacieuse : « On ne meurt que quand on le veut. » La volonté ne produit pas la force : elle la puise et la distribue ; elle est réductible à une question de méthode appliquée aux petites choses : hors de là elle n'existe pas. »

[297] *Ibid*. p. 156.

> ouvert entre ces deux termes, et c'est toujours le problème de l'ennui qui se trouve agité. » [298]

La règle érigée ici trouve une correspondance hautement pertinente lorsqu'il est question d'écoute musicale. Si le monotone peut constituer une manifestation de l'ennui, il pose immédiatement la question de la répétition. Cette dernière trace un espace problématique à part entière et extrêmement puissant dans les recherches à développer en musique. En période d'écoute, l'habitude prendrait la forme d'une connaissance plus ou moins large du déroulement. Deux cas existent alors : Celui ou le dispositif a l'habitude de ce qui a lieu (Les *Rhapsodies Hongroises* de Liszt ont une forme bipartite *Lassan/Friska*). Dans ce cas, les connaissances ne conduisent pas forcément à une saturation, mais bien plutôt à une attention particulière sur l'objet. L'intérêt est par exemple excité par une habitude.

> « Mais, dira-t-on, n'y a t-il pas des états d'habitude qui sont aimés pour eux-mêmes et auxquels nous ne voudrions rien changer ? Ils s'imposent à nous par une impression de sécurité et de douceur dont l'enchantement est sans pareil. C'est une monotonie savourée comme exquise qui a dicté la parole du moine : *Cella continuata dulcescit*. » [299]

Le deuxième cas conduit à une situation inverse. L'habitude influence directement les phases d'assouvissement de l'intérêt. Les prévisions formulées par le dispositif se voient toutes ou presque toutes confirmées au point qu'il soit impossible de ne pas être certain de ce qui va se produire.

---

[298] *Ibid*., p. 79.
[299] *Ibid*. p. 79-80. [*La cellule est douce si l'on continue à y demeurer*]

> « L'habitude est le plus doux des sirops, mais il est soporifique. Vivre, c'est se renouveler. » [300]

Il existe une différence entre le fait de savoir ce qui va se produire, et le fait de connaître ce qui a lieu. Parmi les questions passionnantes que pose la répétition dans un acte de réception, celle qui cherche à établir une distinction claire entre le *certain* et le *même* apparaît en première position, parce qu'elle vient construire une dynamique fondamentale. L'habitude présuppose une connaissance qui prend la forme d'un acquis. L'acquis conduit à la formulation d'attentes en période de traitement. La réalisation de ces attentes conduit elle même à une forme d'acquisition, qui elle-même peut conduire à une habitude de plus haut niveau, et ce jusqu'à la certitude de ce qui va avoir lieu. Afin de conserver son mouvement, la dynamique, ici résumée par Tardieu, il existe une alternative à cette habitude : le besoin de renouvellement[301]. Le besoin de renouvellement oriente l'intérêt vers un nouveau processus d'acquisition, et par conséquent vers une forme d'incertitude qui excite notre intérêt. Mais finalement, l'intérêt pour le renouvellement perpétuel doit bientôt se changer en habitude ce qui conduit Tardieu à cette conclusion :

> « Accroitre sa science, c'est accroitre son ennui. La prescience universelle serait l'inexorable ennui. L'ennui immanent, autrement dit la *delectatio morosa* semble bien être la formule suprême de l'univers, le tempérament probable de l'éternel. » [302]

---

[300] *Ibid*. p. 80.
[301] Le lien avec notre module d'affectation tensionnelle mériterait ici d'être développé. C'est un projet auquel nous aspirons.
[302] Tardieu, *L'ennui*. p. 154.

En période d'écoute musicale, la dynamique entre le certain et l'incertain caractérise bien un comportement de l'écoute susceptible de palier le problème de l'ennui. C'est comme si une stagnation à l'un ou à l'autre de ces pôles devait nécessairement conduire à une forme d'ennui. Tardieu montre avec rigueur le fait que l'habitude et le besoin de renouvellement fondent une dynamique. Ils s'inscrivent dans un cadre prévisionnel par rapport à ce qui est traité, et ce, en fonction d'acquis par rapport auxquels le dispositif est susceptible de se positionner. Comment se positionne le dispositif ? Il existe deux possibilités conciliables en une troisième : 1) l'acquis est suffisamment développé et vient fonder un savoir par rapport auquel un jugement, non plus de goût (bas niveau) mais de haut niveau peut être émis (exemple : « ce passage du mouvement de cette symphonie de Brahms fait directement référence à l'écriture de Beethoven »), 2) le dispositif peut émettre des croyances par rapport à ses incertitudes (exemple : « l'intensité musicale de cet extrait n'a de cesse de d'augmenter, je crois que nous arrivons à l'ultime période de la pièce »)[303]. Enfin, 3) le dispositif peut émettre des croyances par rapport à un acquis en forme de savoir (exemple : « connaissant bien cet interprète, j'ai la certitude que la reprise sera jouée »)

[303] Une étude avancée et généralisée de la période de fin musicale devrait être menée. Hormis l'ouvrage Collectif, *La fin d'oeuvre en musique*, Collection Pensée Musicale dirigée par Jean-Michel Bardez (Sampzon, Delatour France, 2012), il semble qu'il n'existe pas de recherches approfondies sur la question. La fin d'une pièce (comme la coda ou la strette) est organisée sur une typologie formelle ainsi que sur certaines régularités temporelles. On chercherait par exemple à expliquer pourquoi chez Brahms, la réexposition est plus limitée (moins développée, moins répétitive) que chez Chopin. Chacun de ces deux compositeurs connaît et utilise une certaine technique de l'emphase qui entraîne chez l'auditeur familiarisé la quasi-certitude que la période en question correspond à la fin. Ce type d'écriture trouve sa plus ultime manifestation chez des compositeurs comme Rossini. Enfin il semble que l'écriture ne soit pas seule responsable de la faculté à anticiper la fin d'une pièce. L'interprétation, la phraséologie, ou l'agogique, peuvent également venir informer l'auditeur de la place que prendrait telle ou telle période d'une œuvre. Voir Ehrhardt, « Aspects de la phraséologie riemannienne. »

Mais le thème de la monotonie pose aussi la question du *même* et de du *nouveau*. Sans considérer la prévision, ce qui a lieu au cours traitement peut être organisé selon la ressemblance plus ou moins poussée avec ce qui est acquis. Le procédé qui met en jeu cette polarisation, c'est la variation. L'absence de variation conduit au renouvellement perpétuel ou à la constance.

> « L'analyse psychologique qui nous révèle la fatalité, la banalité, le perpétuel recommencement et la pauvreté essentielle des actes humains, introduit dans notre âme un sentiment de néant et d'ennui. » [304]

Sans le projet, la réitération stricte ainsi que le renouveau permanent organisent des traitements qui vont en se simplifiant. Dans le cadre de notre théorie, cela peut être manifeste directement : le même entraine un bouclage par rapport auquel l'attente ne doit plus pouvoir s'organiser (trop peu d'éléments intégrés en mémoire, indétermination tensionnelle, etc.). Le nouveau quant à lui fonde une forme incertaine sans clôture ni période ce qui doit avoir pour conséquence que le dispositif ne parvient pas à se positionner (il empêche tout assouvissement de l'attente et ne produit pas de réactualisation). Ces deux cas extrêmes doivent donc fortement modifier l'écoute musicale, et tendent à légitimer l'existence de notions comme le banal, l'ordinaire, le flou, etc.

Il importe de mettre en garde contre une tentation typique à laquelle une compréhension immédiate et précipitée de la monotonie peut conduire : elle consiste à assimiler le même au certain d'une part, et le nouveau à l'incertain d'autre part. Le même et le nouveau sont bipolarisés

[304] Tardieu, *L'ennui*., p. 153.

et partagent l'idée de constat sur ce qui a lieu en termes de réception. Certains énoncés en formes de jugements comme « c'est toujours la même rengaine » veulent traduire de manière simpliste un tel état de fait. Dès lors, ce qui ennui n'est aucunement attaché à un type de prévision, ou de projet. Le dispositif subit ce qui a lieu et ne parvient pas à échapper au temps de ce renouvellement constant ou de cette perpétuelle itération.

Le certain, lui, se retrouve dans d'autres formes de jugement (par exemple : « c'est couru d'avance »). Il place le dispositif dans un projet de compréhension. Il faut que le traitement ait donc évalué ce qui a eu lieu, afin de justifier ce qui va avoir lieu. Tardieu, dans ses recherches littéraires, trouve une référence forte ici à propos de l'existence :

> « ″ N'est-il pas merveilleux, dit Alfred de Vigny, que lorsqu'on apprend à l'enfant qu'il doit mourir un jour, il ne se couche pas jusqu'à ce que la mort vienne le prendre ? ″ L'enfant à qui l'on annonce qu'il doit mourir ne comprend pas : l'homme qui connaît son destin, se désespère. »[305]

L'incertain, quant à lui consiste précisément en l'impossibilité de générer de telles prévisions, du fait, non pas de ce que le dispositif subit, mais plutôt d'une impossibilité à organiser le donné traité.

[305] *Ibid*, p. 118.

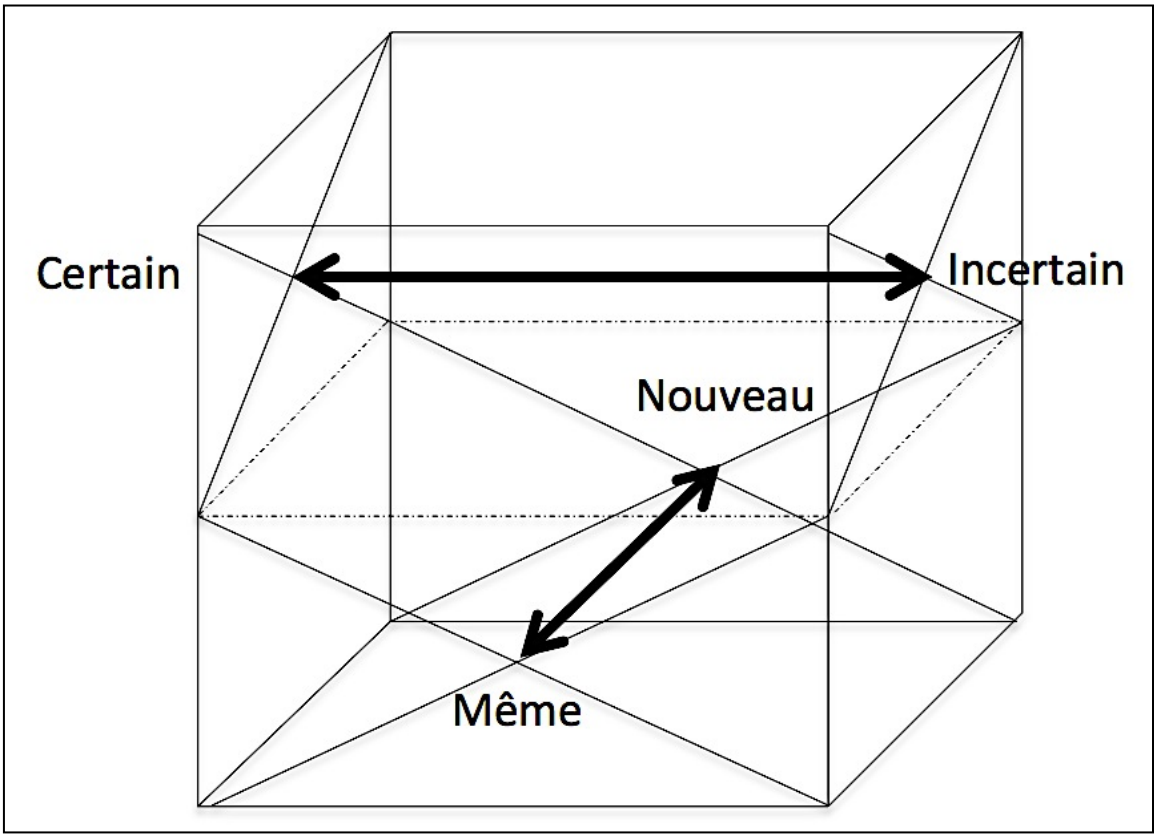


Fig. 39 – Le thème de la monotonie

Finalement, le même et le nouveau portent sur le donné traité en tant que tel, tandis que le certain et l'incertain participent du donné traité autant que des jugements qu'est susceptible d'émettre le dispositif de traitement sur ce qui va avoir lieu. De même que pour l'ennui, la lassitude ou la fatigue, c'est la valence associée qui permet à la monotonie de fonder cette double polarisation. D'abord, l'existence de tels états tend à légitimer une axiologie constative souvent simplificatrice puisque partant d'antonymes plus ou moins discutables (veille/fatigue, lassitude/curiosités). Mais c'est lorsqu'il est question de juger moralement de ces états que la question du projet se pose. L'axiologie devient performative dans un sens élargi : comment se positionner par rapport à cet état ? Comment évaluer ce dernier dans une durée où d'autres actions sont susceptibles de le transformer ? C'est ce que nous avons nommé le projet. Il se distingue du constat ici. Il faut donc, au départ, décider que la monotonie est une condition favorable à l'émergence de l'ennui pour que les pôles du certain et de l'incertain émergent. Dans le cadre d'une réception, la monotonie doit donc, au niveau théorique que nous cherchons à tracer, être considérée comme un point nodal pour la saisie exhaustive d'un ennui situationnel.

L'étude de la monotonie chez Tardieu nous a permis d'accéder à une double axiologie dont la zone d'intersection est tracée par la possibilité d'émettre un certain type de prévision à partir d'un certain type de constat. La monotonie en période de traitement constitue un terrain propice à l'apparition de l'ennui. Elle doit influencer l'intérêt dans le sens d'une diminution, au point que le traitement, envisagé depuis l'idéal de réception, soit perturbé. En période de traitement, il faut qu'elle nuise à un désir d'écoute, pris comme condition de maintien de l'attention sur le donné à traiter. Ce dernier doit « osciller » entre le même et le nouveau, entre le

certain et l'incertain. Un plaisir, entendu comme récompense au niveau du traitement et comme maintien de l'intérêt, consiste en ce jeu subtil d'équilibre entre des extrêmes qui, s'ils étaient atteints, faciliteraient l'apparition de l'ennui.

Il existe une licence : ce point utopique de croisement entre les projections de ces deux axes sur un même plan : un instant dont on ne puisse rien prédire tout en sachant parfaitement ce qui va avoir lieu, et, un bilan en forme de perpétuelle altérité et de constance irréfragable.

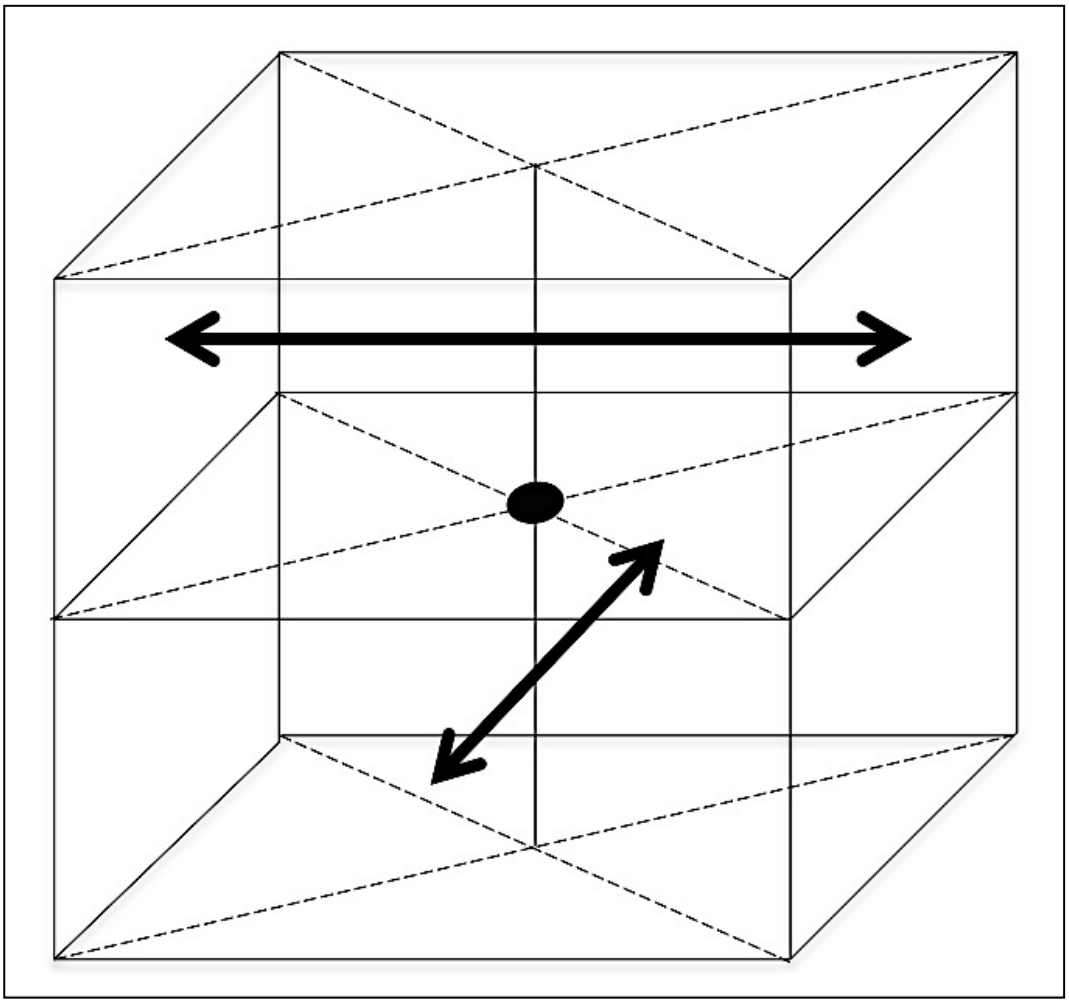


Fig. 40 – Point utopique de la monotonie

Mais Tardieu rappelle, en citant Scherher, que le plaisir (de l'écoute), cette récompense intérieure, consiste en une série d'assouvissements dont l'existence est marquée par le sceau de l'immédiate disparition.

> « Le bonheur n'est autre chose que la satisfaction, et le propre de la satisfaction est de s'évanouir par cela seul qu'elle est là. Une fois qu'on a obtenu, on ne désire plus puisqu'on possède ; on trouve d'ailleurs la jouissance inférieure à ce qu'on avait imaginé précisément parce qu'on l'avait rêvée permanente… Et le bonheur n'est pas puisque, au moment où l'homme se croit heureux, il a déjà cessé de l'être » [306]

Le désir d'écoute ne saurait être réduit à une simple recherche de plaisir en forme de récompense. Il est d'une inconstance fondamentale en amont et durant toute forme de traitement du musical. Il attire une partie du monde de la recherche psychanalytique qui lui associe par exemple la jouissance, ou d'autres notions fortes d'une tradition parfois opaque[307]. Il peut être engrangé socialement, par exemple sous la forme d'un pacte (n'est-ce pas ce que réalisent les parents qui viennent assister au spectacle de fin d'année de leurs enfants ?). Il peut aussi être éveillé en dehors de toute perspective absolument musicale : le rituel peut transformer la musique en action et la dessaisir de toute dominance attentionnelle ou d'intérêt. Le désir d'écoute peut aussi être éveillé *a posteriori*. Les stratégies du *Ohrwurm* dont s'emparent certains médias (logos musicaux, musiques de publicités[308]) peuvent entraîner un désir d'écoute indépendant de tout

[306] *Ibid*. p. 119. tiré de Edmond Henri Adolphe Scherer, *Etudes Sur La Litterature Contemporaine* (Kessinger Publishing, 2009).
[307] On trouve de telles démarches dans des ouvrages comme Jean-François Pratt, *L'expérience musicale : exploration psychique* (Paris: Editions L'Harmattan, 2003).
[308] Ce thème a fait l'objet d'une travail de recherche et d'une communication (*Logo musical, approche théorique et critique d'une élémentarisation des modèles cadentiels dans la publicité télévisuell*e- Roméo Agid) pour le colloque *Arts, langue et interculturalité* à l'Université d'Evry en Mars 2012.

plaisir ou de toute préférence[309]. Le lieu d'un désir d'écoute ne doit donc pas se limiter à certaines affections, mais plutôt couvrir un ensemble vaste de situations susceptibles de légitimer un maintien de l'attention vers le donné.

Le troisième thème développé par Tardieu et qui est susceptible de trouver un écho pertinent à l'échelle de la situation d'écoute musicale vient de notions opposables en apparence que sont le *néant* et la *satiété*. Le premier renvoie au rien. Le second renvoie au trop. Mais ce trop, l'excès, laisse bien apparaître un vide susceptible d'exciter un ennui situationnel. L'ennui existentiel prédit que l'excès conduit à une carence, réinjecte du néant :

> « La déception dans la jouissance, la détresse au sein de l'abondance, la sensation du vide dans l'instant où l'on paraît comblé. » [310]

Ce néant, considéré à un niveau poétique, vient traduire ce vide et par conséquent cette carence abordée en début de notre étude. Le sentiment de vide est possible, et prend même parfois la forme d'une conséquence.

> « L'analyse psychologique qui nous révèle la fatalité, la banalité, le perpétuel recommencement et la pauvreté essentielle des actes humains, introduit dans notre âme un sentiment de néant et d'ennui. » [311]

À l'échelle du traitement, le néant devrait pouvoir signifier au moins deux choses : 1) il n'y a rien à traiter (*input* nul), ou 2) le traitement ne

[309] Le *Ohrwurm*, littéralement « ver d'oreille », renvoie à certaines mélodies dont il semble impossible de se séparer une fois l'écoute effectuée.
[310] Tardieu, *L'ennui,* p. 127.
[311] *Ibid*, p. 153.

conduit à rien (*output* nul). Dans le cas d'un *input* nul, deux possibilités apparaissent à nouveau : a) le module d'encadrement intervient et les règles de clôture mettent fin plus ou moins progressivement au traitement (silence non musical prolongé, ou structure typique de conclusion, fade out). b) la suspension est associée à un silence musical et le traitement se poursuit : il ne s'agit pas alors de néant en tant que condition d'émergence de l'ennui situationnel.

Le néant le plus saisissant, s'il est question de favorabilité de l'ennui situationnel, consiste plus en un *output* nul, dans le sens où c'est dans le cours du traitement qu'il serait susceptible de survenir. Rien alors sur quoi le dispositif serait susceptible de porter son intérêt sans qu'il soit question d'une clôture définitive du traitement. « L'ennui c'est le vide de l'avenir dans le présent »[312].

Deux cas sont envisageables pour que soit adaptée l'idée d'un néant : a) Le donné existe mais aucun traitement n'a lieu, b) le traitement a lieu mais aucun *output* n'est observé en sortie. Dans le premier cas l'écoute ne pouvant survenir, alors même qu'elle enfante le musical, il ne s'agit pas d'une situation de réception. Ce cas ne sera pas abordé ici, bien qu'il suscite de nouveaux questionnements sur un possible lien entre une forme d'ennui existentiel et une forme d'ennui situationnel. C'est donc le deuxième cas, limite et pourtant largement observable qui va délimiter une zone propice à l'apparition de l'ennui l'*output* nul alors que l'écoute a bien lieu. Et c'est aussi le fait que le traitement a bien lieu qui va permettre de décliner le néant en trois différentes conditions d'émergence de l'ennui situationnel.

[312] Collectif, *L'Ennui à l'école,* p. 108. tiré de l'article de André Comte-Spoville *Philosophie de l'ennui*, p. 97-109.

L'impossibilité pour le dispositif d'émettre un compte rendu de traitement doit dépendre de jugements quantitatifs, de mesures, à propos de ce qui a lieu. C'est donc dans au niveau de l'ultime module de l'attente et de l'intérêt que serait susceptible d'être posée la question d'un néant initiateur d'ennui (puisque le traitement a bien lieu). Un jugement incapable de se formuler doit nécessairement avoir rencontré une série d'obstacles concernant ce qui a lieu. Le musical étant ce qui a lieu, le jugement vient évaluer le traitement sur une base relative d'élaboration. Pour que survienne une impossibilité à rendre compte de ce qui a lieu (un néant), il faut que le donné traité soit analysé à certaines limites, au-delà desquelles il sera impossible au dispositif de maintenir un intérêt. Ces limites seront exprimées par une nouvelle axiologie opposant le *trop* et le *rien*.

À la différence du néant qui exprime une incapacité à rendre compte d'un traitement ayant lieu, le rien, comme les quatre pôles des deux axiologies précédentes, consiste en un jugement. Ce jugement tente d'expliquer l'incapacité (le néant) par une carence totale. C'est bien ce à quoi renvoient des énoncés du type « il n'y a rien qui retienne mon attention dans cette pièce ». À l'inverse, le trop prétend évaluer l'absence de sortie sur la base d'une saturation. On le trouve dans des formules du type « trop de *x* tue le *x* ». Dans le système théorique esquissé plus haut, cela pourrait éventuellement renvoyer à la catégorisation de l'information, puisque c'est au niveau de ce module qu'est mesurée la quantité d'information traitée. Mais il faudrait aussi que les seuils puissent varier en fonction de l'état du dispositif mais aussi par rapport aux prévisions et préférences. Car il ne s'agit pas du donné isolé en entrée du dispositif mais

bien du donné traité qui doit conduire à la formulation de jugement en forme de trop ou de rien.

Le couple d'opposition trop/rien apparaît nettement dans des jugements relatifs à des activités qui exigent une attention prolongée et poussée comme le suivi d'un cours. Les conditions et l'environnement fraternisent, et la consigne, bien que différente, exhorte à une focalisation continue et optimale. On trouve par exemple à l'école un double jugement vis-à-vis d'une certaine difficulté de la tâche.

> « Les élèves avancent deux opinions contradictoires : c'est trop difficile et on décroche ; c'est trop facile et on s'ennuie. » [313]

Il est intéressant ici de noter le fait que le trop conduit à un décrochage. Le décrochage au niveau de l'écoute musical ne retient pas ce genre de distinction, surtout si le fait de décrocher, autrement dit le fait de perde l'attention à laquelle invite la situation, résulte du traitement en tant que tel. Le décrochage constitue donc une conséquence limite et extrême qui ne couvre pas la totalité des jugements possibles. Il résulte de cela que l'opposition trop/rien ne permet pas de considérer tous les jugements susceptibles d'être émis à propos d'un traitement du musical. Cela vaut d'ailleurs pour l'école. C'est en quoi le bilan de François Dubet peut sembler précipité. Il existe aussi des jugements du type : « c'est difficile, je m'ennuie » ou « c'est simple, je m'ennuie ». Le rien correspond à une limite absolue, une absence totale de fait. Cependant une zone à proximité est déjà susceptible de favoriser l'apparition d'un ennui situationnel. Ce presque

[313] *Ibid*, p. 71, tiré de l'article de François Dubet *Pourquoi les élèves supportent-ils mal l'ennui ?*, p. 67-79.

rien, nous le nommerons le *pas assez*[314]. Le raisonnement suit donc la logique suivante : dès lors qu'il n'y pas assez, le risque d'apparition de l'ennui augmente à mesure que l'on se rapproche, sur cet axe, du rien. Le pas assez comporte l'idée de carence non absolue, relative, mais de carence tout de même. Il semble cela impossible de songer à une telle zone de l'autre côté de cet axe : la carence à laquelle conduit le trop est manifeste du fait que la saturation est manifeste au delà d'un seuil. Ce seuil constitue donc une limite claire au delà de laquelle l'ennui est susceptible d'apparaître. Enfin, de même que pour les axes du même/nouveau et du certain/incertain, il existe un point aberrant qui trouve ici aussi une formalisation manifeste : un « idéal-type » du néant, cet instant improbable ou rien ne se passe et tout a lieu[315].

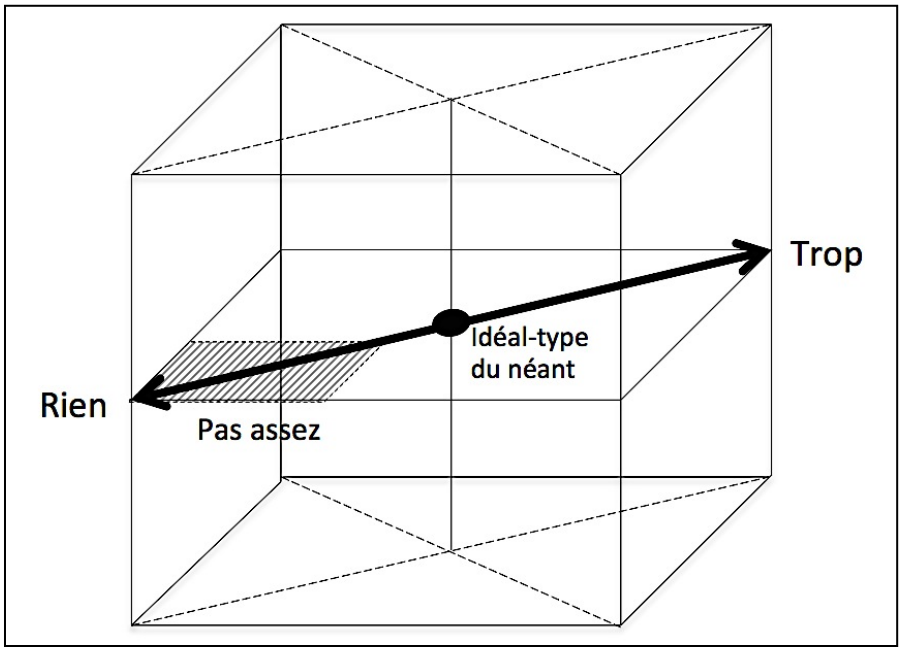


Fig. 41 – Le rien, le pas assez, le trop, et le point d'utopie du néant

[314] Cette notion intercalée ne saurait trouver de correspondance pour le trop, qui, lui, est toujours relatif.

[315] L'idéal type est ici compris dans un sens weberien. Il désigne une construction idéalisée que l'on utilise pour évaluer des phénomènes qui sont toujours relatifs. Dans cette représentation, il apparaît comme plus pertinent que l' « utopie ».

Le quatrième et dernier thème donné par Émile Tardieu permet d'envisager une dernière dimension susceptible d'influencer les chances d'apparition de l'ennui en période d'écoute musicale : l'environnement. Bien que son ouvrage insiste sur la nature psychologique, et donc incarnée, de l'ennui, il interroge des contextes particuliers, des mondes entendus comme lieu favorables à l'apparition de l'ennui. Des conclusions, souvent précipitées, sont tirées à propos de d'espaces plus où moins abstraits :

> « La famille est un milieu d'ennui par comparaison avec le dehors qui est l'univers illimité. Fussions nous une créature d'exception, et de modèle unique, le vaste monde nous réserve encore des compagnons ; en face de cet infini, que pèse l'imperceptible clan familial ? » [316]

Mais le psychologue interroge aussi certains lieux définis comme le village ou la grande ville. Cette alternative trouve un écho étrangement manifeste lorsqu'il s'agit d'interroger les causes d'un ennui existentiel. Et Tardieu n'hésite pas à calquer dur ce couple d'oppositions le binôme du néant et de la satiété.

> « Le village, d'un bout à l'autre de l'année, dort son sommeil que rien ne trouble, se recroqueville dans un ennui uniforme qui pèse d'un même poids sur les quatre saisons. » [317]

> « Il existe (…) un ennui des capitales ou grandes villes dû en partie à la satiété réelle ou imaginaire, en partie à des phénomènes d'usure. » [318]

---

[316] Tardieu, *L'ennui*, p .96.
[317] *Ibid*, p.101. Il serait possible d'affirmer que celui qui s'ennuie au village n'est plus villageois. Ces exemples restent cela dit intéressants pour aborder la question d'un environnement ennuyeux.
[318] *Ibid*, p.136. La note précédente reste valable ici.

Dans le cadre d'une écoute musicale, la diversité des espaces de réception, si elle doit influencer le traitement peut être envisagé de la même façon : l'environnement est plus ou moins localisé, spécifié. Il peut être le cadre concret (la salle, le nombre de personnes alentours, leur proximité, la lumière, etc.) ou les conditions abstraites (une ambiance, une atmosphère, un confort, etc.). L'ensemble cadre-conditions englobe ce qu'il convient de nommer l'environnement. L'importance de ce dernier sur l'apparition de l'ennui est incommensurable et invite à être interrogé depuis d'autres perspectives disciplinaires.

L'objectif de la théorie présentement esquissée consiste en une remise en question d'un certain idéal de réception qui ne tient pas rigoureusement compte du contexte de l'écoute, sinon pour habiller la critique sous-tendue par l'analyse. Le traitement, l'occasion et la disposition si elles font correspondre l'environnement à celui de l'idéal de réception, révèleront que le cadre et les conditions ne suffisent pas pour que soit évacuée la question de l'ennui situationnel. En prenant le même fond, la théorie assume la nécessité d'intégrer cet ennui dans l'acte de réception, et, du même coup, exhorte à repenser l'acte de réception dans son ensemble.

Ce fond est aussi assumé, bien qu'il soit envisagé sous l'angle de l'attentionalité, par la plupart des protocoles scientifiques[319]. Il conduit à certains jugements concernant le musical et sa construction : « si l'ennui apparait, c'est que la musique est mauvaise ». Quelque chose s'est glissé

[319] Les travaux de Krumhansl et de la quasi totalité des cognitivistes portent sur certaines représentations mentales du musical et leur limites. Une interprétation du nombre d'erreurs commises par un groupe de sujets en fonction du protocole expérimental sélectionné permet d'inférer certaines règles d'écoute et de structuration de l'écoute. Voir l'ouvrage de synthèse Pineau and Tillmann, *Percevoir la musique : une activité cognitive*.

entre les mailles du musical. Ce type d'énoncé trouve déjà quelques parents au sein de l'existence. Tardieu rappelle de cette façon que la monotonie, ainsi que les autres formes que peut prendre l'ennui forment un fond plutôt qu'un événement. Cette image est développée à merveille par Leopardi : lorsque le Génie demande au Tasse ce qu'est l'ennui, ce dernier lui répond :

> « Il me semble que l'ennui soit de la nature de l'air, qui remplit tous les espaces entre les objets matériels et tous les vides présents en chacun d'eux. Lorsqu'un corps se déplace sans qu'un autre corps occupe le lieu resté vacant, l'air lui succède aussitôt. Il en est de même pour la vie humaine : les intervalles entre les plaisirs et les déplaisirs sont occupés par l'ennui. » [320]

L'ensemble des paramètres tirés et adaptés de l'ouvrage de Tardieu invite à poser la question d'une formalisation. L'état et l'environnement rendent particulière toute écoute et valident l'idée d'un sens commun d'une d'infinité d'interprétation du musical. Cette diversité n'est pas à remettre en cause, et aurait tendance à rendre illusoire toute tentative de compréhension de l'ennui situationnel en période d'écoute musicale. Pourtant, le dispositif peut connaître l'ennui sans considérer ces deux paramètres *ex vivo* (extérieurs au traitement). Il faut donc interroger l'écoute musicale indépendamment d'un contexte avant que celui-ci ne puisse être intégré. D'autre part, le contexte, s'il influence directement l'intérêt (et par conséquent l'écoute), doit avant tout être influencé par un désir d'écoute dont l'objectif est la réception de bas niveau. L'état et l'environnement, s'ils peuvent être rendus responsables de l'apparition de

[320] Nous préférons et donnons ici la traduction de Eva Cantavenera (La référence originale de Tardieu comprend quelques maladresses ainsi qu'une erreur de syntaxe) : Giacomo Leopardi et al., *Petites Oeuvres morales : Suivi de Huit petites oeuvres morales inédites*, 3e édition (Paris: Allia, 2007), p. 90.

l'ennui situationnel, 1) ne permettent pas de remettre en cause l'idéal de réception, et, 2) ne peuvent être pris en compte au sein du système jusqu'ici élaboré puisqu'ils sont extérieur au traitement et donc à l'écoute telle que définie plus haut. Cependant, ils pourraient ultérieurement être pris en compte dans le cadre d'un système plus élargi (mais aussi plus flou).

Formalisation & adaptation des conditions d'émergences

Voici donc la liste des notions inférées de l'étude menée par Émile Tardieu :

L'état du dispositif
L'environnement
Le certain / l'incertain
Le même / le nouveau
Le trop / le pas assez / le rien

Fig. 42 – Paramètres théoriques retenus (fond clair) pour la formalisation

Parmi les constats qui peuvent être réalisés, il apparaît que les paramètres en clairs se rejoignent au niveau de certaines aberrations (jusqu'ici désignées par la notion d'utopie). Une formalisation devrait en tenir compte. Si l'on considère toutes les situations possibles, il n'en existe aucune dans laquelle le point d'utopie pourrait être atteint. Les axes partagent donc entre eux cette impossibilité. Ils peuvent dès lors s'y croiser, par projection sur un même plan, réduit à un quadrilatère équilatéral.

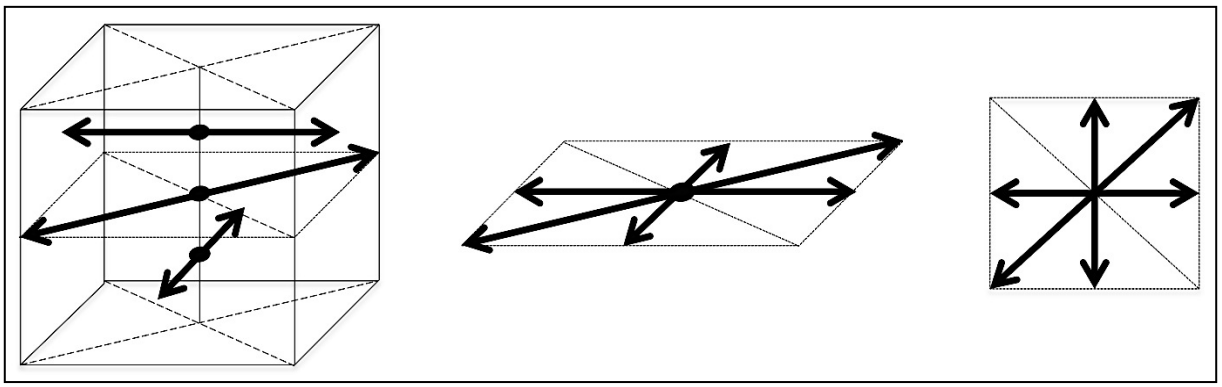


Fig. 43 – Croisement des paramètres [321]

La figure formée permet de rendre apparent certains aspects, en forme de jugements de bas niveau, à propos d'un intérêt qui a eu lieu. La diagonale non fléchée vient séparer les extrémités de chacun des axes. Deux espaces apparaissent alors : un espace *flou* comprenant les pôles de l'incertain, du nouveau et du trop, un espace *net* comprenant les pôles respectifs du certain, du même et du pas assez/rien.

[321] Nous empruntons ce type de formalisation à *l'Effort Shape* de Rudolph Laban dans le cadre de ses recherches sur le mouvement. Voir Laban and Lawrence, *Effort Economy of Human Movement*. Voir aussi un résumé de la théorie et de la formalisation dans Jacqueline Challet-Haas, *Grammaire de la notation Laban Cinétographie Laban: Cahiers de la pédagogie*, 3 tomes (Pantin: Centre National de la Danse, [1]2011).

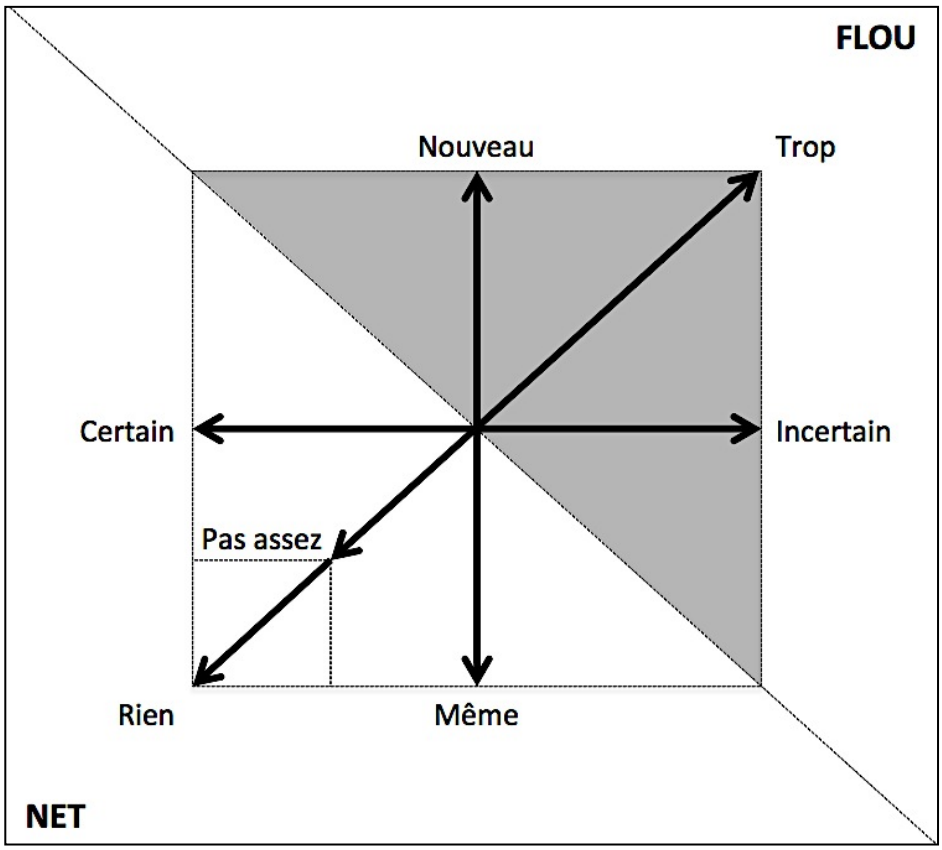


Fig. 44 – L'espace flou et l'espace net

L'espace est dit flou parce que l'ensemble des éléments traités conduit à un jugement qui assume de ne pas saisir la totalité de ce qui a lieu. Comme une brume qui rendrait imprécis les contours de l'arbre devant soi, la perpétuelle nouveauté, l'incertitude, et la saturation exhortent à une forme accrue d'attention, un effort supplémentaire pour éviter l'égarement. La connaissance fluctue constamment. Inversement, le certain, la répétition et le peu de choses permettent une grande précision de saisie, une connaissance trop élaborée de ce qui a lieu. De même que le paysage qui entoure le sentier emprunté tous les jours ne se regarde plus, l'espace net est le lieu de la connaissance la plus immédiatement atteinte.

Ce « morphogramme » devrait permettre d'évaluer différentes expériences d'écoute pour des dispositifs de traitement volontaires. Des grilles de jugements peuvent ainsi apparaître et caractériser un traitement ayant eu lieu. Ces bilans d'expérience d'une forme situationnelle de l'ennui en période d'écoute permettront sans doute l'exploration statistique et la mise au jour des limites d'une telle axiologie, mais aussi la formulation de problématiques liées aux transferts culturels, aux différences entre formations musicales, aux influences plus ou moins marquées d'une mode ou d'un courant. Elles affineront sans aucun doute la compréhension des conditions d'émergence d'ennui à partir de ces paramètres de réception de bas niveau.

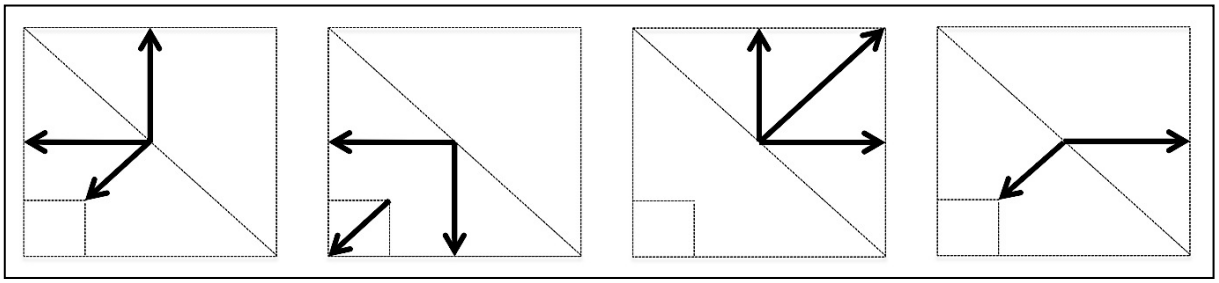


Fig. 45 – Exemples de morphogrammes

Lors d'une écoute musicale dans des conditions optimales, les deux espaces que révèle ce morphogramme trouvent une résonnance relative mais pertinente qu'il convient de préciser à présent. Dans une situation d'écoute, il existe des cas limites qui, s'il est question de réception de bas niveau réelle, ne trouvent aucune exemplification concrète. L'idée de maximum ou de minimum, si elle donne une idée assez claire des termes de cette axiologie, ne trouve aucune correspondance situationnelle. Un musical entièrement constitué d'événements ne peut être structuré. Un musical saturé au maximum ne saurait être différencié d'un bruit. Un musical qui n'autorise aucune prévision quant à son déroulement empêche tout assouvissement d'attente et par conséquent interdit toute forme d'intérêt. Un musical qui est le même absolument constitue un non sens car alors tout ce qui s'y déroule ne devrait jamais muter, et la détente primerait

toujours[322]. Un musical entièrement constitué de rien correspond à un silence que le module d'encadrement ne saurait assimiler. Enfin, une certitude maximale (en un sens absolu) d'un musical d'une part inhibe toute forme d'attente et nuit définitivement à l'éveil d'un intérêt, et, d'autre part réduit le traitement à une correspondance entre les unités intégrées et l'effective actualisation[323].

S'ajoute à ces considérations le fait que le minimum extrême de chacun de ces termes revient au maximum de son opposé, et cela, malgré ce point de contradiction ou les deux pôles s'équilibrent. Le fait qu'il n'y ait aucune nouveauté signifie que tout est semblable. Le *moins* de *trop* possible donne le rien. La certitude la plus faible devient l'incertitude la plus grande. Le morphogramme, s'il doit pouvoir quantifier, donner une idée de mesure comparative[324], affecte à chacun des pôles de ses axes une règle de répercussion inverse à son opposé (*règle de répercussion polaire*) : sur l'axe AB, une baisse en A entraine une augmentation en B.

[322] Le cas maximal du même musical devrait consister en un silence puisque le sonore, rendu sous forme d'onde consiste, dès qu'il est produit en une perturbation d'un milieu, et donc en une variation.

[323] Il faut ici distinguer la certitude maximale de l'expertise ou de la connaissance : L'idée de désir de réécoute n'est pas incompatible avec un plaisir de savoir ce qui va se produire. La certitude maximale empêche le dispositif de porter où que ce soit son intérêt puisque qu'aucune attente n'a lieu. La connaissance musicale associée à la possibilité de réécoute consiste précisément en la possibilité d'assouvir un grand nombre d'attentes (actualisation d'unités intégrées), sur la base d'acquis ou de préférences. L'intérêt est en partie stimulé par une mise à l'épreuve de ces connaissances (test) ou de ces croyances (curiosité). Les modules d'évaluation jouent ici un rôle fondamental.

[324] La mesure relative implique l'utilisation d'une échelle. La mesure absolue implique l'utilisation d'une échelle graduée. Comme aucune information chiffrée ne peut être donnée, il s'agit bien d'une échelle comparative (présence d'un ordre comme dans l'exemple : « plus ou moins nouveau »).

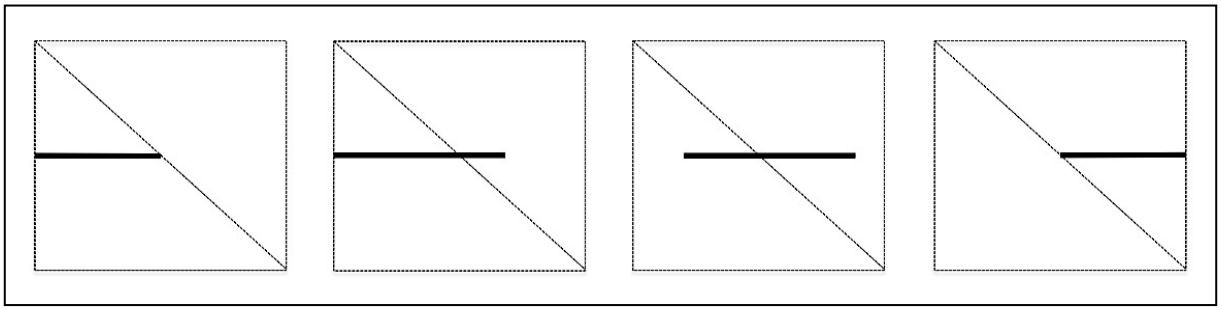


Fig. 46 – illustration de la règle de répercussion polaire [325]

Si donc ces maximums relèvent d'une aberration dans le cadre d'un traitement, ils offrent une première idée de correspondance entre le morphogramme inspiré des études de Tardieu, et une grille d'évaluation des conditions d'émergence de l'ennui situationnel en période d'écoute musicale.

A. Le *nouveau musical maximal* consiste en un renouvellement constant des événements. Chaque épisode, quelle que soit sa taille, est donné une unique fois, ce qui conduit à une impossibilité de les grouper, de les hiérarchiser entre eux. L'intégration en mémoire est sans cesse déçue. Aucune prévision n'est possible. La tension est maintenue au point qu'il est impossible de saisir une dynamique, un temps de l'écoute. L'absence de détente a pour conséquence que l'attente n'est jamais assouvie, et par conséquent que le seuil de l'intérêt est sans cesse dépassé. Le *nouveau musical minimal* correspond au *même musical maximal* (voir D). Dans l'intervalle continu, se trouve une plus ou moins grande

[325] Puisque les termes de chaque axe s'influencent mutuellement, le fléchage devient à présent anecdotique.

quantité de nouveauté. Prise dans le temps, la nouveauté peut prendre plusieurs aspects : 1) les unités sont fortement nouvelles auquel cas l'intégration en unité est facilité, les épisodes sont distingués (nouvelle structure mélodique ou harmonique, nouvelle métrique ou rythmique, nouveau timbre, nouvelle dynamique, nouvelle vélocité, etc.). Dans ce cas, l'attente d'un retour ou d'une réactualisation, alors très forte, est rarement assouvie. La nouveauté prime sur la réitération, ou sur la variation. Cette dernière constitue un élément intermédiaire puissant. Elle devient un principe compositionnel pour une écoute attentive, puisque le traitement oscille alors entre tension et détente, entre attente et assouvissement de l'attente : ce qui a lieu est plus ou moins renouvelé. La tendance à la nouveauté est souvent pondérée par la présence de repères (connaissances, réitération) en forme de réexpositions, ou de variations. Il existe un paradoxe qui peut être levé : la nouveauté s'oppose à la constance qui, dans l'existence, semble être le terrain le plus propice à l'apparition de l'ennui. Mais la perpétuelle nouveauté prend elle même la forme d'une constance à l'échelle du traitement puisqu'aucun traitement ne peut avoir lieu. Un polymorphisme infini, le feu, le torrent, le kaléidoscope finissent par générer de l'ennui (sur des durées plus longues comme il sera vu dans la section suivante), du fait que le dispositif peut s'ennuyer de cette variation perpétuelle. Il est aussi possible que la nouveauté maximale entraîne une rêverie (*imagerie*) qui influence directement le traitement. On retrouve cela dans l'idée de lassitude : on peut être lassé par une chose qui n'évolue pas. On peut aussi être lassée par une chose dont l'évolution est permanente. C'est le changement alors qui devient constant.

B. Le *trop musical maximal* consiste en une saturation des événements correspondant aux paramètres susceptibles d'être traités par le dispositif au cours du traitement. Le module de catégorisation de l'information prévoit qu'il existe une limite, propre à chaque dispositif, à partir de laquelle le donné ne peut plus être traité. Il est alors impossible de saisir une mélodie, une clôture, un flux. Tout est si confus qu'aucune spécificité du traitement du musical ne parvient à opérer convenablement. L'ensemble est alors interprété comme un bruit et met un terme à l'écoute comme spécifiquement musicale[326]. Le *trop musical minimal* correspond au *pas assez musical maximal* ou au *rien musical*[327] (voir E). Dans l'intervalle continu se trouve une plus ou moins grande quantité d'éléments à traités. L'ambitus de traitement peut varier, mais il reste assez large : d'une monodie en forme de berceuse à une forme orchestrale gigantesque. Lorsque trop de paramètres sont traités, l'état du dispositif peut être endommagé (épuisement, saturation, décrochage). Une saturation contrapuntique par exemple peut entrainer une confusion qui nuit au maintient de l'attention, ou encore à des erreurs.

> « Huron montre que l'estimation du nombre de voix simultanées par les auditeurs est moins précise lorsqu'il y a plus de trois parties. Lorsque l'on augmente le nombre de voix, dans une texture polyphonique, les auditeurs experts sont à la fois plus lents dans la détection de l'entrée d'une nouvelle voix et ont une tendance accrue à sous-estimer le nombre de voix présentes. » [328]

[326] Un trop plein de silence musical peut aussi avoir lieu, mais alors le module d'encadrement intervient dans le sens d'une fin de traitement (voir aussi note de bas de page n°257)
[327] Le rien, comme il été vu au chapitre précédent, constitue déjà un cas limite. Il n'y a en fait aucun sens à parler d'un rien musical maximal.
[328] Stephen McAdams, *Perception et cognition de la musique* (Paris: Vrin, 2015), p. 50.

Le trop génère un manque qui attire l'ennui parce qu'il produit un effet de saturation : une confusion survient et l'optimalité est atteinte. Le dispositif sélectionne sporadiquement des informations et tente une structuration dont il assume la dimension partielle et non exhaustive.

C. L'*incertain musical maximal* consiste en une impossibilité d'anticiper ce qui va avoir lieu. Pour toute période considérée, le dispositif ne parvient pas à produire d'attente. Or, la formulation de prévision(s) demeure une étape fondamentale pour le maintien du traitement musical. La croyance joue ici un rôle de premier ordre.

> « L'auditeur investit dans la musique non seulement des expériences, des associations et des dispositions spécifiquement musicales, mais aussi une masse importante de croyances sur la nature et la portée de l'expérience esthétique en général et de l'expérience musicale en particulier. » [329]

À l'écoute d'un développement thématique tonal élaboré, l'attente d'une stabilisation ou d'une réexposition explique un maintien de l'intérêt. De même, une longue période non clôturée tonalement invite à l'attente d'une rupture. L'incertitude concerne le projet que dessine le désir d'écoute. L'alternance entre des éléments de surprise ou d'apaisement du flux fait croitre l'intérêt. Si celle-là n'apparaît pas au cours du traitement, celui-ci s'éteint. L'incertitude maximale correspond à une ignorance angoissante. Elle correspond au *certain musical minimal*. Dans l'intervalle continu se trouve une croyance plus ou moins fondée à propos de ce qui va avoir lieu.

[329] Meyer, *Emotion et signification en musique*, p. 119.

D. Le *même musical maximal* correspond à une stagnation de la valeur en sortie de tous les modules du traitement. Le traitement ne produit aucune affectation tensionnelle du fait d'une impossibilité d'établir de contraste entre les différents événements donnés dans le temps. Cet extrême existe sur des durées brèves et entraine une décroissance générale du niveau d'activation qui laisse présager, selon les principes de la dynamique du traitement, un pic de tension. À long terme le même maximal désactive le module d'encadrement et l'écoute s'interrompt. Il se déploie de deux façons: 1) l'itération (même élément répété dans le temps) : il y a alors transmutation de l'élément répété en donné sonore type (un périodique non sinusoïdal est alors considéré comme un périodique sinusoïdal). On retrouve cette restructuration du donné dans l'application de certains principes en acoustique par exemple : ainsi, un son complexe se ramène-t-il à un ensemble de sinusoïdes[330]. Il suit de cela que l'itération peut évoluer en 2) absolu de la constance (la même chose) dont l'issue est l'interruption du traitement. Au *même musical maximal* correspond le *nouveau musical minimal.* Dans l'intervalle continu se trouve une plus ou moins grande quantité de même.

E. Le *rien musical* ou le *passez musical maximal* correspondent à un silence suffisamment long pour que soit clôturé le traitement. Rien n'a lieu qui ne puisse être traité par le dispositif. Il correspond au *trop musical minimal*. Dans l'intervalle continu, il existe une plus ou moins grande quantité d'éléments. Ces derniers peuvent prendre plusieurs formes : paramètres musicaux à traiter (par exemple des hauteurs ou des timbres), unités intégrées (par exemple des cellules, des thèmes, des

[330] Voir Fischetti, *Initiation à l'acoustique*., p. 24.

mélodies), des préférences structurelles liées à des attentes. Le pas assez musical affecte très rarement les paramètres musicaux : une monodie simple peut suffire à engranger un traitement hautement élaboré. Alors qu'une polyphonie peut conduire à des jugements très réducteurs quant à son niveau d'élaboration. Le pas assez musical concerne plus le processus de structuration : lorsqu'il n'y a pas assez, lors d'une écoute, c'est que ce qu'il y a à traiter ne suffit pas.

F. Enfin, le *certain musical maximal* empêche tout intérêt puisque la connaissance devance le traitement : Les acquis prévalent sur l'écoute qui, de ce fait, est rendue anecdotique, secondaire. Le désir d'écoute n'existe pas puisque la connaissance du processus est antérieure et constitue précisément l'assouvissement d'un intérêt particulier auquel aspirerait un traitement. Dans le cadre d'un traitement optimal, la certitude se confronte à la surprise que peuvent générer le donné à traiter, l'occasion et la disposition. De même que son alternative forte, l'incertitude, elle, peut fonder un projet d'écoute et permettre une dynamique d'écoute. Elle correspond par ailleurs au minimal de cette alternative.

Deux problèmes à cette étape du processus de théorisation

L'ensemble des sept conditions d'émergence ne permet pas de saisir, de comprendre la nature de l'ennui de situation. Il permet d'envisager une *favorabilité* de son apparition en fonction de jugements de bas niveau que le dispositif est capable de formuler à propos de ce qui a lieu. La pertinence du morphogramme est manifeste pour la définition de l'écoute musicale donnée plus haut : le dispositif doit être à même de « dire » si tous où certains des aspects traités l'ont intéressé. L'ennui situationnel influence donc l'intérêt. Mais, et c'est là que la théorie révèle sa puissance heuristique, l'intérêt étant modulé par l'ennui, le dispositif émet un jugement, conscient ou non, à propos de ce qui a lieu au point de modifier certains aspects.

Ces modifications, si elles sont nommées, seront donc caractéristiques de l'ennui situationnel en période d'écoute musicale. Il existe trois types de modification : 1) celles qui ne concernent que le traitement ayant lieu. 2) celles qui concernent la situation dans son ensemble (s'ajoutent au traitement l'occasion et la disposition). 3) celles qui concernent des niveaux supérieurs de l'acte de réception

Ces trois types achèvent de poser le délicat problème d'une universalité de l'objet défini au sein du cadre théorique en construction dans cette étude. L'ennui en période de réception musicale fait-il sens pour toutes les étapes possibles de réception du musical, et ce indépendamment de toute fonction culturelle ? Les études menées à partir de protocoles expérimentaux de Thomas Fritz menées en 2005 auprès des Mafas, une ethnie de montagnards du nord du Cameroun, ont entre autre permis de problématiser la question de l'émotion universelle en période de réception

musicale[331]. Cependant, la reconnaissance de trois émotions de base (la joie, la peur et la tristesse), à l'écoute de musiques totalement étrangères à un cadre culturel indépendant et isolé, permet-elle de conclure à une universalité de l'ennui situationnel ? Pour répondre, il faudrait que l'ennui intègre en tant que tel l'ensemble des émotions du type « joie », ou « tristesse », ou « peur ». Hélas, cette inclusion paraît impossible : l'ennui, en tant qu'inactivité active en période de traitement du musical, aurait beaucoup moins de chance d'émerger si le dispositif connaît la peur que s'il connaît la tristesse. Cela signifie que l'ennui ne peut intégrer le champ de l'émotion, puisque cette dernière constitue une propriété affectée au musical qui ne peut prétendre à une généralisation au-delà d'une certaine culture occidentale[332].

De même, les recherches théoriques menées par le musicologue Alain Daniélou tentent de fonder un certain nombre de traits constants arithmétiques d'une sémantique musicale[333]. Mais encore une fois, cela ne permet aucunement d'inférer des propriétés définitives à propos de l'ennui valables aux trois niveaux de l'écoute musicale (traitement, situation, et esthétique de haut niveau). Deux problèmes important apparaissent ici.

---

[331] Thomas Fritz et al., « Universal Recognition of Three Basic Emotions in Music », *Current Biology* 19, no. 7Avril 2009, p. 573–76. [*« In conclusion, both Mafa and Western listeners showed an ability to recognize the three basic emotional expressions tested in this study (happy, sad, and scared/fearful) from Western music above chance level. This indicates that these emotional expressions conveyed by the Western musical excerpts can be universally recognized, similar to the largely universal recognition of human emotional facial expression and emotional prosody. »*]

[332]Cette thèse est rigoureusement défendue par Nathalie Gosselin, neuropsychologue spécialiste du musical, et auteurs de nombreux articles sur la question du pathologique et de la reconnaissance d'émotions comme Nathalie Gosselin, « Reconnaissance d'émotions faciales, vocales et musicales suivant un traumatisme craniocérébral: état actuel des connaissances », *Revista Neuropsicologia Latinoamericana* 3, no. 3 (2011): 9.

[333] Alain Daniélou, *Semantique Musicale - Essai de Psychophysiologie Auditive*, Hermann (Paris, Hermann, 1967).

Le premier, celui de l'ensemble de définition de la fonction de l'intérêt, peut être formulé comme suit : l'intérêt en tant que condition nécessaire de l'écoute permettrait, au niveau du traitement, de postuler l'existence d'une universalité de l'ennui situationnel. En effet, si les variations de ce dernier viennent caractériser un traitement particulier, sa présence devient nécessaire et prétend à l'universalité. Mais alors, puisque l'intérêt est nécessaire pour qu'il y ait écoute musicale, n'est-il pas étrange de définir l'ennui comme une possibilité nécessaire de l'écoute musicale ?

La présente théorie en cours d'élaboration définit l'écoute comme dépendante de l'intérêt que le dispositif peut manifester à propos d'un donné à traiter. Toutefois, si l'intérêt vient parfois contredire l'ennui, ce n'est que de façon absolue. L'intérêt est en perpétuelle évolution. Pour que l'ennui puisse survenir, il faut que son ensemble de définition d'une part exclue la mesure nulle (ainsi que la définition le prévoit), et d'autre part exclue toute forme de maximum : c'est pourquoi, comme il a été vu plus haut, le morphogramme ne saurait tolérer de situation dans laquelle un pôle d'une des conditions d'émergence est totalement représenté. Graphiquement, cela revient à admettre qu'aucune des arrêtes n'est atteinte absolument. Dans ces conditions seulement, tous les cas viennent fonder une situation qui tolère l'apparition de l'ennui de façon universelle.

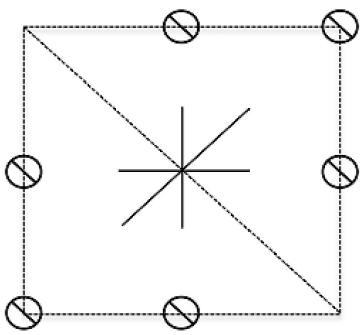


Fig. 47 – Impossibilité des maximums

Le second problème, celui des conditions de possibilités, se formule de la façon suivante : La présente théorisation concerne tout dispositif susceptible de s'intéresser à un donné. Quels sont, dès lors, les dispositifs qui en sont exclus ?[334] Quelles sont les caractéristiques définitives du dispositif susceptible de s'ennuyer en période d'écoute musicale ?

Cette question, puissante en soi, ne trouve en fait pas vraiment de légitimité ici. Savoir à quoi s'applique une théorie constitue certes une limitation de sa portée. Mais à aucun moment cette étude n'a prétendu saisir l'ensemble du vivant, ou l'ensemble de tous les dispositifs de traitement. Plus précisément, cette théorie s'adresse à tout dispositif qui réunit les conditions de possibilités de l'ennui situationnel en période d'écoute musicale. Cela signifie que le musical et l'écoute musicale correspondent à la description effectuée plus haut. Cependant, il existe plusieurs modèles de l'écoute qui prennent la forme d'un algorithme. Celui qui est exposé dans cette étude, s'il paraît trop fortement élémentarisé au regard de la complexité du musical, veut surtout intégrer l'essentiel des notions relatives à la réception de bas niveau. Il ne prétend pas reproduire un réel d'écoute en un sens anthropologique. C'est pourquoi le terme de simulation est apparu avec insistance.

[334] Il apparaît ici que ce problème revient à décider du caractère métaphysique ou transcendantal de la théorie. Cette question gagnerait à être investie en collaboration dans une perspective plus spécifiquement philosophique. Dans le cadre du présent travail de recherche, un tel développement éloignerait des objectifs fixés.

Les dimensions de l'ennui situationnel - Affinement de la formalisation

L'ennui situationnel en période d'écoute musical est donc susceptible d'apparaître, et ce, même dans des conditions optimales d'écoute. Mais la durée d'un traitement qui, dans ces conditions, est déterminée par la durée du donné à traiter oblige à interroger la durée de l'ennui au sein d'une durée de situation. En dehors du traitement, où les jugements n'ont aucune influence, le temps peut être décrit à l'aide de modèles physiques classiques, dont s'inspirent par ailleurs les différentes écritures musicales.

Mais l'ennui, puisqu'il peut survenir, s'étend dans une durée double. D'abord celle d'un temps physique, mesurable, et partagé par la nécessité de saisir le niveau de synchronisation de ce qui a lieu. C'est le temps de l'émotion que cherche à caractériser la psychologie expérimentale. Ensuite la durée de l'ennui est inscrite dans le temps de la situation, qui relève d'une dimension complexe qui mêle subtilement le temps partagé et le temps musical, ce temps du traitement qui entraîne des divergences dans les comptes rendus de traitement entre deux dispositif à propos d'une même écoute (« A a trouvé cette pièce très longue à la différence de B »). Ces deux dimensions, dès lors qu'elles se rencontrent, invitent à la question de la forme de l'ennui[335]. Enfin, et c'est sans doute ce qui semble le plus curieux à ce niveau de l'étude, l'ennui semble posséder sa propre temporalité.

[335] Les enjeux d'une telle problématique ne seront pas abordés dans cette étude. Cependant, ils prennent la première place de nos futures interrogations relatives à la compréhension de l'ennui au cours d'une expérience esthétique. Stephen Mc Adams propose une synthèse tout à fait éclairante sur la question de la forme musicale dans le quatrième chapitre de McAdams, *Perception et cognition de la musique,* p. 149-221.

Les sciences cognitives, au travers de discussions menées à propos de l'acte linguistique, envisagent une temporalité spécifique, propre au caractère étatique, processuel, événementiel, ou encore itératif du contenu l'énoncé. Cette dimension relève de l'*aspectualité*. L'aspectualité se distingue de la temporalité, autrement dit du temps auquel se réfère l'énonciateur. Elle désigne, non pas une localisation chronologique, mais le caractère de la temporalité en question.

> « L'aspectualité est la catégorie sémantique qui exprime la visualisation d'une situation sous la forme d'un état, d'un processus, d'un événement, ou encore d'une itération d'un même événement. » [336]

L'ennui situationnel dès lors qu'il survient, prend une forme temporelle qu'il convient de préciser. Lorsque le dispositif s'ennuie, il n'y a pas que le traitement qui est modifié. L'ensemble des tentatives de définitions existentielles insiste sur la particularité temporelle qui accompagne son émergence (le temps vide, le temps mort). Ces images poétiques placent l'ennui du coté de la durée longue. En plus des perturbations directes de l'écoute qui accompagnent l'ennui (désintérêt, brouillage, fatigue, etc.), le dispositif parvient (à des niveaux supérieurs) à déplacer le traitement dans une temporalité spécifique, distincte du musical ayant lieu.

[336] Guy Tiberghien and Collectif, *Dictionnaire des sciences cognitives* (Paris, Armand Colin, 2002), entrée *Temporalité et aspectualité*, p. 291.

Jean-Marc Chouvel interroge la durée musicale à l'aide de diagrammes formels[337]. Ce type de modélisation met en relation un « matériau » musical et une durée. Le modèle de traitement schématisé plus haut se rapproche sensiblement des conclusions auxquelles conduisent ces diagrammes[338]. Au cours d'un traitement, les différentes actualisations ou réactualisations sont ordonnées par les modules de mémoire, d'acquis ou de préférence. Chaque donné traité prend ainsi une forme qui permet d'établir une séquence dont l'élaboration traduit explicitement une durée.

> « Les possibilités d'articulation temporelle lisibles dans les diagrammes formels peuvent suggérer que le temps musical comprend un certain nombre de figures élémentaires. » [339]

Le temps musical est, dans cette perspective, indissociable de la forme, autrement dit ici, d'un ordre dans la succession des opérations sur le donné. La figure 41, empruntée à *L'analyse Musicale* de Chouvel, présente un vocabulaire élémentaire des figures d'une géométrie du temps musical. Ces figures sont envisageables dès lors que l'opposition entre l'immobilisme des formes de la géométrie et le flux du langage au sein de l'acte de communication se résout en la possibilité d'une géométrie du temps. Des niveaux apparaissent selon le nombre d'unités actualisées (verticalité) ainsi que de la durée envisagée (horizontalité).

---

[337] Chouvel, *Analyse musicale,* p.154. « Topologiquement, les diagrammes formels permettent de définir un certain nombre de distances entre les événements, distances révélatrices de la double position temporelle et mémorielle de chaque événement. »
[338] Les problèmes relatifs à la taille du matériau sont cela-dit maintenus. *Ibid*. p. 155.
[339] Chouvel, *Analyse musicale*. p. 160.

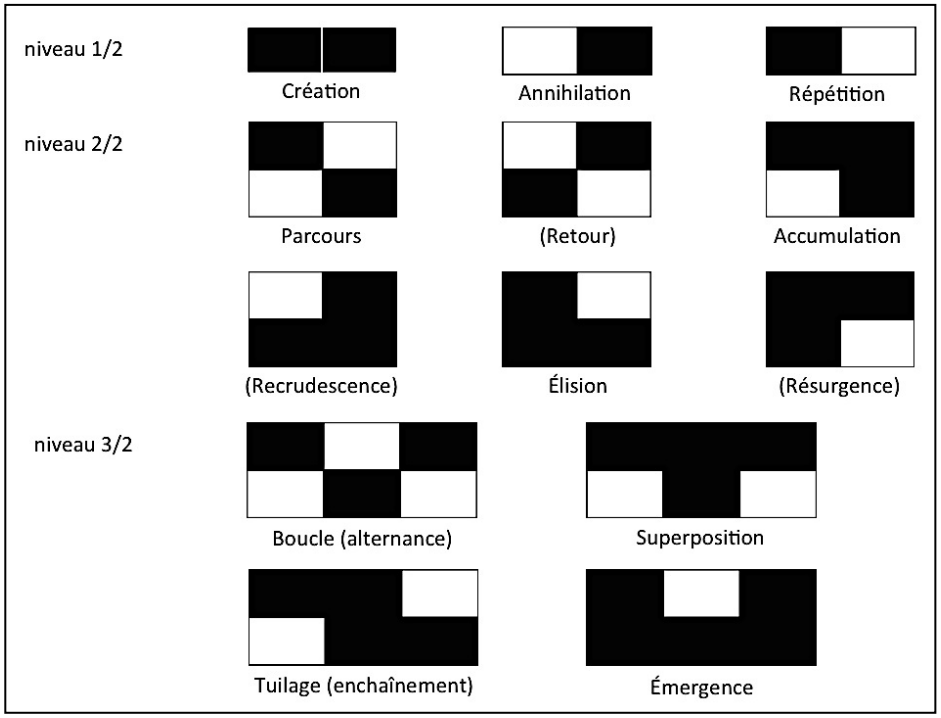


Fig. 48 –Vocabulaire élémentaire des figures de la géométrie du temps – Chouvel [340]

La figure ci-dessus donne à voir, quelques « conditions initiales de possibilité d'une expression dans le temps. » [341] La démarche du musicologue consiste donc à lier une formalisation abstraite et un langage, le problème venant, comme il le reconnaît lui-même, de la difficulté à concilier une perspective structuraliste et une perspective essentiellement sémantique. Cependant, ce modèle présente l'avantage de modéliser une forme *dans* le temps. Ce temps, s'il devient caractéristique d'un traitement, peut tolérer ce genre de représentation, même schématisée, de l'écoute.

[340] *Idem*.
[341] *Idem.*

> « Pourtant, en suggérant (…) un rapport assez étroit entre la notion de matériau et celle de quantité d'information, c'est à une certaine connivence avec l'écoute qu'on aurait pu faire référence, écoute comprise, au fond, comme une « capacité de traitement de l'information. » [342]

Cette remarque permet d'établir un lien entre le digramme formel et le système perceptif/cognitif, auquel le traitement cherche à s'identifier. Une différence fondamentale, soulignée par le compositeur-musicologue, apparaît alors dans le cours d'une durée longue : le diagramme formel, contrairement au dispositif, ne connaît pas de fatigue auditive. On ajouterait ici qu'il ne connaît pas d'ennui. Si l'écoute est influencée par l'émergence de l'ennui situationnel, il faut que sa forme, et par conséquent sa temporalité, soient modifiées. D'autres figures, à un niveau plus avancé, seraient donc ici susceptibles d'apparaître. Les modifications de la forme par l'ennui laissent penser que le temps de ce dernier ne peut être assimilé au temps musical. Il apparaît comme indépendant. Sa représentation semble venir « anamorphoser » la forme musicale. Dans ce cas, lorsque les conditions d'émergence de l'ennui situationnel le permettent, l'ennui peut survenir, et son apparition influence la temporalité de l'acte de réception de bas niveau. Cette double temporalité expliquerait également en partie que le traitement puisse se poursuivre alors même que l'ennui est apparu.

Par ailleurs, lorsque Jean-Marc Chouvel oppose la « tactique de réserve » et la « tactique de prolifération ». Cette double trame pourrait venir accréditer l'ensemble des conditions d'émergence d'un ennui situationnel en période d'écoute musicale. Ces deux stratégies encadrent une intentionnalité du donné à traiter (composition) et caractérisent, de cette façon, deux extrêmes de réception de bas niveau.

[342] *Ibid.* p.162.

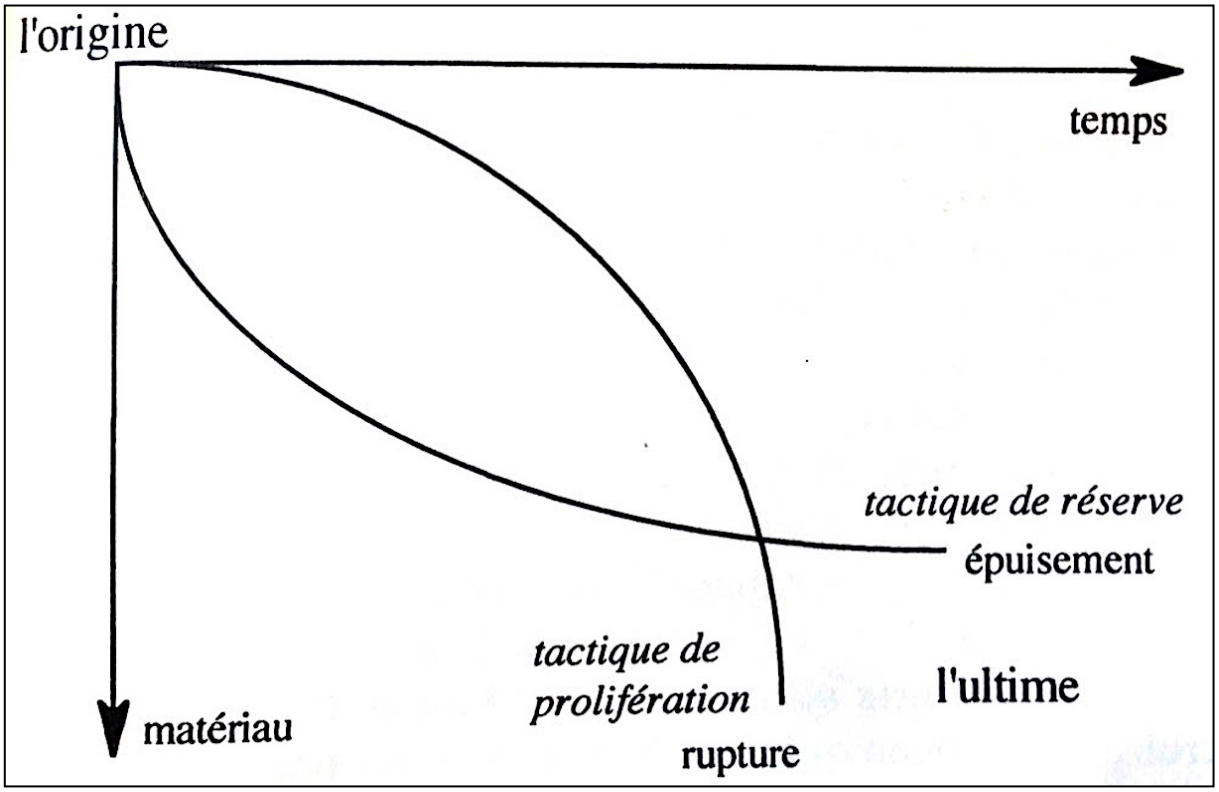


Fig. 49 –Tactique de réserve et tactique de prolifération – Chouvel [343]

[343] *Ibid*. p. 163.

D'une façon simplifiée, il semble cohérent de penser que le dispositif organise différemment le traitement ayant lieu selon que le donné est fondé sur 1) la *variation* d'un matériau dense ou 2) le *développement* d'un matériau ténu. Les deux courbes prévoient également des limites respectives au-delà desquelles le traitement est « saturé »[344]. A la lecture du schéma ci-dessus, il apparaît qu'un « front de découverte » sert de « moteur à la temporalité ». Chouvel est ici très clair :

> « Si le front de découverte est faible par rapport à la performance de l'auditeur, cela génère une tension d'attente qui est aussi une projection vers le futur. C'est ce qui se passe à la fin de la tactique de réserve : l'auditeur perçoit l'épuisement et s'attend naturellement à la fin. C'est aussi ce qui se passe au début de la tactique de prolifération, l'auditeur, en sous-activité perceptive, utilise ses capacités prévisionnelles : à partir de quelques indices prémonitoires, il laisse présager la catastrophe à venir. C'est une stratégie de l'inquiétude, du calme avant la tempête. Si le front de découverte est très supérieur à la performance de l'auditeur, cela génère une tension de suractivité. Au début d'une tactique de réserve, cette suractivité est liée à une mise en place et à une assimilation des éléments. À la fin d'une tactique de prolifération, il y a débordement de l'activité mentale. L'abondance d'événements qui se précipitent promet, qui plus est, d'être éphémère. Enfin, l'adéquation du front de découverte à la performance correspond à une certaine plénitude du sentiment temporel, une sorte d'annulation des tensions. Évidemment, toutes les combinaisons, imbrications, ambiguïtés sont possibles entre les possibilités élémentaires (…) et font la richesse et la complexité de chaque œuvre, de chaque moment d'une œuvre. »[345]

[344] Jean-Marc Chouvel tend aussi à rejoindre l'hypothèse selon laquelle l'écoute pourrait être ramenée à un traitement de l'information. Il expose dans *Ibid*. une série d'arguments cognitivistes à considérer avec soin en faveur de cette assimilation.
[345] *Ibid*. p.163-164

Les recherches actuelles menées dans l'ensemble disciplinaire des « sciences cognitives » tendent à valider ce type de conclusion, en ce qu'elles informent sur le dispositif en période de traitement. Dans tous les cas, Chouvel est l'un des rares penseurs du musical à mûrir une possible modélisation de fluctuation du traitement, et, par là même, à remettre en cause un idéal de réception fort répandu : la réduction concaténationniste de Levinson. Ce type de pensée motive amplement les recherches engagées dans la présente étude.

Cet encadrement peut être complété. Car le temps musical, comme il a été dit plus haut, est transformé, influencé selon que le dispositif s'ennuie ou non. Si donc le temps musical peut prétendre à certaines formalisations, il doit être envisageable d'interroger la possibilité de modéliser une forme l'ennui situationnel.

Lorsque le dispositif s'ennuie, l'intérêt qu'il manifeste pour le donné à traiter diminue. Cela pourrait vouloir dire 1) que l'intérêt a disparu. Aucun équilibrage n'a lieu. Ou 2) que l'intérêt est potentiellement attiré vers d'autres aspects de l'environnement. On parlerait alors d'adaptation, de *plasticité* de l'intérêt, comme si le désintérêt devait correspondre à un état inadéquat pour l'ensemble des dispositifs capables d'un traitement musical, et obligeait à une reprise par d'autres modules de traitement afin que se maintienne un intérêt minimum. C'est sans doute cette idée qui fait du désintérêt, et donc de l'ennui, un état inapproprié. Toutefois, une vue en forme de « tout-ou-rien » de l'intérêt, si elle peut sembler pertinente en d'autre espaces problématiques comme l'attention portée à la tâche, ne saurait satisfaire dans le cas de l'ennui situationnel : puisqu'il faut que le dispositif ait manifesté de l'intérêt pour au moins une partie du donné à

traiter, si l'ennui consiste en une interruption nette et totale de l'intérêt, il ne peut par définition être question d'écoute musicale.

La plasticité de l'intérêt permet cela dit d'envisager une forme, et par conséquent une durée de l'ennui situationnel en période d'écoute. Cela reviendrait à dire que si la forme musicale est influencée par la forme de l'ennui situationnel c'est que le temps musical est influencé par le temps de l'ennui situationnel. Pour chacune des conditions d'émergence de l'ennui situationnel, l'ennui, s'il survient, verra sa forme varier en fonction de la forme du musical traité et de l'intensité de l'aspect considéré. Il s'agit là d'un autre argument fort en défaveur d'un idéal de réception. En effet ce dernier tend à fixer le traitement au donné de sorte qu'aucune variation de réception ne puisse survenir.

Un exemple peut être donné : à l'écoute du deuxième refrain de *Gimme more* de Britney Spears (découverte et conditions d'écoute optimales) plusieurs jugements peuvent avoir lieu par rapport à l'attente (et donc à l'intérêt réalisé) : un dispositif Δ peut évaluer ce qui a lieu, une nouvelle unité par exemple, comme une confirmation de certitude. Son niveau d'attente de nouveauté est nul ce qui constituerait un risque fort d'émergence de l'ennui situationnel. À présent, il est décidé que les autres aspects considérés sont stables et maintiennent très basses les probabilités d'émergence de l'ennui situationnel (fig. 43).

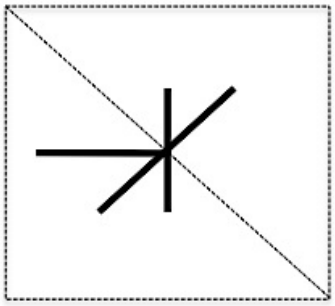


Fig. 50 –grande certitude

Le morphogramme donne une favorabilité mais non une forme, autrement dit une durée influençant la forme musicale. Il faut pour cela considérer que Δ envisage un certain nombre d'unités pour le donné considéré, comme un couplet et un refrain[346]. Il peut paraître difficile, dès lors que se pose la question de la forme, d'échapper à la tentation d'un découpage du donné en unités minimales[347]. Il faut aussi que la durée entre ces unités soit claire pour qu'ait lieu la structuration. C'est en quoi les diagrammes temporels présentés par Chouvel trouvent ici une pertinence, surtout lorsqu'il s'agit de leur associer un vocabulaire élémentaire. Si Δ conçoit la période traitée comme une réexposition de refrain (AB$\underline{A}$), ou une boucle (alternance AA$\underline{A}$), alors l'ennui situationnel vient influencer une période correspondant à la résolution de l'attente. Le dispositif étant certain du retour du refrain, si le refrain est effectivement réexposé, l'intérêt peut diminuer dès lors que la période refrain commence à être traitée. Le rôle du module d'évaluation préférentiel devient alors ici

[346] La forme considérée est spécifique au traitement ayant lieu. Cela pourrait être segmenté en une introduction / un élément *A* / deux élément *B* / deux élément *C*. Cela pourrait aussi être segmenté en un thème *A* répété deux fois, etc. Le groupement organise l'attente.

[347] Le traitement présenté dans cette étude ne propose qu'une méthode de découpage limité.

fondamental : dans un contexte ou le désir de réécouter le refrain est fort, l'intérêt a peu de chance de diminuer. Le morphogramme fait donc sens s'il correspond à une période d'assouvissement d'une attente. *L'apparition de l'ennui est immédiatement liée à la réalisation d'attentes*. Ainsi dans le cas d'une grande incertitude, le risque d'apparition de l'ennui est effectivement fort si la période suivante ne correspond à aucun élément intégré en mémoire élargie.

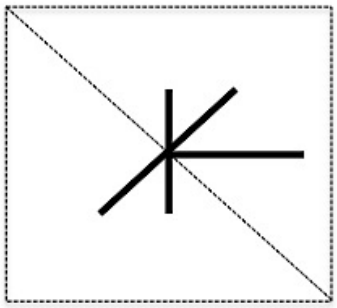


Fig. 51 –grande incertitude

Au niveau du morphogramme, l'ennui commence en période de résolution pour les axes orthogonaux. Cela se vérifie pour chacune des conditions d'émergence correspondantes. Le nouveau apparaît. Le même réapparait. Le certain et l'incertain se réalisent. L'axe diagonal quant à lui concerne les période en tant que telles : si Δ considère telle période musicale comme saturée d'informations, il ne tient pas compte des enchainements de périodes mais bien de l'absence de réalisation au cours d'une même période.

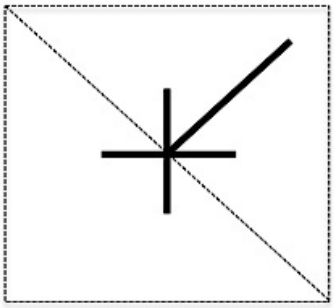


Fig. 52 – grand excès de ou saturation par le Trop

Il suit de cela que l'ennui situationnel peut apparaître en raison de quatre aspects transitionnels (Le nouveau, l'incertain, le même, et le certain) et/ou de deux aspects sectionnels (le trop et le pas assez). Une fois l'ennui apparu, comment se comporte-t-il ?

Caractérisée par une action défavorable à l'action du traitement, la durée de l'ennui est fonction de l'activité susceptible d'intéresser le dispositif. Dans un premier cas donc, si ce dernier parvient à s'intéresser à nouveau au donné à traiter, l'ennui disparaît, sa durée s'achève, sa forme est clôturée[348]. C'est que le musical traité est parvenu à rétablir une situation équilibrée, autrement dit à rétablir le ou les aspects ayant rendu favorable l'apparition de l'ennui. À l'écoute du début de *Metastasis* de Xenakis (découverte et conditions d'écoute optimales), si Δ s'ennuie par certitude, le silence qui succède au glissando ascendant de corde peut entrainer un rééquilibrage immédiat des conditions (il serait possible de parler d'effet de surprise). Δ pourrait alors choisir de reporter son intérêt sur le donné ou porter son intérêt sur d'autres aspects de son

[348] La question de la « clôture » intéresse particulièrement Narmour dans ses recherches théoriques sur la structure mélodique. Voir Narmour, *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures : The Implication-Realization Model*. Ici, l'idée d'un ennui clôturé signifie que l'intérêt pour le donné à traiter est réactivé.

environnement. L'ennui se résorbe par actualisation des conditions de son émergence. Le dispositif est alors en mesure de ré-engranger le traitement musical. Une question se pose alors quant au musical considéré : une intermédiarité de l'ensemble des conditions d'émergences signifie-t-elle que l'ennui ne pourrait survenir ?

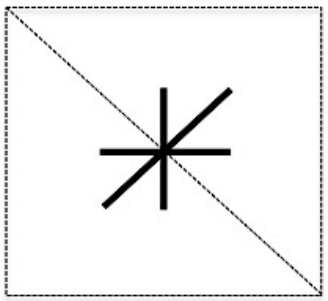


Fig. 53 –intermédiarité de l'ensemble des conditions d'émergence

L'attente et l'intérêt, viennent fonder le temps musical dans une dynamique (affectation tensionnelle, préférences, acquis, donné à traiter, structuration, intégration). Le traitement tend donc à faire varier constamment les informations en sortie. Cette variabilité devrait par ailleurs être interrogée comme élément de justification de la réécoute musicale. Cela revient à affirmer l'impossibilité, pour un traitement ayant lieu, d'envisager le morphogramme autrement que comme une mesure relative instantanée. *En période d'écoute, une intermédiarité des conditions d'émergence ne peut être qu'éphémère*. Les conditions sont soumises au changement que génère le traitement. C'est l'intérêt, dans son rapport à l'attente, qui conditionne ces fluctuations et fonde l'instabilité de toute intermédiarité des conditions d'émergences.

Un deuxième cas de résorption de l'ennui situationnel est envisageable. Si Δ s'ennui du fait d'une nouveauté perpétuelle et trop marquée, il est possible qu'il se ré-intéresse à ce qui a lieu en raison d'une diminution soudaine et prononcée du nombre d'informations. Une autre condition notoirement modifiée peut mettre un terme à l'ennui, puisqu'elle est susceptible d'attirer sur elle l'intérêt jusqu'alors diminué. Autrement dit, lorsque l'intérêt est au plus bas, toute saillance est susceptible de réactiver le traitement. Une rupture a lieu qui pourrait conduire à la disparition de l'ennui à propos de l'écoute. Cette possibilité doit toutefois être soumise à condition : il faut que le dispositif reporte son intérêt sur ce qui a lieu, et non pas sur d'autres aspects de l'environnement. Cette idée de résorption par une nouvelle saillance trouve un répondant existentiel chez Tardieu.

> « L'ennui du corps comme l'ennui de l'esprit, conduit à la recherche du contraire et du différent. » [349]

De ces remarques il découle que l'ennui peut prendre fin. Il acquiert alors une durée propre qui, elle-même, peut être située par rapport au temps musical. Mais comme il a été discuté plus haut, le temps de l'ennui ne saurait se confondre avec le temps musical car il s'oppose à l'intérêt et à l'attente, deux conditions nécessaires de l'écoute musicale. Ce temps de l'ennui s'ouvre sur une ou plusieurs conditions d'émergence et vient se clôturer par un retour de l'intérêt sur ce qui a lieu ou ailleurs. L'ensemble des conditions d'émergence est donné dans la figure 51.

[349] Tardieu, *L'ennui,* p. 114.

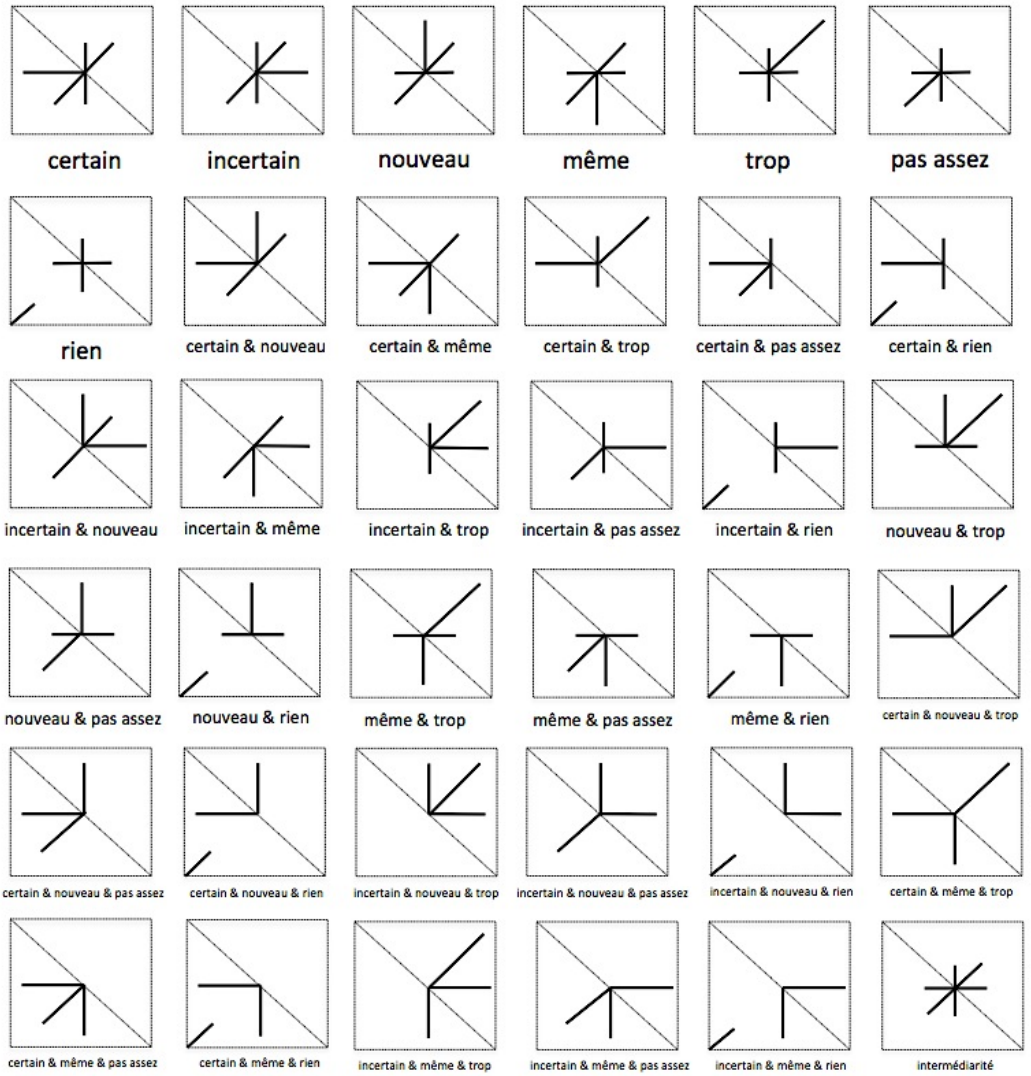


Fig. 54 –Les morphogrammes des conditions d'émergence de l'ennui situationnel

La durée de l'ennui peut être analysée théoriquement en référence à une section particulière ou de manière relative. Cette dimension sera désignée par le terme d'*étendue*. Mais il ne s'agit pas du seul type d'informations qui permette de caractériser une forme. Il existe d'autres dimensions permettant de distinguer différents types d'ennui. Pour un sujet, au sortir d'un traitement musical, la question d'une qualification de l'ennui renvoi à deux autres aspects principaux : L'ennui fut-il de faible ou de grande intensité ? Cette dimension, l'*intensité*, influence directement le niveau de la limite au delà de laquelle l'intérêt pour le donné n'existe plus. Ensuite, le dispositif rendant compte d'un ennui vécu, peut exprimer du doute. Ce doute prend la forme d'un énoncé dont le contenu met directement en cause le fait que l'ennui soit vécu de manière consciente ou non.

Trois dimensions seront retenues ici[350] : En plus d'être 1) plus ou moins *étendu*, il est 2) analysé ou « vécu » de façon plus ou moins *intense*, et 3) analysé ou « vécu » plus ou moins *consciemment*, Ces trois dimensions permettent une première description de l'ennui relativement à un traitement situé.

i) L'étendue de l'ennui

La première dimension donne à voir une durée de l'ennui. Pour que s'évalue une telle étendue, il faut que le traitement par le dispositif s'ennuyant 1) ait lieu, auquel cas la durée de l'ennui s'envisage en termes de

[350] D'autres dimensions auraient pu être retenues. Un travail en relation avec la psychologie cognitive et la psychologie expérimentale permettrait de définir avec plus de détails l'ennui à retenir pour un traitement musical. Les dimensions retenues ici sont apparues comme suffisamment générales et pertinentes à ce niveau de l'étude.

prévision confirmée ou non, ou, 2) soit achevé, auquel cas la durée de l'ennui acquiert une forme close. Dans tous les cas, il est posé que la durée de l'ennui, comme celle du musical, est « vécue » dans un sens bergsonnien, ce qui vient la distinguer de la durée objective, celle de la physique.

> « La vraie durée, celle que la conscience perçoit, devrait donc être rangée parmi les grandeurs dites intensives, si toutefois les intensités pouvaient s'appeler des grandeurs. » [351]

Le philosophe ajoute justement que toute tentative de saisie de la durée implique une forme de spatialisation. Cela se vérifie dans les propositions de formalisation qui suivent.

> « À vrai dire, [la vraie durée] n'est pas une quantité, et dès qu'on essaie de la mesurer, on lui substitue inconsciemment de l'espace. » [352]

Le caractère ouvert ou clos de la durée fait sens dans le morphogramme : l'axe horizontal situé sous les conditions d'émergence devient le support d'une formalisation de l'étendue selon les règles suivantes : sinon dans le cas d'une indétermination (absence d'information), la durée est ouverte dès lors que le coin inférieur droit de la grille est inclus dans le segment.

Mais cela ne donne à saisir ni l'espace ouvert, ni l'espace clos. Pour que soit envisageable la possibilité de formaliser une durée, il faut en passer par un même type de protocole que celui esquissé par Jean-Marc Chouvel, à

[351] Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (Paris, Puf, [10]2013), p. 79.
[352] *Idem*.

savoir une forme conciliant une structure et une sémantique, à la différence près ici que les unités minimales semblent insaisissables. Parmi les formes ouvertes, il est possible de fonder un espace vécu avec plus ou moins d'exigence en termes de précision. Ainsi, un compte rendu doit pouvoir par exemple afficher une durée ayant au moins été vécue comme relativement longue ou relativement courte. Mais cette alternative pourrait aussi être vécue comme ne relevant ni de l'une ni de l'autre sans pour autant être indéterminée : il s'agirait alors d'une durée évaluée comme étant moyenne, ou encore « égale »[353]. D'autre part, cette appréciation relative de la durée pourrait aussi correspondre à une période musicale[354].

Dans ce cas, l'évaluation d'une étendue de l'ennui, toujours relative, se calquerait de loin sur une durée d'éléments intégrés ou en cours d'intégration. Il faut donc prévoir une évaluation dépendante de certaines unités comme le mouvement, le thème, la phrase, le motif ou la cellule. Par souci de clarté, le morphogramme présenté dans cette théorisation ne retiendra que la période longue (supérieure au thème) et le thème/motif. Le morphogramme prévoit donc un état graphique pour chacune des durées closes.

Dans le cas de la durée ouverte, comme le bilan est impossible, il semble improbable que l'évaluation soit comparable. En effet, le dispositif s'ennuyant alors même que le traitement est en cours, n'est pas capable

[353] « L'égalité » d'une durée est une notion employée par Rudolph Laban dans son *Eukinétique* pour signifier que le mouvement ne présente aucun contraste dynamique et aucune variation. Sur la question, bien que de vulgarisation et parfois équivoque, voir l'ouvrage Loureiro, *Effort l'alternance dynamique* (Villers-Cotterêts, Ressouvenances, 2013).

[354] Ici, le terme *période* ne saurait se confondre avec le terme de *durée*, sans quoi une durée de l'ennui serait susceptible de se confondre avec une durée du musical. La période, comme le chapitre, relève certes d'un temps du traitement ayant lieu, mais elle figure aussi un constituant d'une forme plus globale.

d'établir de bilan quant à l'étendue. Une clôture s'impose. Il saisit une durée en l'état et pose à son propos une idée de déroulement à venir. Ainsi, dans les cas les plus simples, le dispositif peut décider que la durée est indéterminée, ou bien qu'elle semble infiniment étendue dans les sens où rien ne laisse présager d'achèvement.

En revanche, il est aussi possible que le dispositif vive la durée comme figée, dans le sens où ce qui a lieu paraît s'établir dans un temps qui semble ne jamais varier. Il est aussi possible que le dispositif vive la durée comme libre, dans le sens où ce qui a lieu paraît s'établir dans un temps qui varie à outrance. Le morphogramme doit pouvoir présenter l'ensemble de ces situations :

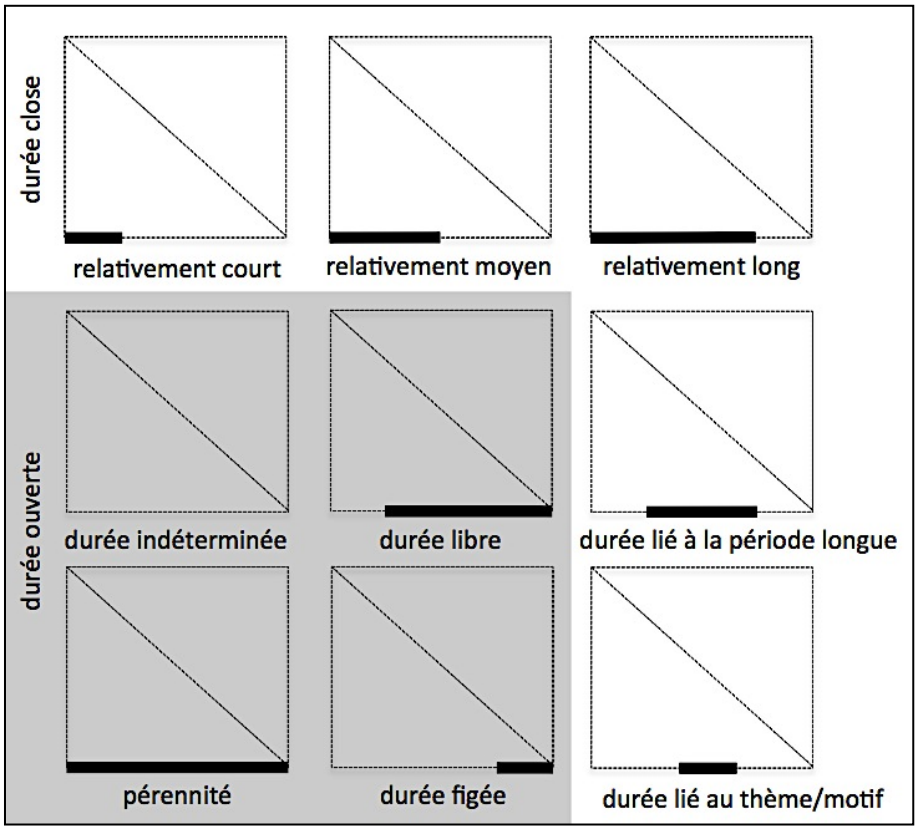


Fig. 55 –L'étendue de l'ennui situationnel

L'étendue de l'ennui est à considérer surtout dans l'étude du temps de l'ennui dans le rapport qu'il entretient avec le temps du donné. Particulièrement lorsqu'il s'agit de penser la compatibilité entre projet de forme musicale et la réception qui lui est associée. L'entreprise compositionnelle doit organiser différemment l'ensemble des unités ainsi que leur enchainements selon qu'elle vise une forme longue (de type sonate par exemple) ou brève (comme une chanson).

ii) La conscience de s'ennuyer

La seconde dimension vient placer le dispositif dans un réseau indépendant de la situation mais susceptible d'en rendre compte. L'ennui est vécu de façon plus ou moins consciente, selon la situation. La conscience occupe une place centrale dans la compréhension d'états comme l'ennui. Si elle trouve dans la présente théorie une définition très simplifiée, il apparaît nécessaire de discuter de son rôle et de la place qu'elle doit occuper, ne serait-ce que dans le cadre d'une modélisation. Sans entrer dans une joute définitionnelle, passionnante par ailleurs, la conscience à ce niveau de réception devrait permettre d'établir un compte rendu à un méta-niveau, autrement dit de formuler certaines hypothèses ou conclusions à propos du traitement et du traité (« lorsque je suis conscient que je m'ennuie dans cette situation, je peux dire que je m'ennuie dans cette situation »).[355] Lorsque l'on s'ennuie, la conscience de ce qui a lieu varie dans le rapport que l'on entretient avec le monde. Ce rapport est alors susceptible d'être biaisé ce qui permet d'établir une distinction avec certaines thèses phénoménologiques.

[355] C'est encore à ce genre de problématique que renvoie encore Heidegger dans la citation en ouverture de la présente étude et que nous rappelons : « Ennuyeux se dit d'une situation ennuyeuse ».

> « Dans l'ennui, il faut admettre que la conscience, tout en étant pleinement consciente, n'est plus conscience de quelque chose. L'expérience de l'ennui fait exception à l'intentionnalité des phénoménologues. » [356]

Certains modèles de sciences cognitives s'attardent sur la dimension consciente ou inconsciente du « sentiment ». Ce dernier, qui n'a pas été évoqué jusqu'à présent (sinon dans les premières réflexions de Hanslick) est « considéré comme l'une de plusieurs composantes (…) de l'émotion » à laquelle viennent s'ajouter « d'une part la réponse psychophysiologique et d'autre part l'expression motrice »[357]. Le problème du sentiment subjectif vient entre autre de ce qu'il ne peut pas être entièrement verbalisé[358]. L'ennui pourrait, en ce sens, être rapproché d'un sentiment subjectif.

> « [Le sentiment subjectif] renvoie également à tout ce qui peut être ressenti mais non nommé, ainsi qu'à toute représentation non accessible à la conscience en temps normal mais qui pourrait être retrouvé stratégiquement par l'individu qui procéderait, par indices, à une récupération d'éléments de son expérience. » [359]

Cependant, une telle qualification de l'ennui rendrait défavorable la possibilité de le saisir au sein de la situation, lui préférant les états complexes d'une esthétique de haut niveau ou d'une existence, du fait d'un passif définitionnel fortement emprunt de morale. Dans leur glossaire, J-P Ternaux et F. Clarac proposent la définition de la conscience suivante :

---

[356] Alain Jay, *Quel ennui ! : Essai philosophique et littéraire* (Paris, L'Harmattan, 2007), p. 30.
[357] Sander and Scherer, *Traité de psychologie des émotions,* p. 9.
[358] *Ibid*. Chapitre 7, p. 225-258.
[359] *Ibid,* p. 233.

> « Faculté mentale qui permet de percevoir les phénomènes et de définir l'existence et les actions d'un individu avec ses états émotionnels. Il correspond à un ensemble d'activités psychiques qui définissent chaque entité personnelle. Le concept de conscience n'a été isolé de sa signification morale qu'à partir de John Locke (1632-1704) dans son *Essai sur l'entendement humain*. C'est le traducteur de Locke, Pierre Coste, qui a introduit l'usage moderne du mot conscience en tant que phénomène mental lié à la perception et aux constructions mentales associées qui comprennent la conscience du monde et celle des êtres vivants dans l'environnement et dans la société. Très récemment, les travaux de nombreux neurobiologistes ont abordé ces problèmes. » [360]

Il semble intéressant de souligner certains aspects essentiels de cette définition. La faculté mentale de définir les actions et états émotionnels devient, à notre niveau, une capacité d'un dispositif de pouvoir « dire » s'il s'ennuie ou non. Cette réduction prend donc la forme d'évaluations de l'appréhension par un dispositif particulier de ce qui a lieu. Le « système moniteur » figure des informations issues des systèmes centraux et périphériques. Il permet à l'individu de porter son attention sur des affaires complexes que des ressources automatiques ne sauraient résoudre. Des diagrammes comme celui de Venn interrogent les relations entre les composantes du système moniteur (voir Fig.53)[361]. À un niveau élémentaire donc, dans le cas d'un ennui de type situationnel, la possibilité pour le dispositif d'être conscient ou non pourrait être ramenée à une capacité d'émettre ou non des jugements à propos du traitement ayant lieu. Ces jugements prennent donc la forme d'informations qui, une fois évaluées, prétendent à un certain niveau de certitude d'être dans un état.

---

[360] Jean-Pierre Ternaux and François Clarac, *Du neurone aux neurosciences cognitives : Fondements, histoire et enjeux des recherches sur le cerveau* (Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2015), p. 383-384.
[361] Repris dans Sander and Scherer, *Traité de psychologie des émotions*., p. 234.

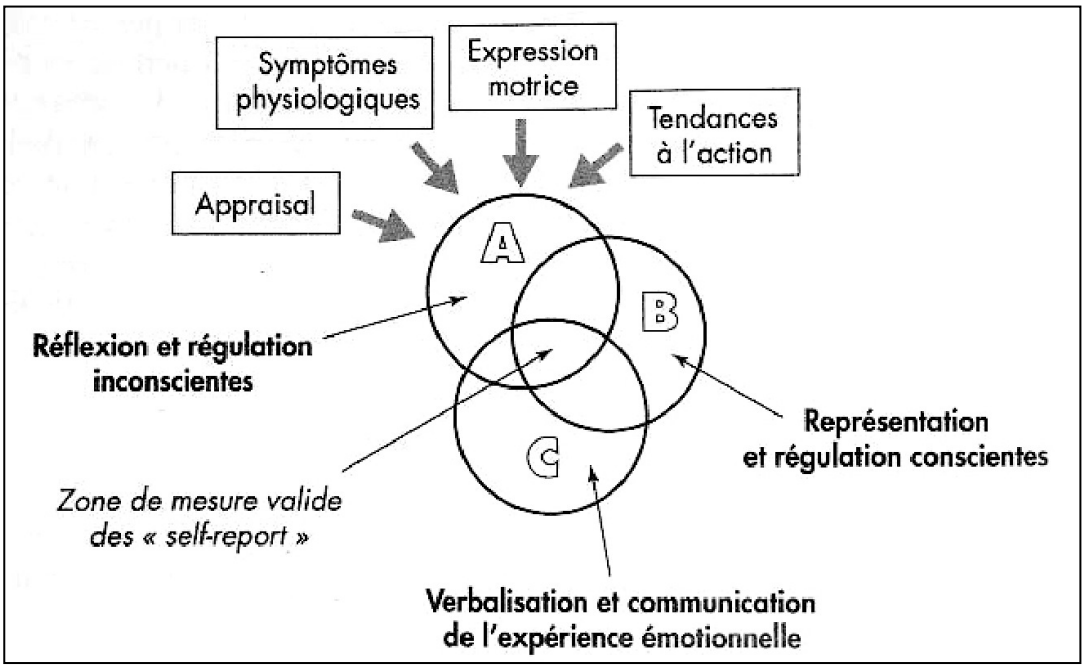


Fig. 56 –Diagramme de Venn

Les différentes formes de bilan que le dispositif est à même de formuler à propos du traitement au sein de la situation peuvent être définies, dès lors que l'on distingue, même sommairement, le savoir, la croyance, et l'ignorance. Ces trois modes d'appréhender s'articulent autour d'une plus ou moins forte capacité à émettre des comptes rendus d'analyse à propos du traitement. Le dispositif qui sait est capable de formuler des hypothèses et d'inférer des conclusions à propos de sa situation d'écoute. Pour un état conscient donné, le dispositif est capable d'autoscopie. D'un autre côté, le dispositif qui ignore en est totalement incapable. Une nuance apparaît lorsque le dispositif croit pouvoir émettre ce type d'énoncé sans certitude (mais comme il s'agit d'un compte rendu, le statut de connaissance, bien que non vérifiable subjectivement, est maintenu). Le niveau de conscience de l'ennui est donc relatif et dépend du niveau de connaissance dont le dispositif est pourvu à propos de la situation au sein de laquelle son écoute a lieu.

> « L'ennui a ses révélations directes, alors qu'il est un cri de douleur ou une crise ; ou bien sa présence demeure latente, seulement soupçonnée, et nous en prenons conscience accidentellement à la suite de ces ébranlements de l'esprit qui nous permettent d'apercevoir, éclairé par une lumière subite, notre état intérieur. » [362]

Le morphogramme présente un ensemble rudimentaire de nuances de connaissances à propos de ce qui a lieu (il serait possible d'affiner cet ensemble). Sinon dans un cas indéterminé, l'axe horizontal qui couvre l'ensemble des conditions d'émergence supporte l'alternative forte entre le savoir et l'ignorance. Afin d'éviter toute confusion, l'axe diagonal perpendiculaire au trop/pas assez/rien, supportera la croyance. Mais cette particularité graphique trouve aussi une justification quasi-théorique : entendue comme tiers, la croyance ne saurait pour autant se réduire à un juste milieu entre le savoir et l'ignorance. La croyance ne correspond pas à une demi-connaissance. Croire que l'on sait relève plus d'une connaissance assumée comme probable (extérieurement). Comme l'espace net et l'espace flou partagent, en fonction de l'intensité de l'ennui, une limite dont la nécessité ne saurait être démontrée, il devient possible à cette dernière de supporter une conscience relative, à savoir ici, une croyance. À ces considérations graphiques s'ajoute le fait que le conscient vient « toucher » l'espace net alors que l'inconscient n'est jamais en contact qu'avec l'espace flou. Ces trois possibilités pourraient, bien que de façon très imagée, trouver une application dans un langage courant : 0) indéterminé, 1) « Je sais que je m'ennuie », 2) « Je ne sais pas que je m'ennuie », et, 3) « Je crois que je m'ennuie ».

[362] Tardieu, *L'ennui,* p. 165.

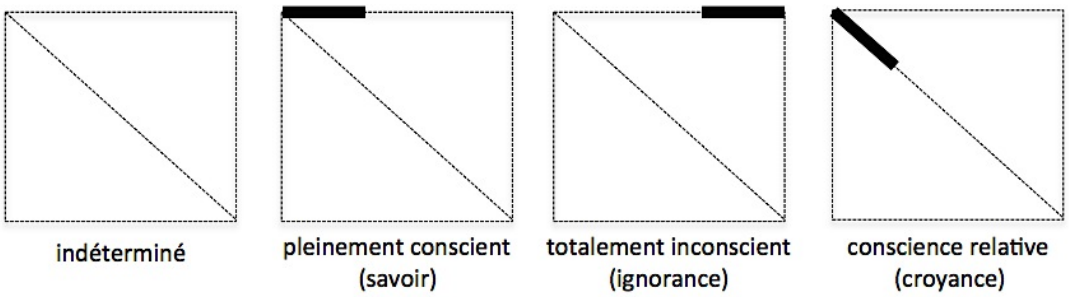


Fig. 57 –La conscience de l'ennui situationnel

Dans une telle tentative de modélisation, la conscience, à un niveau psychologique, relève bien de la connaissance de soi au sein d'une situation. Bien entendu, il devrait exister quelques corrélations entre l'intensité et l'étendue de l'ennui. Sans trop détailler ces affinités, il serait cohérent d'interroger l'éventuelle incompatibilité entre une grande étendue (réciproquement une petite étendue) d'une part et une inconscience totale (réciproquement une pleine conscience) d'autre part.

iii) L'intensité

La troisième dimension, l'intensité, ne saurait non plus être mesurée de façon absolue. Toutefois, puisque que le traitement intègre une situation, autrement dit une disposition et une occasion, il faut que la théorie puisse rendre compte d'une mesure au moins relative de cette intensité. La notion d'intensité désigne habituellement l'importance du vécu subjectif de l'ennui[363] (il ne doit pas être confondu avec la notion psychologique d'activation). L'échelle pourrait présenter un caractère relatif directement

[363] Voir Sander and Scherer, *Traité de psychologie des émotions,* p. 141.

inspiré de l'étendue. Ainsi seraient retenues, en plus d'une possible indétermination totale de cette dimension, une intensité forte, une intensité moyenne, et une intensité faible. En référence aux modélisations de la physique classique, l'intensité prend place sur un axe vertical d'ordonnée inséré à la gauche du morphogramme.

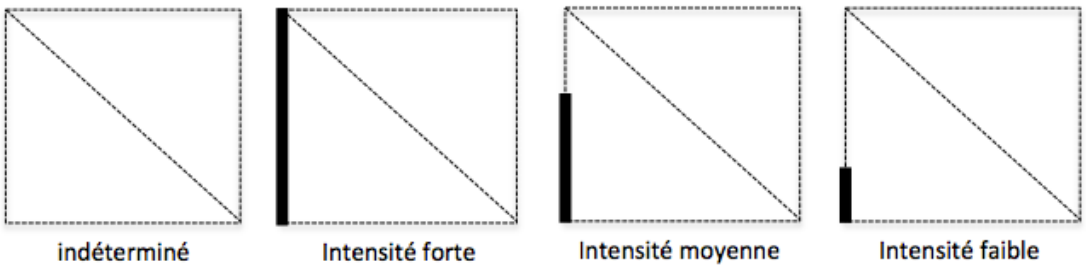


Fig. 58 – L'intensité de l'ennui situationnel

Bien entendu, il devrait exister quelques corrélations entre les l'intensité et la conscience de l'ennui. Sans trop détailler ces affinités, il pourrait par exemple être intéressant d'interroger l'éventuelle incompatibilité entre une forte intensité (réciproquement une faible intensité) d'une part et une inconscience totale (réciproquement une pleine conscience) d'autre part. Ensuite, l'intensité ne semble pas entretenir de relation particulière avec l'étendue. L'ensemble des combinaisons autorise à supposer ce fait : on peut aussi bien s'ennuyer longuement et fortement que longuement et faiblement. De même, on peut aussi bien s'ennuyer brièvement et fortement que brièvement et faiblement.

Les trois dimensions envisagées permettent d'apporter un grand nombre d'informations supplémentaires à propos de l'ennui que connaît le dispositif en période d'écoute musicale (voir figure 52). Mais il reste, pour

objectiver la réception de bas niveau, à donner à voir la situation dans laquelle se trouve le dispositif. C'est dans la sous-section suivante que s'achèvera la présentation du modèle théorique.

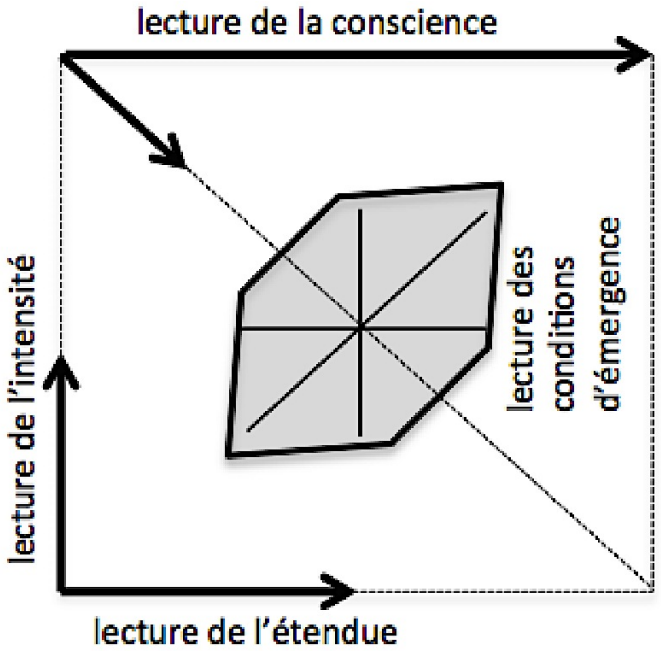


Fig. 59 – Aide mémo à la lecture des 3 dimensions de l'ennui situationnel

Le morphogramme présente ici l'ennui dans toute son autonomie, et ce, même si la durée (son étendue) est directement tirée d'un temps relatif du traitement. L'axe horizontal du bas donne à lire l'étendue (il existe alors 9 cas). L'axe vertical de gauche donne à lire l'intensité relative (Dans ce texte, 3 cas on été retenus), l'embranchement de l'axe horizontale du haut et de la diagonale séparant l'espace flou et l'espace net donne à lire la conscience relative (3 cas retenus ici). Enfin, comme cela a été présenté plus en détail, le centre de la figure donne à lire les conditions d'émergence de l'ennui situationnel.

Situation et optimalité – Suite et fin de la formalisation

Il convient ici de rappeler que la situation, telle que définie plus haut, est composée de l'occasion et de la disposition. La première tient compte du traitement en tant que tel ainsi que de son environnement, de son état, et de ses acquis. La seconde inscrit la première dans un réseau d'influence dont les nœuds sont la valence, la familiarité, l'imagerie, et l'incorporation.

En vue de finaliser la modélisation, il peut être utile de se référer à la section correspondante, afin de rappeler les caractéristiques essentielles. Pour ne pas compliquer outre mesure le morphogramme l'ensemble des informations qui suivent respectent un principe de simplicité d'écriture selon lequel le trait représenté peut prendre trois états distincts : optimal, minimal ou indéterminé.

i) Modélisation de l'occasion

Comme elle caractérise le dispositif dans son contexte, l'occasion est reliée de prêt au compte rendu de traitement. C'est pourquoi elle est représentée sur le quadrilatère supportant les dimensions de l'ennui, ce dernier étant directement influencé par l'attente, elle-même étant caractérisée par le traitement d'un donné. Ainsi, si l'on considère l'axe vertical de droite du quadrilatère, celui là même qui relie une mesure de l'étendue à une mesure de la conscience, et que l'on conserve un sens de lecture classique (de bas en haut), il est possible de répartir l'ensemble des « accidents » en fonction de leur proximité par rapport au dispositif. Le plus proche est l'acquis et prend la partie inférieure du segment. Le plus lointain, l'environnement, occupe l'espace supérieur. Enfin, un segment central de

l'axe supporte une distance intermédiaire au dispositif : l'état. Enfin, l'ensemble des ces espaces peut supporter un court segment perpendiculaire à cette ligne verticale censé, dans les cas qui le nécessitent, indiquer une indétermination.

D'après le principe de simplicité d'écriture, l'absence de signe établit que chaque accident est à considérer dans le sens d'une optimalité. Cette notion trouve ici une définition très élargie. À l'inverse, la présence d'un signe renvoie à une absence totale d'optimalité, autrement dit une minimalité. L'acquis optimal : comme il s'agit d'une occasion, l'acquis optimal correspond à la connaissance préalable (autrement dit une expertise analytique manifeste présente dans l'énoncé « c'est acquis ») de ce qui a lieu (exemple : un fan de Madonna écoute *Vogue*). L'acquis minimal correspond donc à une découverte absolue (exemple : un fan de Madonna découvre la *Missa Prolationum* de Ockeghem). Cette perspective définitionnelle, si elle demeure réductrice, a le mérite de mettre en contraste deux niveaux d'expertise.

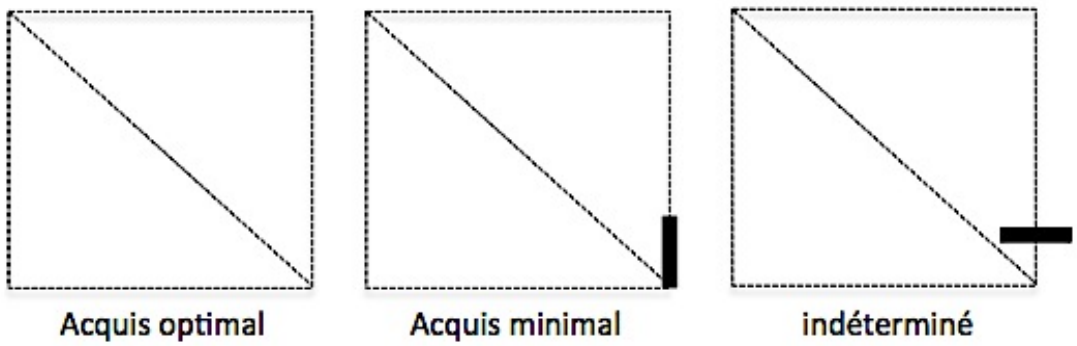


Fig. 60 – L'occasion : 1) l'acquis

L'état ne rencontre pas le même type d'équivocité : il est optimal si le dispositif est physiquement et matériellement opérationnel (exemple : un fan de Madonna est en parfaite santé et bien reposé et disposé à l'écoute d'une musique). Il est minimal si le dispositif souffre physiquement et ou matériellement. L'exemple type étant, dans le cas d'un sujet percevant, un état de fatigue prononcé. Un court segment barrant l'axe vient indiquer, comme dans le cas de l'acquis, une indétermination

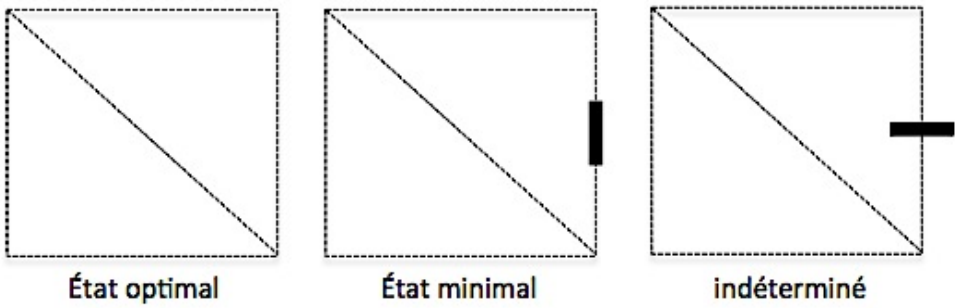


Fig. 61 – L'occasion : 2) l'état

Enfin, l'environnement optimal fait référence à un bon contexte d'écoute, ou plus généralement à de bonnes conditions externes de réception (belle acoustique, confort, etc.)[364]. L'environnement minimal fait référence au bruit, au parasite, et plus généralement à de mauvaises conditions externes de réception. On retrouve ici la caractéristique graphique de l'indéterminé.

[364] L'ensemble des recherches menées dans le cadre de cette formalisation nous a conduit à en tester sa lisibilité et sa pertinence auprès de quelques amis proches. L'un d'eux a demandé s'il existait un moyen simple de se souvenir de l'organisation de cet axe. Nous lui avons fourni l'indice suivant : « sur l'axe de l'occasion, le dedans est en bas, et le dehors est en haut. D'autre part, *si cet axe ne supporte aucun signe, alors il suffit de se souvenir que l'on "rencontre un vieil ami, que tout va pour le mieux, et qu'il fait beau"*.

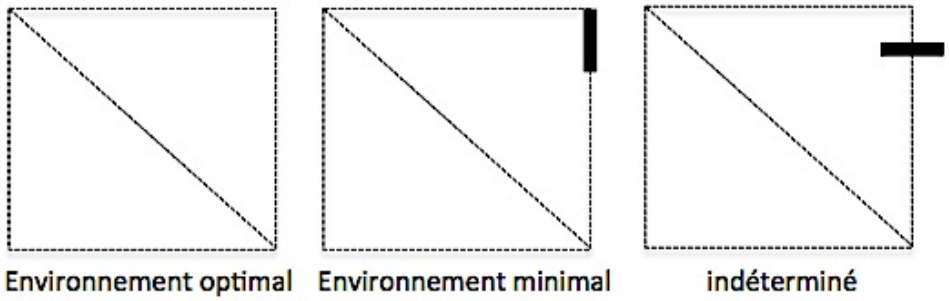


Fig. 62 – L'occasion : 3) l'environnement

Dès lors, l'ensemble des côtés du quadrilatère est dédié à la présentation d'une mesure relative un espace de signification relative à propos de l'ennui et de l'occasion de l'ennui.

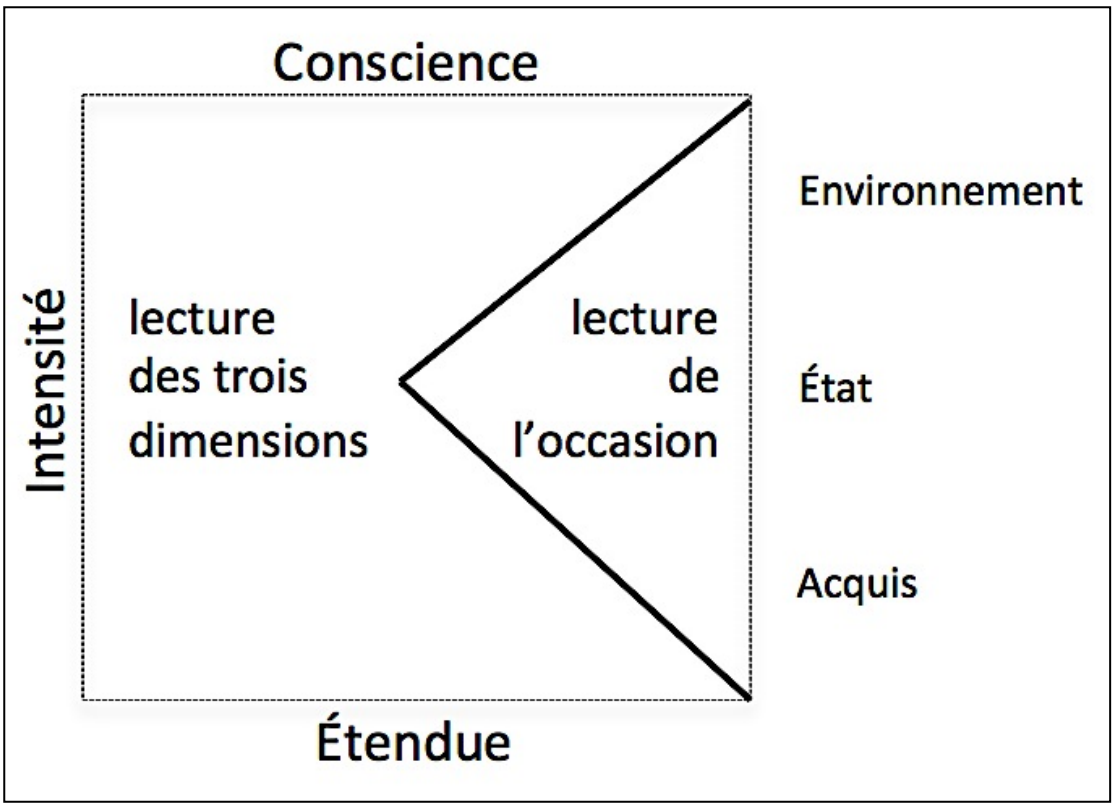


Fig. 63 – Les quatre côtés du quadrilatère : les 3 dimensions et l'occasion

ii) Modélisation de la disposition

La disposition, autre composante de la situation, est située à une distance plus grande du traitement que l'occasion. Cet écart du centre vers la périphérie fonde une spécificité de la situation. C'est aussi cet écart qui va graphiquement expliquer un détachement vis-à-vis du quadrilatère base. Avant de répartir les quatre dispositions dans l'espace plan, il semble utile de présenter quelques aspects de modélisation. Chacune d'elles obéira à un principe de simplicité d'écriture. De la même façon, chacune devra prendre un état parmi deux (optimal et minimal). Toutefois, comme cela peut souvent arriver dans un compte rendu, il doit être possible de ne pas vouloir tenir compte de la disposition. C'est pourquoi l'indéterminé est cette fois figuré par une absence de signe.

À présent, il semble impératif de répartir les dispositions de façon cohérente, bien qu'allégorique, sur le morphogramme. Pour cela il suffit dans un premier temps de rappeler l'opposition dessinée par une diagonale entre l'espace flou et l'espace net. 1) L'incorporation et l'imagerie ont en commun d'être liés à l'interprétation immédiate de ce qui a lieu. Ils fondent un espace du présent, qui justement, s'étend vers l'extérieur. C'est pourquoi ils se distribuent tous les deux du côté net de l'espace en ce sens qu'ils donnent accès à quelque chose qui s'observe. Ainsi, l'incorporation trace l'espace réel et physicalisé au sein duquel le mouvement advient, tandis que l'imagerie trace un espace herméneutique élargi à d'autres fonctions empiriques. Ces deux dispositions nettes ouvrent sur une extériorité 2) La familiarité et la valence partagent un lien avec l'intériorité, plus inaccessible, plus floue. La familiarité fait ainsi appel à un espace mnésique plus ou moins malléable, tandis que la valence surgit d'un espace intérieur

parfois difficile à évaluer, celui de l'attribution de l'agréable ou du désagréable. Ces deux dispositions sont plus floues, en ce qu'elles ne permettent pas de saisir un espace en dehors (elles partagent donc un lien avec l'extériorité).

L'espace net peut à présent et à son tour être divisé. 1a) Au côté du quadrilatère supportant l'étendue est attribué l'imagerie. 1b) Au côté du quadrilatère supportant l'intensité est attribué l'incorporation[365]. Au sein de l'espace flou, 2a) au côté du quadrilatère supportant la conscience est attribué la valence, et, 2b) au côté du quadrilatère supportant l'occasion est attribué la familiarité[366].

[365] Cette distribution pourrait trouver une explication en forme de métaphore. Ce jeu d'allégorie sert de repère, et assume une responsabilité pédagogique. Par exemple, le corps se mêlant à la réception tend à influencer l'intensité de l'intérêt, et donc l'intensité de l'ennui. Ou encore, l'imagerie associée à l'étendue vient fonder ce que l'on pourrait appeler un espace-temps de représentation.

[366] La métaphore pourrait prendre la forme : la valence surgit de profondeurs qu'occupe la différence entre présence et absence de conscience. D'autre part, être familier avec un élément du monde en fonction des occasions de rencontres antérieures avec cet élément.

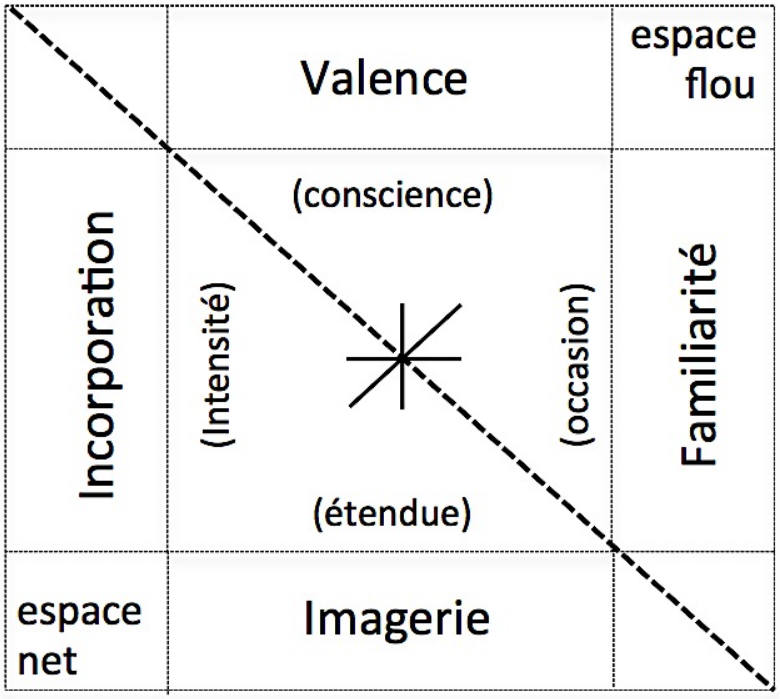


Fig. 64 – Aide mémo à la distribution des dispositions

Enfin, l'optimalité des dispositions peut être trouvée[367] : a) Une imagerie optimale correspond à une imagerie forte (les représentations associées occupent une place importante au sein de l'acte de réception). Une imagerie minimale correspond à un musical isolé. b) Une incorporation optimale correspond à une forte quantité de mouvement dansé (en action ou en pensée) associé au musical. Une incorporation minimale correspond à une faible quantité de mouvement dansé. c) Une valence optimale correspond à une valence positive (liée à l'agréable). Une valence minimale correspond à une valence négative (liée au désagréable). d) Une familiarité optimale correspond à un niveau d'expertise prononcé à propos du style et de ce qui enrichi le savoir exercé durant l'écoute musicale. Une familiarité minimale correspond à l'inconnu vis-à-vis de ce qui est traité.

Le morphogramme est finalisé comme suit : un segment extérieur et parallèle aux axes figure une disposition optimale. Un court segment extérieur et perpendiculaire aux axes figure une disposition minimale. Rappel : à la différence de l'occasion, dont les différentes mesures sont souvent considérées comme essentielles, une absence de segment figure une indétermination.

Quelques précisions peuvent être apportées concernant l'emploi du terme « indétermination » dans le cadre de la formalisation de la situation. La mathématique utilise l'indétermination pour désigner des objets dont on ne peut rien inférer en l'état (par exemple une limite d'une fonction de la forme $(+\infty) - (+\infty)$[368]). Ici, l'indétermination renvoie autant à une impossibilité qu'à une décision de ne pas tenir compte de cet objet. D'une

[367] Elle ne sera pas détaillée dans la présente étude.
[368] On trouvera un exposé développé de la dimension mathématique de cette notion dans Stéphane Beauregard et al., *Calcul différentiel* (Montréal, Modulo, 2013).

façon rudimentaire mais explicite dans le cadre de cette théorie, est indéterminé ce qui n'apparaît pas dans le morphogramme, soit parce qu'il est impossible de le savoir (*indétermination de fait*), soit parce que l'analyse s'autorise à ne pas le savoir (*indétermination de droit*).

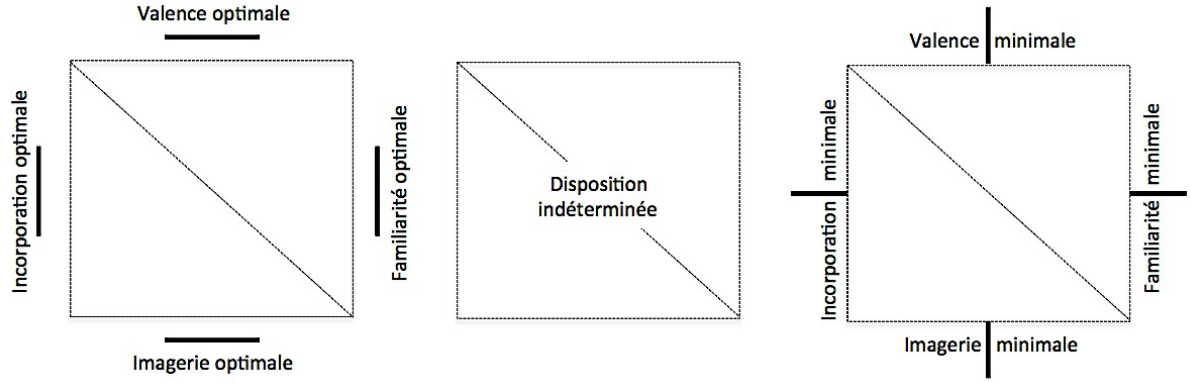


Fig. 65 – Les quatre dispositions

La mise à l'épreuve du cadre théorique présentement parachevé passe pour le moment par une simulation dont les seuls éléments valables susceptibles d'être révélés doivent être soumis à un examen en forme de test de Turing élémentarisé : le compte rendu de traitement doit pouvoir, pour intégrer le champ d'une esthétique de bas niveau, être confondu avec un jugement subjectif. C'est ici que la pertinence du morphogramme va sans doute apparaitre la plus manifeste, car une formalisation doit aussi pouvoir rendre compte d'aspects situationnels éprouvés par un auditeur dans une situation particulière.

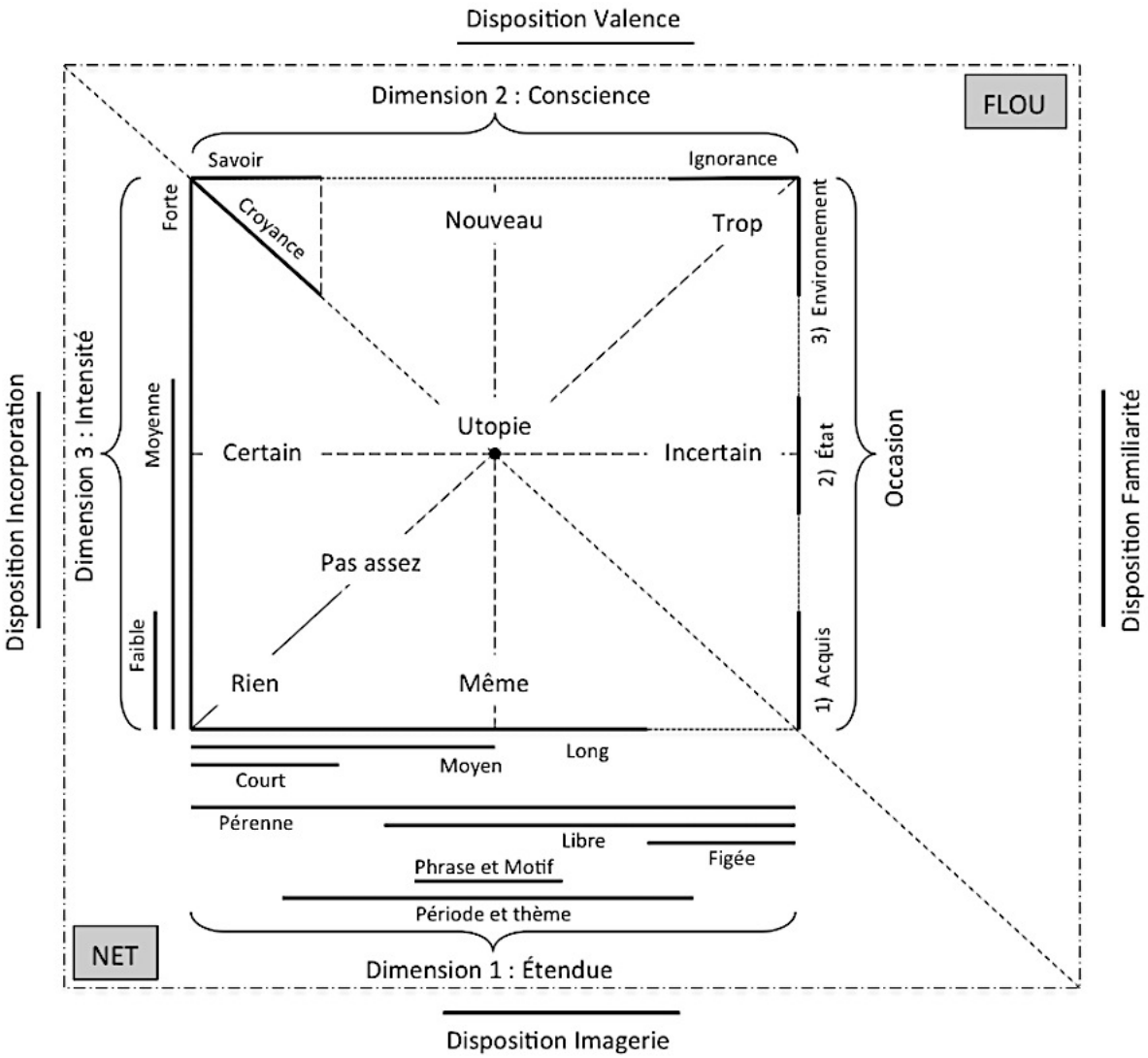


Fig. 66 – Synthèse de la modélisation

Bilan F

Le traitement du musical susceptible de connaître l'ennui situationnel prend place au sein d'une double inscription théorique. Est désigné par la notion d'occasion l'ensemble comprenant l'environnement, l'état du dispositif et l'acquis. Cet ensemble selon la forme qu'il prend influence directement le traitement soit dans le sens d'une facilitation, soit dans le sens d'une inhibition. L'occasion est essentielle si l'on cherche à caractériser l'ennui situationnel pour une écoute particulière. À un niveau supérieur se trouve l'ensemble des dispositions, qui encadrent le traitement et l'occasion. Quatre dispositions ont été retenues ici : la familiarité, l'imagerie, l'incorporation, et la valence. Ces informations influencent le traitement mais peuvent être éventuellement omises par élémentarisation lors de tests cognitifs, selon que la problématique posée les considère comme pertinents ou non. Le traitement, l'occasion et la disposition sont les composantes fondamentales de la situation au sein de laquelle l'ennui pourrait survenir.

L'analyse des travaux d'Émile Tardieu a permis de retenir sept conditions d'émergence de l'ennui situationnel en période d'écoute musicale : le couple d'opposition « nouveau »/ « même », le couple d'opposition « certain »/ « incertain », le couple d'opposition « trop »/ « rien » (aux abords de ce dernier se trouve le « pas assez »). Enfin, un dernier ensemble d'informations permet de qualifier l'ennui en tant que tel. Il comprend trois dimensions : l'étendue de l'ennui, l'intensité de l'ennui et la conscience de l'ennui. Tous ces aspects sont regroupés et associé à un espace de représentation nommé le Morphogramme. Ce dernier permet de qualifier l'acte de réception de bas niveau et de considérer la possibilité d'émergence de l'ennui. L'intérêt est donc spécifié, et, par conséquent le musical est situé. Ce nouveau champ théorique esquissé, quelles applications envisager ?

G – APPLICATIONS ET ENJEUX

Applications – Cinq niveaux d'analyse

La question qui se pose à présent est la suivante : quelles applications pertinentes les éléments théoriques jusqu'ici développés trouvent-ils ? En quoi une théorie de l'ennui situationnelle en période d'écoute de ce type permettrait de réévaluer une esthétique de la réception de bas niveau ? Un premier élément de réponse est révélé par une présentation de différents niveaux d'analyse qu'autorise cette théorie. En effet, l'étude des seules conditions d'émergences ne produit pas le même type de résultat que la saisie de ces conditions au sein d'une occasion et d'une disposition. L'ensemble des niveaux d'analyse multiplie les points de vue sur l'écoute musicale et permet d'approfondir la question d'une réception de bas niveau.

Niveau 1 : niveau de l'hypothèse

Les conditions d'émergence seules donnent à voir un lien contingent entre le traitement ayant lieu et l'émergence de l'ennui. Cela signifie qu'un morphogramme présentant uniquement toutes ou certaines de ces conditions interroge un risque d'apparition au cours d'un traitement. Les informations inférées d'un tel morphogrammes sont déjà très riches.

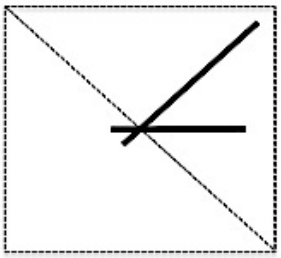


Fig. 67 – Exemple 1 d'hypothèse

Dans l'exemple 1, il y a formulation d'une hypothèse (dans le sens où les conditions d'émergence renvoient à du contingent) à propos d'un traitement ayant lieu par un dispositif. Ce traitement réalise un compte rendu (sortie) dont le résultat en termes d'intérêt conduit à un jugement de bas niveau selon lequel il y a saturation et forte incertitude. Dans la mesure où les pôles retenus sont presque atteints, le risque d'apparition de l'ennui est très élevé. Comme aucune information supplémentaire n'est donnée, il devient possible de présenter quelques cas correspondants et ce sans qu'il soit question d'une situation spécifiée. Une musique est évaluée par le dispositif comme étant « trop chargée », « trop dense ». De plus, il paraît impossible à tous les instants d'émettre des prévisions sur le devenir du traitement ayant lieu. Ces indications viennent pointer un certain nombre de formes ou de genres musicaux, dans la mesure où, d'un point de vue global, l'ambition d'une forme ou d'un genre est intentionnellement construite en vue d'une écoute et donc d'un intérêt : elle prétend pouvoir échapper à ce type d'hypothèse (exemple 1). Une ballade par exemple est indissociable d'une prévision, même relative, de ce qui va avoir lieu, une fois le constituant essentiel exposé et intégré. De même, au cours d'une forme Rondo, le retour du refrain empêche une forte incertitude de s'installer.

Le niveau 1 se donne donc pour objectif de confronter une forme générale ou une section de forme (thèmes, phrases) à des morphogrammes possibles. Puisque la théorie de l'ennui situationnel veut rendre compte d'une écoute par un dispositif, la question que pose un ensemble de conditions d'émergence est la suivante : Quelle hypothèse est en jeu au regard d'une forme générale ? À quelle hypothèse une forme sonate bi-thématique classique échappe-t-elle ? Quel espace (flou ou net) tente d'esquiver une chanson pop respectant le schéma basique « C-R » (Couplet 1– Refrain – Couplet2 – Refrain – Pont – Refrain – Refrain) ? Qu'en est-il d'un premier thème de Sonate ? Du corpus constitué de l'ensemble des fugues du *Clavier bien tempéré* ? D'un cycle de variations ?

Concernant cette dernière forme, on en trouve une étude détaillée et précieuse dans les travaux de recherches menés par Damien Ehrhardt sur le corpus de Schumann et de ses contemporains [369] . La variation, théoriquement envisagée, pourrait se concevoir comme une négation dynamique de toute forme d'intermédiarité entre les conditions d'émergence (c'est peut être aussi en ce sens que certains penseurs, comme Eggebrecht, la conçoivent comme un principe universel). Les différentes typologies élaborées par Ehrhardt tendent à spécifier la forme et la technique, aussi bien du côté de l'analyse musicologique que du côté de la réception. Les seize types de variation thématique combinent respectivement quatre types de reconnaissance : la reconnaissance du schéma rythmique (R), la reconnaissance des contours mélodiques (M), la reconnaissance de la trame harmonique (H) et le maintien des proportions formelles (F)[370]. Les différentes attributions de combinaison au répertoire

[369] Ehrhardt, *La variation chez Robert Schumann*.
[370] *Ibid*. p. 78.

viennent révéler une tendance de la variation à privilégier certain aspect du donné à traiter (voir l'exemple de la figure 65).

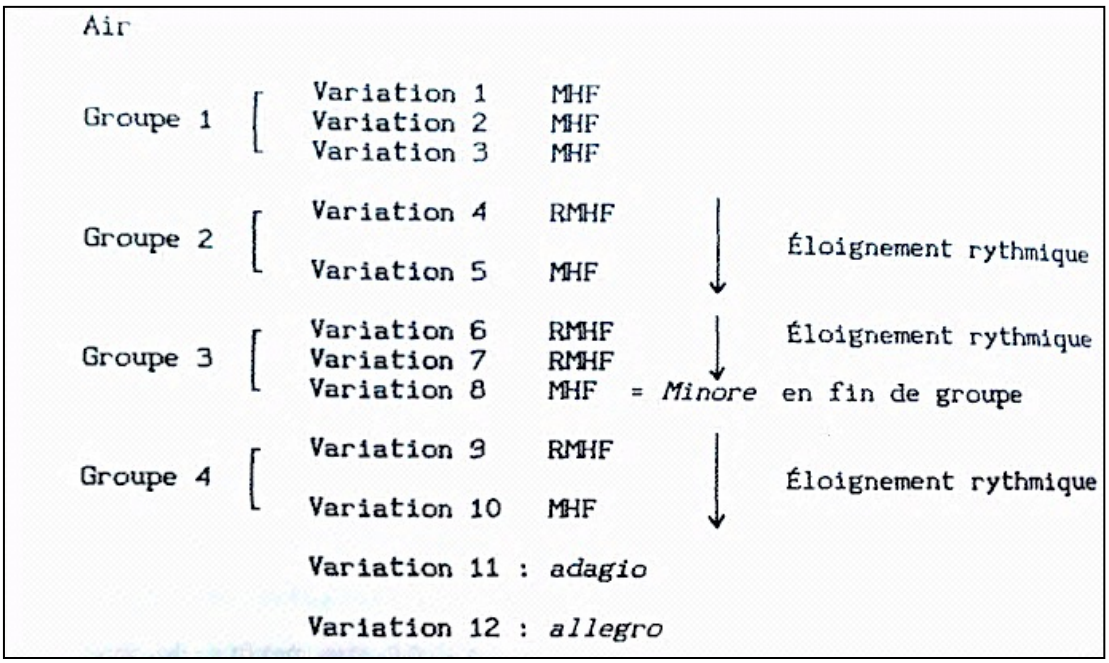


Fig. 68 – Exemple d'application de typologie thématique ehrhardtienne au cycle « Ah, vous dirai-je Maman » de Mozart [371]

Les travaux du musicologue ont le mérite incontestable de tester le donné en tant qu'intentionnellement constitué. La notion de *reconnaissance*, fondée à partir d'axes comme celui de la proximité et de l'éloignement ou celui de l'identité et de la différence, permet alors d'établir un lien, non seulement avec le texte, mais également avec une réalité de l'écoute. Un travail de synthèse théorique voit le jour.

[371] *Ibid*. p. 113.

> « Deux catégories sont particulièrement prégnantes, regroupant à elles-seules plus de la moitié des typologies concernées. Il s'agit de la classification s'appuyant sur la proximité et l'éloignement des schémas mélodico-rythmiques et harmoniques (…), ainsi que celles s'appliquant à un minimum de trois facteurs, et reposant sur les possibilités entre identité et différence. » [372]

Bien qu'elle s'applique à un ensemble situé d'œuvres, cette typologie thématique prévoit que la variation (« factuelle » ici) ne se résume pas à une technique compositionnelle, mais autorise l'évaluation de la correspondance entre un donné et un traitement singulier. Les typologies de la Variation de Damien Ehrhardt, posent avec rigueur la question du passage de la partition à l'écoute réelle.

Le premier niveau d'analyse est donc susceptible de relier un ensemble de catégories formelles théoriquement définies à une catégorie morphographique correspondante. Ainsi, dans le cas d'une forme, voire d'une technique variation, un risque d'ennui situationnel pourrait survenir dans le cas où les conditions de variations ne seraient pas remplies : si rien ne varie et que tout y est prévisible, aucune catégorie de la typologie ehrhardtienne ne tient plus. Comme la variation présuppose ici une *reconnaissance*, et tenant compte des recherches menées par le musicologue, la forme variation trouverait par exemple un répondant privilégié à l'espace net selon l'hypothèse suivante :

[372] *Ibid*. p. 78.

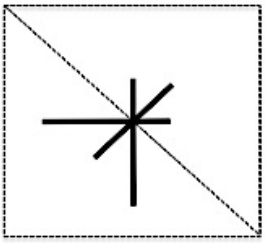


Fig. 69 – Exemple 2 d'hypothèse

Il serait possible de relier le morphogramme à d'autres typologies. Toutefois, ce n'est pas le seul atout qu'offre le premier niveau. En effet, ce dernier permet aussi un mouvement analytique inverse : opposer une hypothèse à une forme ou une section générale. L'hypothèse de l'exemple ci-dessous pourrait constituer une moyenne de plusieurs traitements simultanés (pour un même donné). Un tel cas autorise certaines déductions quant au type de forme traitée (s'il est question de forme, car il pourrait aussi bien s'agir d'un thème à l'intérieur d'une forme).

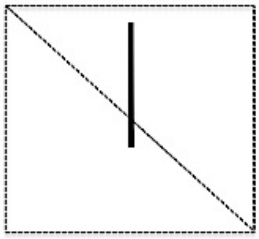


Fig. 70 – Exemple 3 d'hypothèse

Le risque d'ennui est manifesté par un trop grand nombre de renouvellements. Il faut donc que la forme associée corresponde à ce type de contrainte. Dans un espace occidental, les formes les plus représentatives de cette hypothèse doivent donc être caractérisées par une

forte absence de répétition. Une typologie ne se construit que sur la base du critère de traitement. On trouve par exemple : le Madrigal de la Renaissance, des Fantaisie, des Ouvertures, des Poèmes Symphoniques, des Préludes, des Lieders (en *Durchkomponiert*), des compositions aléatoires, des pièces fondées sur l'écriture libre. S'il s'était agit d'une section, le développement pourrait convenir. Il existe donc une tension problématique entre une contrainte formelle attentive à certains aspects de la réception de bas niveau, et le traitement en tant que tel.

Finalement, le niveau de l'hypothèse permet 1) de problématiser une typologie des horizons d'attente musicaux d'un point de vue historique, ou musicologique, ou encore théorico-analytique, si l'on tient à relier l'hypothèse à une structure musicale particulière, 2) d'évaluer les attentes relatives à l'intérêt pour un traitement type. L'abstraction qui se dégage des différentes combinaisons de conditions d'émergence fonde un nouvel espace d'analyse et de compréhension des différentes œuvres du répertoire. Ce dernier est alors directement abordé du côté de l'écoute (tout en conservant une dimension générale [373]) plutôt que de l'analyse partitionnelle.

Niveau 2 : niveau de la thèse

Le morphogramme peut prévoir trois dimensions de l'ennui situationnel qui viennent affiner la description du traitement ayant lieu. Il

[373] Ce n'est pas le cas du commentaire d'écoute dont le filtre analytique est expressément individualisé. Il suffit pour le vérifier de consulter quelques ouvrages pédagogiques qui y préparent. Voir Claude Abromont, *Petit précis du commentaire d'écoute* (Paris, Fayard, 2010).

ne s'agit plus seulement de conditions d'émergences, autrement dit de risques d'apparition, mais bien d'une attribution de qualités à l'ennui. Ce dernier est évalué en termes d'étendue et/ou de conscience et/ou d'intensité. Puisqu'il se pose comme un état de fait par rapport à un traitement, le morphogramme donne à saisir, non plus une hypothèse (une possibilité), mais bien une thèse.

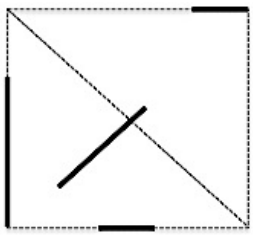


Fig. 71 – Exemple 1 de thèse

Dans la thèse ci-dessus apparaissent trois dimensions affectées à une condition d'émergence fortement représentée : le « pas assez ». Il est alors possible de prêter à cette condition des jugements primitifs pour un traitement ayant lieu (on trouverait pas exemple « rien à écouter » ou « c'est musicalement pauvre »[374]). Toutefois ici, l'ennui ne se résume plus seulement aux conditions de son apparition au cours du traitement. Il se présente avec des qualités spécifiques. Cela signifie qu'il advient de fait avec certaines particularités. Dans l'exemple 1, la durée concerne un fragment de traitement court comme le motif ou la phrase, l'intensité est moyenne, et le dispositif ignore qu'il s'ennuie. Le morphogramme indique que le dispositif

[374] Une mise en garde ici : les jugements primitifs prêtés ne se conçoivent pas toujours consciemment pour le dispositif. Ils servent plus à cerner ce qui se dégagerait d'une réalisation des conditions d'émergence (ce qui se passerait si le morphogramme se réalisait situationnellement). Dans ce cas précis, le dispositif ignore qu'il s'ennuie. Ce n'est donc pas lui qui produirait ce type d'énoncé.

s'ennuie relativement et sans le savoir au cours du traitement, et ce durant une section assez brève (aux environs d'une phrase musicale à échelle du donné à traiter). Si l'hypothèse permet de songer à un corpus général de forme, de genre, ou de sections théoriquement définies, la thèse impose une localisation de l'ennui qui vient réduire considérablement la portée correspondant au morphogramme.

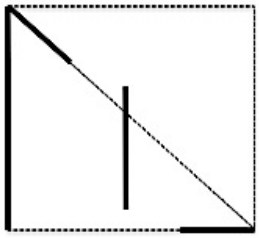


Fig. 72 – Exemple 2 de thèse

Ce cas peut être étudié. La constance et la répétition caractérisent la condition d'advenu d'un ennui situationnel. Le temps est vécu par le dispositif de façon figée : cela signifie qu'il semble ne jamais pouvoir s'interrompre ou varier. Le dispositif croit qu'il s'ennuie fortement. Les qualités ou dimensions de l'ennui sont organisées sur un vécu particulier. Le dispositif de traitement ne fait seulement que risquer de s'ennuyer. Il s'ennuie de cette façon. Le musical associé à ce vécu est quelque peu circonstancié. La question qui se pose alors est celle de l'évolution : comment résoudre cet ennui ? Ou bien, comment l'intensifier ? Voire, comment le maintenir en l'état ?

Pour résoudre l'ennui vécu, il faudrait établir une dynamique dans les conditions d'émergence, c'est-à-dire que le musical du traitement, par

exemple, devrait intégrer des éléments de nouveauté. Les conséquences d'une telle dépolarisation porteraient directement sur quelques dimensions : L'étendue trouverait un autre état (par exemple *libre*, ou *moyen*), et l'intensité s'affaiblirait. La question de la résolution revient à un l'étude d'un commentaire d'écoute particulier : l'étude de l'ennui du dispositif écoutant suggère certaines règles d'organisation du musical. Sur une durée vécue comme inachevable, Il y a croyance en un ennui fort du fait du *même*. À ce niveau, on peut éprouver certaines formes ou sections particulières et tester leur compatibilité avec ce vécu. Est-ce que le dispositif à raison de croire qu'il s'ennuie ? Comment modifier son étendue ? Mieux, indépendamment de ce vécu, l'ennui révèle une organisation spécifique du musical ainsi qu'une esthétique particulière. Finalement, les dimensions de l'ennui posent avec force la question d'un ennui comme lié à l'acte de réception. C'est pourquoi le niveau de la thèse invite à comparer des échantillons de morphogrammes pour des mêmes donnés à traiter, ainsi qu'à une évaluation des différences et similitudes qui apparaitraient. Ce serait donc bien l'ennui en période d'écoute musicale qui serait étudié dans cet échantillon. Ainsi pour deux morphogramme associés à un même donné, l'étude des variations permet d'établir des corrélations de traitement.

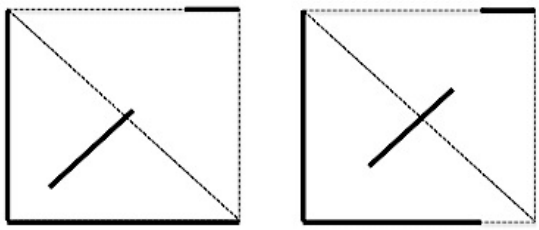


Fig. 73 – Exemple 3 de thèses

Une comparaison de ces morphogrammes exhorterait par exemple à interroger le lien entre une étendue longue et une faible représentation de la condition *pas assez* d'une part, et une étendue pérenne et une forte représentation de la condition *pas assez* d'autre part. Les différences de vécu s'inscrivent dans la compréhension d'une esthétique de bas niveau. Une analyse approfondie de ces variations lèverait le voile sur des subtilités musicales qu'une analyse musicologique aurait du mal à explorer.

Niveau 3 : niveau de l'occasion

En intégrant l'occasion, ne serait-ce que partiellement, au morphogramme, le traitement intègre un premier type d'informations contextuelles. Dès lors, il y a localisation, et par conséquent, particularisation, dans la mesure où un dispositif dans un état, avec ses acquis, et un environnement particuliers émet un compte rendu sur son propre traitement. L'ennui, et ses dimensions sont situés. Le traitement est spécifié de l'extérieur. Les acquis, l'état et l'environnement établissent une relation définitive entre le musical et le dispositif par l'écoute et en fonction de l'intérêt.

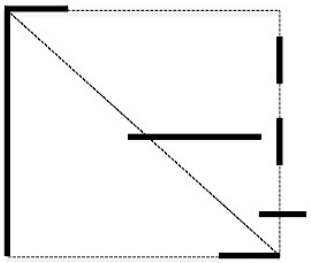


Fig. 74 – Exemple 1 d'occasion

Ici, la condition d'émergence est la certitude. Le dispositif sait qu'il s'ennuie fortement sur une durée vécue comme figée. Il s'agit d'un cas qui trouve une exemplification stéréotypée : l'enfant, heureux et en pleine forme assiste au *Crépuscule des Dieux*. La force de l'occasion, par rapport aux deux premiers niveaux, réside dans la possibilité de représenter le cas dans le monde, de le sortir de l'abstraction de sa modélisation et de l'implanter dans une expérience (de pensée ou non). L'acquis est proprement musical, dans la mesure où il est dépendant du traitement. Il constitue la toute première information donnée sur le dispositif tel qu'il s'est construit : S'agit-il d'une découverte ? L'enfant découvre Wagner. Il ne réentend pas la berceuse de ses premiers jours. De plus l'enfant n'est ni malade, ni fatigué, ce qui signifie qu'il est *en mesure* d'écouter ce qui a lieu. Enfin, il traite le donné wagnérien dans de bonnes conditions (acoustiques, ergonomiques, etc.). Ce cas invite à rendre apparent un lien possible, en période de d'écoute du musical, entre l'occasion de la découverte et la possibilité d'incertitude. D'autres exemples pourraient le laisser penser.

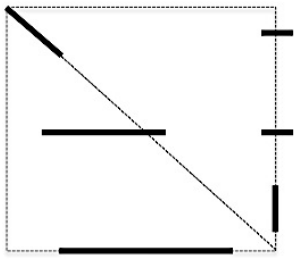


Fig. 75 – Exemple 2 d'occasion

Ce cas est faussement ambigu. Un ennui par certitude et une dimension de conscience relative en forme de croyance ne sont pas incompatibles. La condition (certitude) est dépendante de l'intérêt, et par conséquent du traitement, tandis que la dimension (croyance) relève d'un jugement sur le traitement. Le dispositif croit qu'il s'ennuie du fait d'une certitude qu'il a par rapport à ce qui est traité. L'occasion précise cette fois que l'acquis est optimal : le donné à traiter est connu. En revanche l'état et l'environnement sont minimaux : l'évaluation esthétique du musical est brouillée et le jugement est biaisé par un contexte défavorable. Le fan de Madonna, enrhumé, ré-écoute sur de vielles enceintes défectueuses *Don't tell me* (de forme quasi « C-R ») dont il sait que la section finale (avant la disparition du *beat*) est construite sur une trame qui manque de ruptures. Ici l'ennui couvre d'autres réalités que l'écoute. Mais il advient en toute objectivité : la fin de *Don't tell me*, si on l'analyse musicologiquement, ne cherche pas à créer de rupture. C'est donc un aspect de l'écoute qui, tout en étant non valable contextuellement du fait de l'état et de l'environnement, demeure tout à fait pertinent lors d'une écoute musicale. On assiste ici, bien que de façon superflue, à un premier exemple de contestation d'un idéal de réception. Une remarque sur ce cas : l'intensité de l'ennui est indéterminée.

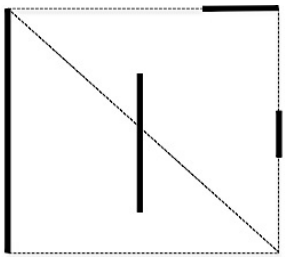


Fig. 76 – Exemple 3 d'occasion

Dans ce cas, un *même* est légèrement représenté dans les conditions. L'intensité de l'ennui est maximale et le dispositif est inconscient du fait qu'il s'ennuie. Son état est optimal. La compréhension de l'ennui situationnel semble ici bien délicate du fait de l'absence d'informations supplémentaires. Il pose la question, non plus d'une possible correspondance dans le monde, mais du minimum d'information supplémentaire nécessaire pour que soit rendue explicite cette occasion. L'environnement, indéterminé pourrait-il expliquer la coexistence d'une forte intensité de l'ennui et l'ignorance du dispositif ? L'acquis le pourrait-il ? Le morphogramme de l'occasion vient problématiser le musical en dehors de l'écoute exclusive. Il relie l'intérêt à l'intéressé, et l'intéressé au monde. C'est pourquoi il vient mettre au jour avec pertinence certaines lacunes théoriques pourtant impératives à la compréhension du musical.

Niveau 4 : niveau de la disposition

Il vient élargir le contexte au sein duquel le traitement a lieu et le dispositif s'ennuie. Ce dernier n'est plus seulement là, dans un monde. Il est soumis à des processus dynamiques du monde qui l'entoure. Ce n'est plus seulement lui qui a lieu dans le monde. C'est aussi le monde qui a lieu sur lui. Cette réciprocité élargie des interactions vient complexifier le rapport au musical en tant que résultat de traitement. Cette étape constitue l'ultime ajout à la proposition de modélisation décrite dans cette étude. Toutefois, comme il sera vu plus loin, elle ne constitue pas le dernier niveau d'analyse.

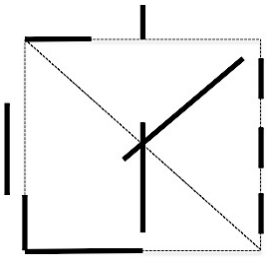


Fig. 77 – Exemple 1 de disposition

Dans cet exemple, le dispositif s'ennuie en pleine conscience relativement à un musical connu, invariant et saturé. La durée de cet ennui est vécue comme étant relativement moyenne, et son intensité est faible. L'état et l'environnement sont optimaux. Il y a incorporation, autrement dit mise à contribution d'autres modules de traitement qui accentuent certains paramètres ou certaines données de sortie (par exemple la pulsation ou le rythme). L'intérêt est influencé au point qu'une optimalité de l'incorporation trouverait, semble-t-il, peu de cas d'ennui intense. Autre circonstance rare ici : la valence, une appréciation binaire de ce qui a lieu, est négative, malgré les autres informations. Il serait possible de songer à une correspondance dans le monde.

Pour la fête d'anniversaire de ses 27 ans, Clara écoute *Girls* de Beyoncé, pièce entendue au préalable en différentes circonstances. Prise dans une dynamique de groupe, elle danse, mais n'ose dire à aucun de ses proches qu'elle n'apprécie aucunement la pièce. Elle s'ennuie légèrement, et ce malgré l'incorporation. Extérieurement, tout laisse penser que Clara ne s'ennuie pas en écoutant la pièce. Une telle disposition montre que le dispositif écoute dans le sens du traitement d'une part, mais aussi au sein d'un ensemble de règles de conduites dictées par l'extérieur qui viennent informer certains aspects du compte rendu.

L'incorporation et la valence s'exposent-elles au dehors ? Oui, mais cet extérieur demeure au plus proche du dispositif, dans d'autres traitements reliés à l'écoute, dans un espace qu'une psychologie élémentaire nommerait « intimité » et qu'une physiologie nommerait « organologie ». Les jeux d'influences exercés par les dispositions autorisent, comme dans l'exemple ci-dessus, des contradictions entre les formes éloignées de traitement. Ces contradictions devraient elles-mêmes faire sens pour le dispositif en période d'écoute musicale (cette influence devrait être questionnée au cours d'investigations futures).

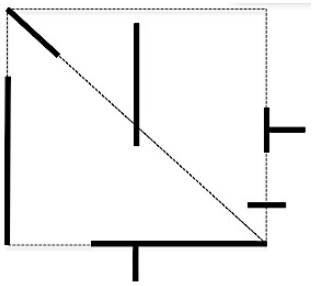


Fig. 78 – Exemple 2 de disposition

Ce lundi, Robert croit à raison qu'il s'ennuie à la découverte d'*Eonta* de Iannis Xenakis, pièce dont il est difficile de présager le déroulement. L'étendue libre signifie que la durée est perçue comme totalement instable. Au morphogramme associé s'ajoute une absence totale de familiarité, ainsi qu'une absence totale d'imagerie. La disposition précise donc que le niveau d'expertise à propos de cette musicalité est très faible voir nul, et qu'une association. La familiarité, de près ou de loin, transforme l'intérêt d'une écoute spontanée. Le morphogramme rappelle cela tout en donnant des indices sur quelques façons de l'interpréter. L'amateur de Hip-hop manifestera un intérêt plus prononcé pour *Fight the power* de Public Enemy

que pour *l'Accordéoniste* d'Edith Piaf. Mais ce constat n'est pas tout à fait vrai : si, dans le cadre d'un test psychologique par exemple, la valence ressentie à l'écoute de la chanson française est plus forte, ou bien que l'incorporation disparaît totalement de la disposition pour la chanson de rap, ou encore qu'une réminiscence heureuse de l'univers des chansons de son enfance survienne, il est tout à fait possible que l'intérêt de l'amateur s'inverse. Dès lors le compte rendu contredit l'intuition selon laquelle le musical le plus intéressant se trouve du côté du musical le mieux apprécié culturellement. C'est ici un exemple assez explicite de critique d'idéal de réception à partir d'un morphogramme donné : une « bonne » écoute peut-être séparée d'un fort intérêt. Ce dernier reste cela dit fondamental pour que s'effectue le traitement.

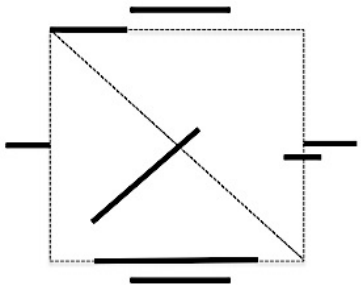


fig. 79 – Exemple 3 de disposition

Ce cas, plus complexe, pourrait être exemplifié comme suit : Maxime écoute la deuxième *Musica ricercata* de Ligeti. Bien qu'il soit épuisé, cette écoute lui paraît agréable. De nombreuses images inspirées du film de Stanley Kubrick *Eyes wide Shut* se présentent à lui. Toutefois, immobile, Maxime s'ennuie. Comment est-ce possible ? Comment trouver une chose tout autant agréable qu'ennuyeuse ? C'est bien ce type de problématique que permet de construire le morphogramme. La théorie inscrit la

subjectivité, terrain privilégié de la psychologie et de la psychanalyse, dans un monde de règles plus générales. Elle désolidarise l'écoute du privé en vue d'inférer certaines régularités. Dans l'exemple, ci-dessus, Maxime peut s'ennuyer du fait même de la disposition ou de l'occasion, du fait même qu'il est familiarisé avec cette pièce ou qu'il est épuisé. Il est aussi possible que le traitement, vécu comme agréable, soit perturbé par l'imagerie : Les images du film pourraient expliquer l'ennui situationnel lors de cette réception de bas niveau.

Une remarque doit ici être faite à propos de l'imagerie. Cette dernière assume, en l'état, la possibilité qu'un texte associé au musical prenne en charge l'image. Cela présuppose que le traitement du musical est totalement séparé d'un traitement du langage. Cette idée ne va, bien entendu, pas de soi. L'étude du rôle du langage dans la réception du musical devrait jouer un rôle fondamental ici. Toutefois, le niveau de réception est bas : cela permet de reporter la problématique du langage à plus tard. C'est pourquoi l'imagerie peut, pour un morphogramme donné, assumer de supporter les images communiquées linguistiquement, en attendant d'être réévaluée dans les interactions qu'elle opère avec le traitement parallèle et subtilement connecté du langage. La théorie assume pour le moment que : si Miguel durant l'écoute est attentif aux paroles de telle chanson, les images qui se présentent à lui relèvent toujours de la disposition de l'imagerie.

Niveau 5 : niveau de la situation

La situation constitue l'ultime niveau d'appréhension de l'ennui interrogé dans le présent travail. Graphiquement, rien ne vient s'ajouter au morphogramme de niveau quatre. Toutefois, la situation intègre toutes les spécificités simulées du traitement en tant que tel. C'est en quoi l'interprétation d'une disposition comme celle effectuée dans le dernier exemple consiste précisément à situer le traitement ayant lieu. La situation particularise un traitement. Elle ne cherche pas à inférer des exemples à partir de morphogramme. Elle cherche plutôt à situer un cas dans un échantillon d'écoutes. Ce cas dès lors possède une forte charge critique vis-à-vis des inférences réalisées par une analyse musicologique. Le niveau de la situation est au plus proche des tests réalisés en sciences cognitives : établir un protocole expérimental rigoureux, interpréter les résultats en termes de différences et de similitudes, relier le traitement à sa réalisation dans le monde autrement dit nommer est définir un contexte, identifier et décrire l'ennui situationnel, décider de l'influence de ce dernier sur l'écoute musicale, affiner la définition d'une réception de bas niveau. Enfin, il paraît fondamental, de réviser le constat en forme d'idéal selon lequel l'ennui serait incompatible avec le traitement.

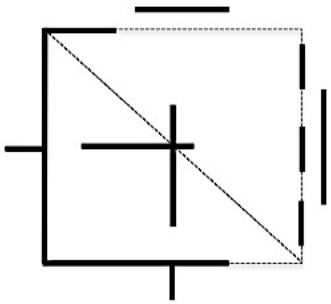


fig. 80 – Exemple de Situation

La situation est le lieu de l'ennui en période d'écoute. La description qui peut en être faite donne à voir un traitement particulier associé à une forme d'ennui particulier. Dans l'exemple ci-dessus le dispositif émet un jugement sur son propre traitement, familier et vécu comme agréable. L'état et l'environnement sont optimaux. Des énoncés peuvent venir figurer le jugement : « trop répétitif », « toujours la même chose », « c'est couru d'avance ». Peut être la connaissance préalable du donné vient-elle accentuer la condition du *certain*. Ces jugements doivent advenir pour un musical spécifique qu'un exemple pourrait expliciter.

Situation d'ennui : Exemple de comparaison analytique

Si maintenant, un donné à traiter est mentionné, et qu'un contexte de traitement est fixé, alors la situation est rendue explicite dans son ensemble. Pour le montrer, un niveau d'analyse situationnel peut être comparé à une analyse inspirée d'une tradition musicologique. La troisième valse de l'Op.39 de Johannes Brahms en *sol* dièse mineur peut servir d'exemple (cet exemple est jugé pertinent dans une perspective didactique).
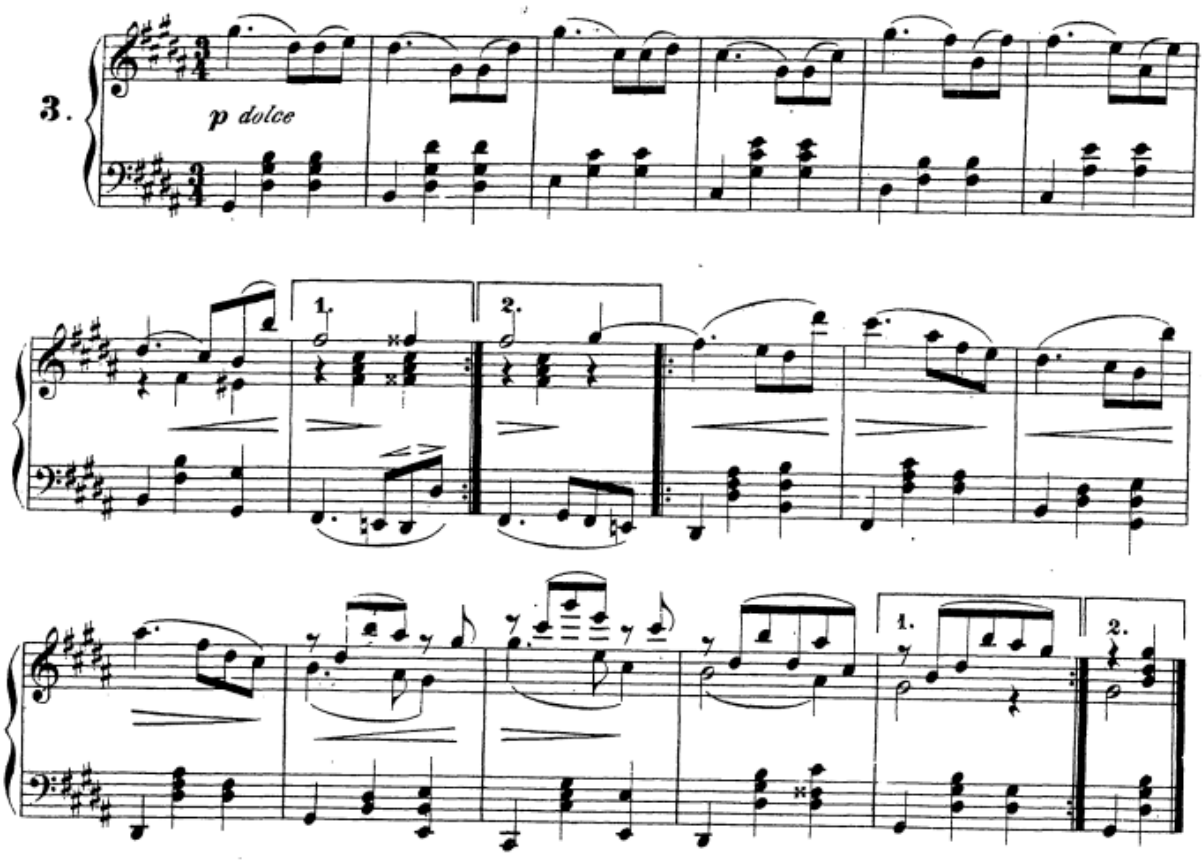


Fig. 81 – Brahms. Troisième valse pour piano seul de l'Op.39 (1867)

Une analyse musicologique pourrait produire un texte comme le suivant : dans l'ensemble de cette courte valse en forme binaire, un motif rythmique d'une mesure de longueur est exposé et maintenu sur une trame harmonique stable, elle-même développée à partir d'une mélodie élémentaire.
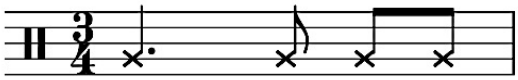


Fig. 82 – Motif de l'Op.39 n°3

Au cours des huit premières mesures (sans les reprises), cette mélodie polyphonique donne à saisir deux lignes : une première fixée au temps fort (noire pointée) suit un principe fonctionnel et une seconde sur le troisième temps, au sein d'un groupe de trois croches dont le rôle consiste, dans les mesures 5 à 8 essentiellement, en une série d'appogiatures rudimentaires de la première ligne. La ligne du dessus peut donc être réduite à la séquence suivante :

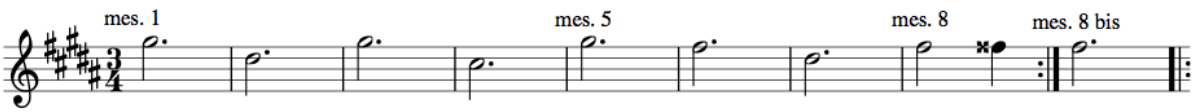


Fig. 83 – Degrés des temps forts de la première section de l'Op.39 n°3

Dans cette première section, la main gauche suit un principe prototypique d'accompagnement de valse au clavier. On trouve une seule exception à cette organisation : lors de la demi-cadence mesures 7 et 8, l'intensification conclusive autorise la présence de deux harmonies, ainsi qu'une dissipation du motif et de l'accompagnement qui reprend alors le motif principal observé au dessus (mesure 8).
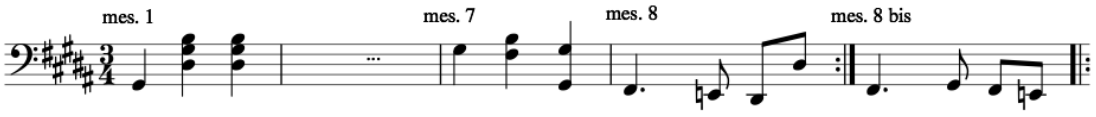


Fig. 84 – Figures de l'accompagnement (Section 1) de l'Op.39 n°3

Sinon, lors de la cadence, chaque mesure possède sa propre harmonie, cette première partie est structurée comme suit [375] :

Mesure	Degrés harmoniquement représentés
1	I
2	I^6
3	IV^6
4	IV
5	III
6	V^6 / III
7	III / puis VII^6 / V / III
8	V / III puis V
(8 bis)	V / III (vers III^6)

Fig. 85 – Attribution fonctionnelle de la première section de l'Op.39 n°3[376]

[375] Le langage employé dans cette analyse musicologique est directement tiré d'une terminologie Schenkerienne. Pour une introduction relativement détaillée, voir Allen Cadwallader and David Gagné, *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach* (New York, Oxford University Press, 2011).

Élémentarisé au sein d'un système en :

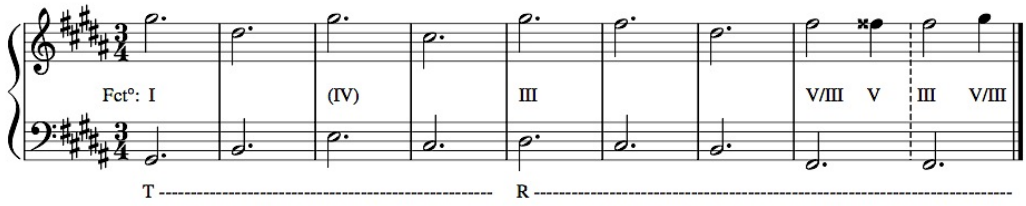


Fig. 86 – Réduction contrapuntique stricte des degrés de la première section de l'Op.39 n°3[377]

Réduit à la structure I/III tel que :

Mesures 1-4) Classe de Tonique (I (*sol# m*) et broderie en IV (*do# m*)
Mesures 5-8) Classe intermédiaire (III) au relatif Majeur vers cadence suspensive i) en *sol# m* puis ii) en *si M*)

L'harmonie de cette section est d'un niveau de consonance très prononcé. Elle n'est d'ailleurs pas spécifiquement responsable d'une richesse de langage : seuls deux accords sont explicitement contrastés. L'un est diminué au troisième temps de la mesure 7, l'autre relève d'une première espèce de dissonance en forme de septième de dominante au troisième temps de la mesure 8.

[376] Le symbole « / » intercalé entre deux chiffres romains signifie « de ». Ainsi par exemple, « V / V » signifie « cinq de cinq », où V représente l'accord supporté par le cinquième degré de la tonalité.

[377] Dans ce schéma, « T » signifie *Tonique*, et « R » signifie *Relatif* de la tonique.

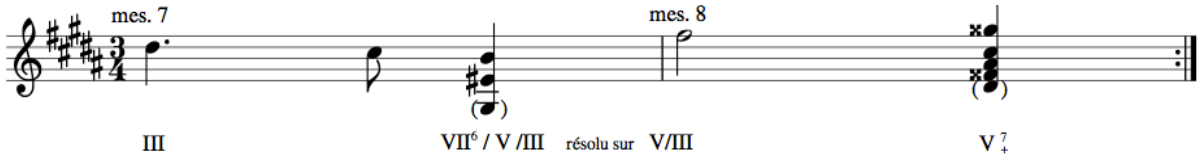


Fig. 87 – Dissonances des mesures 7 et 8 de l'Op.39 n°3

C'est bien plutôt dans l'utilisation de notes étrangères au dessus que se découvre un procédé plus élaboré d'écriture. En effet, la ligne d'ornement de la mélodie polyphonique laisse présager un accroissement tensionnel dès le milieu de cette première section en résolvant les appogiatures apparues aux temps forts des mesures 5 et 6.
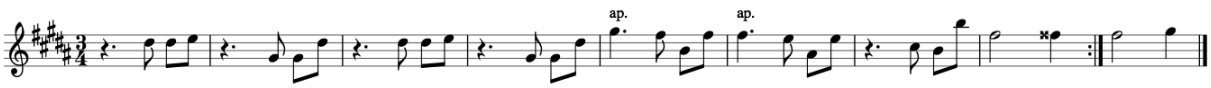


Fig. 88 – Seconde ligne de la mélodie polyphonique (Section 1) de l'Op.39 n°3

D'autre part, la mélodie, depuis un ambitus d'octave, tend à converger vers le relatif (troisième temps de la mesure 7), puis, à la mesure 8, à la dominante de ce dernier (V/III) autrement dit la sous-tonique (*fa#*). C'est au niveau de cette convergence qu'apparaissent clairement les deux lignes. Celles-ci sont conjointement descendantes, et viennent fonder une dynamique, une destination.

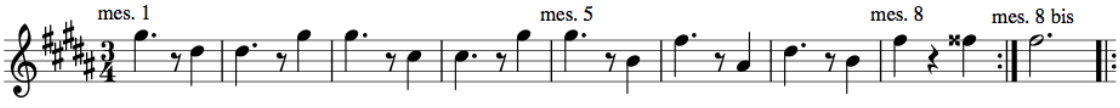


Fig. 89 – Convergence vers le relatif des deux lignes de la mélodie (Section 1) de l'Op.39 n°3

L ‘ensemble de cette section est donc construit sur une progression vers un haut niveau de tension. Plusieurs procédés se succèdent en vue d’amplifier cette progression : convergence mélodique, apparition d’appogiatures, apparition de dissonances, dissipation du motif, resserrement de l’accompagnement, demi-cadence explicite. L’exploitation avec reprises suit la trame suivante :

Mes. 1	Mes. 5 - 8	Mes. 1 (bis)	Mes. 5 - 8 (bis)
I	III (V)	I	III (V/III)

Fig. 90 – Simplification du parcours tonal de l’Op.39 n°3

La deuxième section de cette valse suit la même carrure bien qu’elle assume un caractère de conséquent. Le motif est déployé sur une marche harmonique depuis le ton du relatif (*si M*) jusqu’au ton principal (*sol# min*) de façon à respecter sur chaque temps fort un principe d’alternance de grave et d’aigu déjà observé dans les quatre premières mesures de la première section. Les accords supportant cette phrase conclusive reprennent un caractère consonnant afin de rétablir une stabilité au départ de la marche.
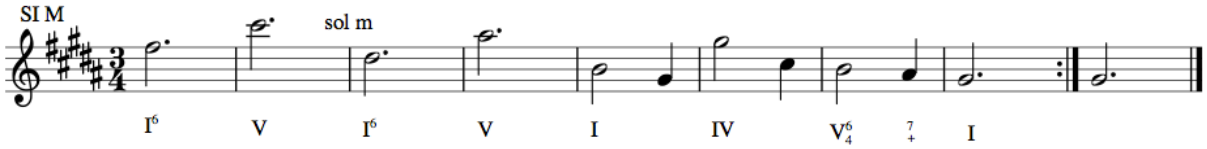


Fig. 91 – Marche et mélodie de la deuxième section de l’Op.39 n°3

Le climax fréquentiel est atteint au début de cette période grâce à la ligne d'ornements au passage entre les mesures 9 et 10 (*ré#³ - do#³*). Il permet d'établir dès le départ une ligne descendante tournée vers deux clôtures (mesures 13 et 16). Dès lors, la convergence à lieu cette fois dans le sens d'une résolution, avec cadence parfaite exhaustive dans la tonalité de départ (*sol# m*), aux mesures 13 à 16. Il faut aussi noter dans cette section que les accords de l'accompagnement observés préalablement ne sont plus répétés mais variés au sein de la même mesure. D'autre part, une nouvelle ligne d'ornement apparaît au dessus dans ces mêmes mesures (13 à 16). Cette dernière déploie les saut mélodiques d'octaves observés plus tôt et accentue la dynamique en vue d'une résolution. La ligne d'ornements initiale, quant à elle, suit le chemin prévu par la marche. Elle se résout sur la tonique à la mesure 13, tandis que le dessus y parviendrait à la mesure 16, ainsi que le prévoit la carrure.
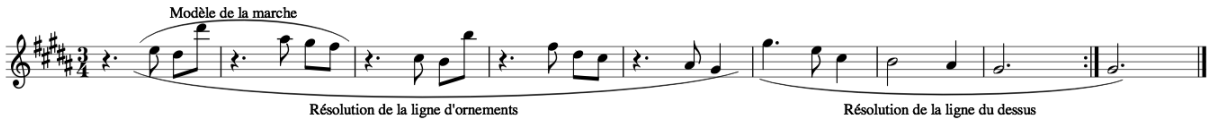


Fig. 92 – double résolution de la mélodie polyphonique (Section 2) de l'Op.39 n°3

Globalement, il ressort de cette analyse musicologique un compte rendu à propos de ce qui se prescrit. Des images affluent pour signifier que l'organisation de la valse est très fine ou rigoureuse : l'arche harmonique (I-III ; III-I), la double ligne descendante de la mélodie polyphonique, le subtil jeu d'intensification et de relâche, etc. Les principes qui régissent la compréhension de la pièce se déduisent du texte à partir de cadres

théoriques historiquement évalués en termes de pertinence[378], et non pas depuis une réalité de réception. Dans ce cas, le rôle du critique consisterait en l'évaluation du différentiel observable entre la prescription musicologique, et un certain horizon d'attente d'une époque. On retrouve ici le projet gadamerien de la question et de la réponse tel que repris par Jauss[379]. Mais rien n'est indiqué à propos de ce qui a lieu de fait lorsqu'il est question de musique. Un tel travail peut servir le domaine de recherche intéressé par l'interprétation.

La perspective d'un traitement susceptible d'incorporer l'ennui situationnel vient remettre en cause de nombreux aspects de cette analyse musicologique. En premier lieu, le donné est traité et structuré mélodiquement. Il active rapidement les modules de reconnaissance stricte et d'évaluation préférentielle. L'analyse est dès lors tournée vers autre chose que la bonne interprétation du texte. Le traitement, en tant que simulable, pose certes la question d'une correspondance entre deux horizons d'attente (celui du donné à traiter, et celui du traitement). Mais cette fois, l'attente ne se constitue plus à partir de l'étude de l'archive, ou d'une critique historiquement située. Elle découle d'une cascade d'applications de règles par des modules à partir un donné intentionnellement constitué.

Dans le cas de la valse de Brahms, le résultat de l'analyse musicologique fait apparaître certains aspects du traitement des paramètres musicaux comme l'harmonie, le rythme, l'intensité, etc. Mais ces informations ne suffisent pas à caractériser le musical tel que défini dans

[378] Les principes schenkeriens ne peuvent, sans grande difficulté, être stylistiquement généralisés au delà d'un XXème siècle européen romantique. Voir *Ibid*, p. 12-13.
[379] Jauss, *Pour une esthétique de la réception,* p. 65-69.

cette étude. Car le morphogramme informe sur le dispositif en période de traitement, tant d'un point de vue « physiologique » ou organique que contextuel. Un morphogramme associé à l'extrait de l'Op.39 situe le musical. Ainsi, d'après les conditions d'émergences :

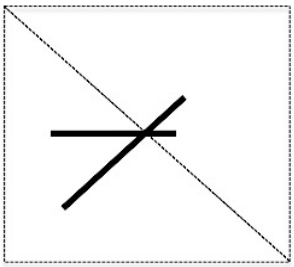


Fig. 93 – Conditions d'émergence pour la Valse n°3 Op.39 de Brahms

Un tel résultat pourrait trouver deux forme de justification : 1) une en forme de moyenne explicitée depuis les paramètres du donné (cette forme est relativement proche des aspects théoriques de l'analyse musicologique). Ces paramètres argumenteraient en faveur de telle ou telle condition d'émergence de l'ennui : l'encadrement réduit, la structuration motivique immédiate, le parcours rudimentaire, le caractère intonable, les reprises, la carrure. Tout cela laisse entrevoir un risque d'apparition de l'ennui situationnel pour deux paramètres essentiellement. Il existe une autre forme de justification à ce morphogramme : 2) celle en forme de traitement isolé : X traite la valse de façon à ce que les conditions d'émergence de l'ennui situationnels retenues soient le *pas assez* et le *certain*. Si maintenant s'ajoute à ces conditions un certain nombre de dimensions, d'occasions et de dispositions. Les informations relatives à une réception de bas niveau se précisent. Par exemple :

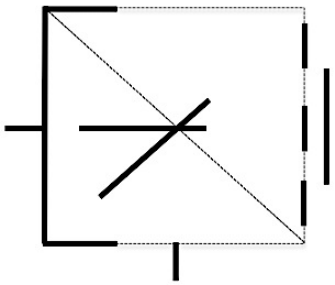


Fig. 94 – Situation pour la Valse n°3 Op.39 de Brahms

Le risque d'un ennui conscient, intense et court fait de la valse un espace problématique du fait même de la forme telle que musicologiquement définie. D'autre part, l'occasion est optimale. La dimension acquise, voire familière ainsi que la primauté au sonore (par minimalité de l'imagerie et de l'incorporation) achèvent de situer l'écoute musicale.

Deux mouvements méthodologiques peuvent alors être initiés : 1) un mouvement de *retour*, autrement dit une évaluation du compte rendu musicologique par épuisement de certaines de ses conclusions. 2) une *projection*, autrement dit une évaluation du compte rendu effectué à partir du morphogramme en vue d'une problématisation de l'acte de réception.

1) Le *retour*. Les différentes conclusions auxquelles parvient l'analyse musicologique peuvent être confrontées à un morphogramme (moyenne d'échantillon ou particulier). Dans l'exemple ci-dessus, deux remarques seront développées en guise d'exemple : a) la phase d'intensification dans la première section de cette valse reste-t-elle valable lorsque le donné est repris, en plus d'être connu et que le style est familier ? Puisque le dispositif a intégré des informations relatives à l'affectation tensionnelle lors du

traitement, une réécoute pourrait effectivement correspondre à une déception des attentes (et par conséquent de l'intérêt), ce qui laisserait penser qu'une analyse musicologique tournée vers l'écoute comme celle produite plus haut ne vaudrait que dans le cadre d'une découverte.

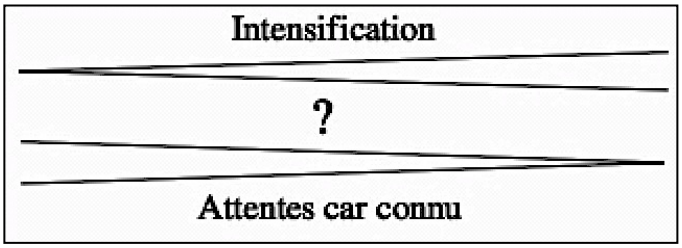


Fig. 95 – Problème de la compatibilité entre attente déçue et intensification

À travers cette incompatibilité apparente, un lien se crée entre les niveaux d'analyse et ce indépendamment de la partition : la condition du *Certain*, l'acquis optimal et la familiarité. Ainsi, la reprise n'a pas le sens d'une réexposition immédiate ! Elle pose la question d'une organisation dynamique du musical intrinsèque à l'occasion et à la disposition. S'il y a reprise de la phase d'intensification, la résolution des attentes est censée, du fait d'une intégration en mémoire élargie, assumer une certaine infériorité de l'intensité. Cela signifierait aussi que la cadence finale de la deuxième section est traitée comme moins conclusive la deuxième fois[380].

[380] Les indices d'intensité de la résolution des attentes a ici fort à voir avec la phraséologie et l'agogique, deux aspects, en plus du timbre, que la théorie devrait impérativement intégrer à l'avenir.

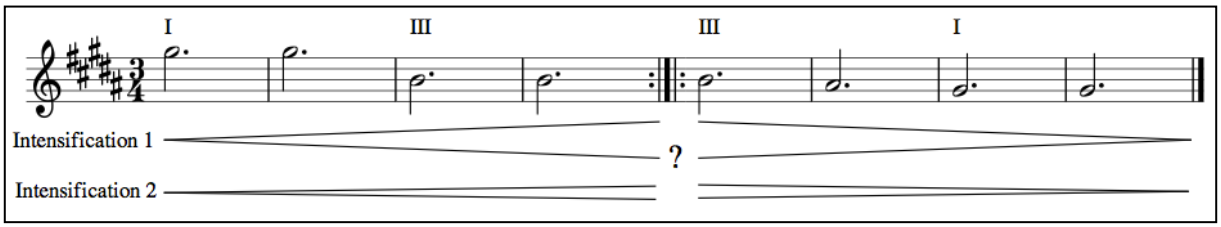


Fig. 96 – Intensification et reprise dans la valse n°3 de l'Op.39 de Brahms

Une analyse de l'acte de réception en tant que tel permettrait de lever cette contradiction. Dans une situation d'ennui comme celle donnée ci-dessus, la résolution des attentes ne s'effectuerait pas dans l'ordre prévu par un idéal analytique constitué. Incohérence normative mais généralisable à de nombreux traitements : la dernière cadence serait vécue comme moins conclusive que l'avant dernière, alors que, et ce serait valable dans le cadre d'une approche musicologique, la première demi-cadence serait effectivement vécue comme plus suspensive que la seconde.

b) Dans les alternances entre tension et détente propice à la dynamique du musical engagée contre la diminution de l'intérêt, faut-il considérer les éléments de rupture comme les accords des mesures 7 et 8 en tant qu'éléments techniques engagés contre le *certain* ? Le maintien de la condition, pour une forme d'aussi courte durée pourrait contredire la possibilité pour le dispositif de saisir ces accords en tant que dissonances affectant la tension globale du traitement : puisqu'il s'ennuie du fait de certitude, comment envisager la tension des mesures 7 et 8 ? Cette question est plus aiguisée encore au regard de l'occasion optimale à tout point de vue. Une théorie musicologique prévoit qu'une dissonance accidentelle produit une tension tournée vers une résolution en forme de détente. De façon schématique, il existe deux approches de la dissonance au sein d'un cadre tonal.

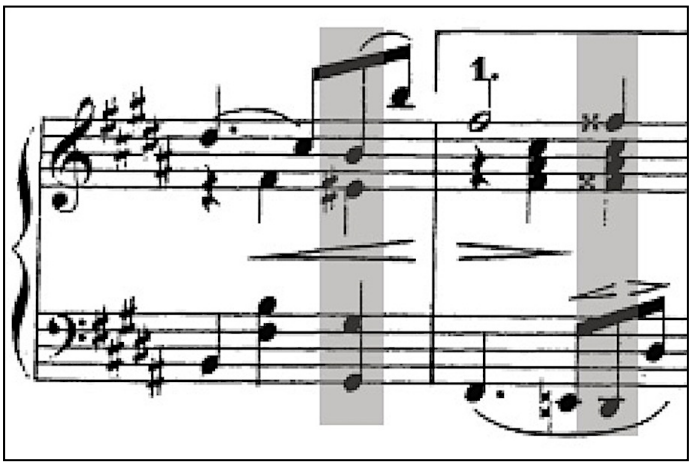


Fig. 97 – Dissonances de première espèce dans la valse n°3 de l'Op.39 de Brahms

Si l'on ajoute la résolution, ces mesures peuvent se réduire à :

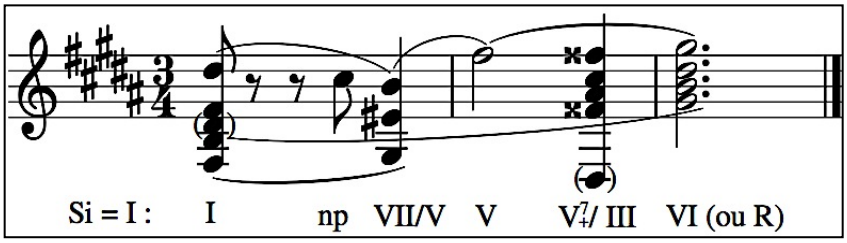


Fig. 98 – Linéarité et réduction des dissonances dans la valse n°3 de l'Op.39 de Brahms

i) Les mouvements apparents de lignes conjointes, du point de vue analytique schenkerien, organisent un flux plus ou moins complexe permettant de décomposer les éléments considérés dans une verticalité. Dans un tel programme, les règles d'enchainements sont refondées en règles de succession des voix. Dans les mesures 7 et 8 le flux est triple. La ligne du dessus par exemple : un mouvement descendant de la médiante à la tonique (ré# - do# - si) prolonge la tonique. Les tons de la triade majeure apparaissant sur le temps fort ainsi que sur le troisième temps accentué de

la mesure. S'en suit un saut à la quinte supérieure et à valeur longue (si – fa#), accentué sur le temps fort, qui déporte la stabilité du I vers le V (dominante). Ce mouvement est ensuite développé conjointement et de façon ascendante, vers le ton principal (fa# - fa*x* – sol#). Il suivrait donc un principe *d'équilibrage* mélodique que certaines théories tendent à généraliser[381]. Il reste cela dit très difficile, ici, de saisir un mouvement égal et contraire en tant que réciproque ou d'équilibrage mélodique, surtout lorsqu'il est ultérieur et n'atteint absolument pas les mêmes buts en termes fonctionnels (diatonisme au sein d'une même triade à la mesure 7 / chromatisme passant d'une dominante (degré 5) majeure au relatif mineur par la sensible mesure 8). Le mouvement opposé tend à montrer que les enchainements se stabilisent. Pourtant, les dissonances viennent précisément, bien que de façon très conventionnelle, instaurer un déséquilibre harmonique (retour du relatif au ton principal) qu'aucune analyse de flux ne saurait masquer, et ce même si les arguments inspirés de stabilisations ou de compensations graphiques sont très tentantes : comme il survient après un saut, le mouvement contraire ultérieur, ne donne pas à voir une tension. D'ailleurs, il aurait très bien pu descendre conjointement sur le degré 6 (support du relatif) et prolonger la ligne si chère aux analystes schenkeriens. Une approche par le flux donne à voir la dissonance comme un moyen double : prolongation de la classe concernée (mesure 7), ou intermédiarité dans le processus d'arpégiation de la basse (mesure 8). Mais en quoi se distinguent fondamentalement ces dissonances ?

[381] La théorie de l'analyse développée par Schenker et ses successeurs tend à défendre ce type de constat.

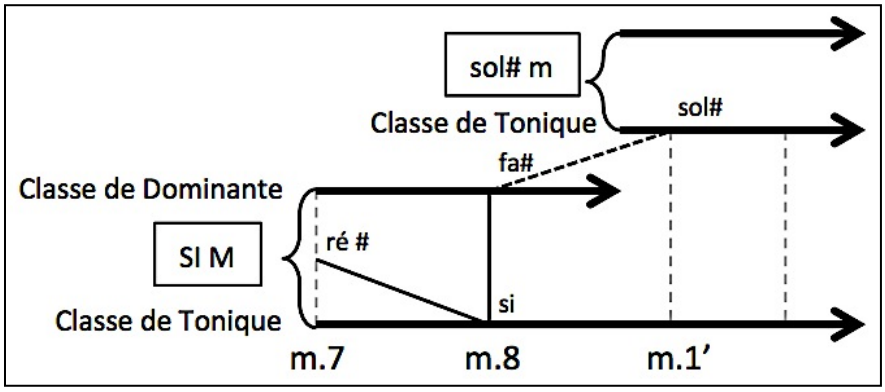


Fig. 99 – Équivocité de l'équilibre du flux aux mesures 7, 8 et 1' de l'Op.39 n°3 de Brahms

ii) En va-t-il de même dans le cas de règles tonales d'enchainement des accords ? De façon prototypée, celles-ci prévoient que toute dissonance est résolue dans une triade du ton qui l'incorpore. Or, il semble bien ici que ces principes soient observés si l'on intègre la notion de contre-relatif (V de I mineur = III# de III majeur)

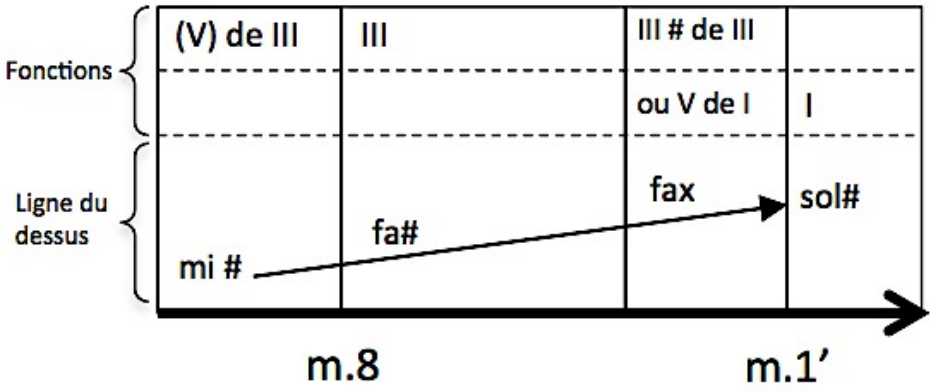


Fig. 100 – Enchainement harmonique aux mesures 8 et 1' de l'Op.39 n°3 de Brahms

Dans tous les cas, la vision selon laquelle la dissonance « passe » à sa résolution ne permet pas fondamentalement de décider si la tension qu'elle engendre s'oppose au certain, dans le sens d'une modulation de l'intérêt. Or puisque la tension d'une dissonance est liée à l'intérêt au sein de la situation d'écoute, elle se décrit à partir de critères supplémentaires. Dans le cas du morphogramme ci-dessus, l'affectation tensionnelle sera moins forte que dans le cas d'une découverte ou d'une condition du certain moins prononcée. Les règles qui viennent régir ce type d'approche pourraient par exemple être représentées comme suit : le certain, en tant que condition d'émergence de l'ennui situationnel, peut s'amenuiser lorsqu'une dissonance apparaît alors que l'occasion et la familiarité sont minimales (« je connais cette valse. Ces accords me semblent moins tendus que lors de la première écoute »). Le certain peut se maintenir, voire augmenter, lorsqu'une dissonance apparaît alors que l'acquis et la familiarité sont optimales (« Je ne connais pas cette valse. Ces accords m'apparaissent comme tendus »). Cet exemple donne à voir l'influence de l'occasion et de la disposition sur le traitement. En effet, l'intérêt ne saurait être le même dans les deux cas (cela doit, sous certaines conditions, valoir pour des écoutes de reprises thématiques simples). Dans le cas de la valse de Brahms, une connaissance approfondie tendrait à altérer l'affectation tensionnelle dans le sens d'une détente. La réécoute comporte donc un risque de désintérêt, dans le sens d'une lassitude qui réduit, à mesure qu'elle a lieu et à condition que l'acquis et la familiarité s'accordent avec elle, le niveau de tension.

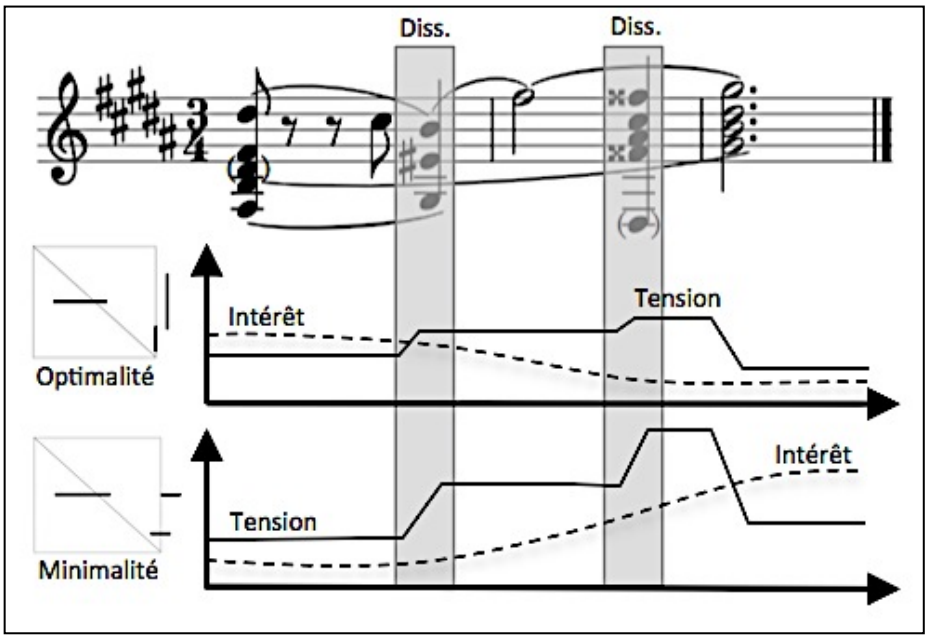


Fig. 101 – Dissonance et optimalité aux mesures 7, 8 et 1' de l'Op.39 n°3 de Brahms

La disposition qui viendrait contrer le risque de désintérêt ne serait autre que la valence, soit une affectation d'agréabilité. Car il reste possible qu'une réécoute intensifie la dissonance si la dynamique musicale est motivée en dehors du traitement. La valence peut donc servir d'inhibiteur à aux types de règles énoncées ci-dessus à propos de l'influence de l'acquis et de la familiarité sur l'affectation tensionnelle ou l'intérêt. La situation, et par conséquent l'écoute musicale, s'en trouveraient modifiées. Le compte rendu d'analyse musicologique ne donne jamais à saisir ce type de réalité de l'écoute : une dissonance, en tant que procédé d'écriture, peut échapper à sa propre réalisation au cours de l'acte de réception.

2) La *projection*. L'ennui situationnel s'analyse en termes de conditions de possibilités. Mais il constitue une réalité musicale, puisqu'il vient caractériser (comme il sera discuté dans la section suivante) l'ensemble des écoutes possibles pour un donné à traiter par un dispositif.

Si le morphogramme enrichit, voire révise, le compte rendu d'analyse musicologique, il permet aussi d'évaluer des échantillons de comptes rendus de la théorie de l'ennui situationnel et de les porter au regard d'une psychologie de l'écoute musicale.

Après une série de tests rigoureusement réalisés, l'étude de moyennes statistiques permettrait sans doute de mettre au jour certaines réalités d'écoute musicales à travers le prisme de sciences humaines comme la sociologie, et la philosophie, et des études culturelles. La moyenne, si elle masque la situation particulière, génère une situation, non pas idéale mais type. Les règles de calcul précisées, des régularités se dessineraient, et questionneraient la plupart des disciplines du musical.

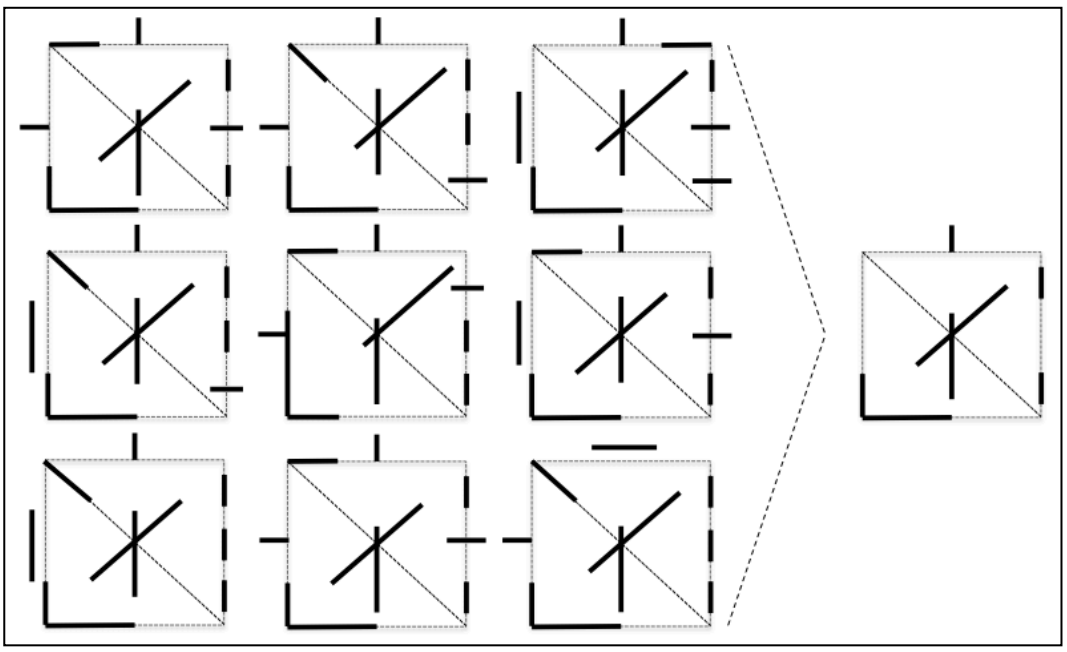


Fig. 102 – Exemple de moyenne établie à partir d'échantillons de morphogrammes [382]

[382] Ici, le calcul de la moyenne est rudimentaire. Toute absence ou quasi égalité pour chacune des informations représentées donne lieu à une indétermination. Sinon, l'information la plus représentée est retenue dans le morphogramme de moyenne.

La forte représentation s'étudierait alors avec autant de rigueur que l'émergence d'une indétermination. Le type situationnel constituerait un espace problématique extrêmement fort dont la portée se généraliserait à l'ensemble de la recherche fondamentale intéressée par le musical.

Fin de l'idéal de réception de bas niveau et autres enjeux.

Au regard de ce qui vient d'être présenté, il apparaît que la théorie de l'ennui situationnel en période d'écoute musicale prend la forme d'une intersection. Depuis le traitement pensé comme algorithme jusqu'aux cinq niveaux d'analyses du morphogramme de l'ennui, en passant par l'élaboration d 'un cadre situationnel, l'ensemble de ce qui caractérise une réception en forme d'écoute musicale est tracé. Mais il ressort avant tout d'un tel projet que le morphogramme ne saurait jamais correspondre à version universelle de traitements particuliers : déjà certains modules, comme les modules d'évaluations ou d'anticipation, isolent le traitement. L'algorithme ne relève donc pas d'une automatique. De même la situation, par définition, n'est jamais l'espace-temps générique supportant toute les écoutes. Ainsi, l'état ou la valence viennent encore séparer ce qui a lieu pour un dispositif spécifique de ce qui aurait lieu pour l'ensemble des dispositifs en période d'écoute. La situation elle-même, sans qu'il soit nécessaire de le rappeler, souffre d'une tendance à la variabilité. Enfin l'ennui lui même est sujet à la variation.

Mais alors est-ce seulement cela ? Constater le fait que chaque réception est exceptionnelle ? Non. Comme il vient d'être vu, cette amorce de projet théorique permet bien plus. L'ensemble des réflexions menées sur les conditions de possibilité de l'ennui conduit à un réseau extrêmement puissant de problématiques qui remet en cause l'idée selon laquelle la réception musicale pourrait être normée. Mais ce n'est pas à cette seule conclusion que conduit cette étude. Comme il sera développé dans la dernière section, l'intégration de l'ennui situationnel au sein de l'acte d'écoute organise une dynamique distincte de celles que recense l'histoire

de la musique, et pose la question d'une autre forme d'objectivation de la réception par le sujet percevant.

Ce dernier n'est plus comme l'Homme fasciné par un feu[383]. Il n'est plus un simple auditeur puisqu'il joue un rôle dans la construction d'une organisation musicale. Les tentatives de saisie du musical développées sans considérer de situation assument de façon dictatoriale que l'œuvre est toujours censée se présenter de façon absolue et continue. Les raisons cachées de ces thèses se trouvent en de multiples chapitres de l'histoire de l'art comme la glorification du génie compositeur, la sacralisation, la vénération de l'écrit, le nationalisme, ou encore l'esthétique du sublime et du sentiment. Elles posent que la réception, tout en étant conditionnée par des principes de l'herméneutique, doit obéir à certaines règles que la situation rend hasardeuses. Ces prescriptions, si elles vont dans le sens d'une défense de l'œuvre, autrement dit du donné intentionnellement constitué, ne parviennent donc pas à trouver de légitimité. Ces remarques conduisent à une bipartition méthodologique du musical.

Dans la figure 100 ci-dessous, le diagramme de *l'idéalisation* présente, de façon simplifiée, l'influence des prescriptions sur le réseau des principaux pôles de la réception de bas niveau : 1) L'auditeur est placé dans un contexte, en présence d'un donné à traiter. Le contexte fonde en ensemble complexe de règles herméneutiques au sein d'une analyse rétrospective (mode, danse, programme, liturgie, etc.). Il est possible de penser à un autre type d'influence lié au vécu particulier du sujet

[383] On retrouve cette image dans l'ouvrage du pragmatiste Dewey, *L'art comme expérience,* p. 32 . « Les sources de l'art dans l'expérience humaine [:] (…) l'enthousiasme avec lequel l'homme assis près du feu tisonne le bois qui brûle dans l'âtre et regarde les flammes qui s'élancent et les morceaux de charbon qui se désagrègent. ».

compositeur et par conséquent indépendant de l'acte de réception (écriture, style, innovation, improvisation, etc.). Les prescriptions, fondées sur la recherche, mettent à jour leur thèse par voie analytique du donné à traité : il existe donc un dialogue entre le donné intentionnellement constitué et les règles idéalisées de la réception de bas niveau. Enfin, les prescriptions viennent modeler le contexte lui-même en décidant de la pertinence de certains aspects, dits *saillants*, qui participent à la représentation d'un idéal contextuel de l'acte de réception. Le sujet récepteur et le donné, forment, en dehors de ce cadre, un musical hautement abstrait dans le sens où il ajoute à l'écoute d'autres dimensions comme la partition ou la boite noire figurée par l'esprit de l'auteur génie. Un tel schéma a le mérite d'inscrire le musical dans l'histoire de la réception, un pan important de l'histoire de l'art. Toutefois, les études menées dans ce champ ne sont que rarement compatibles avec la totalité des écoutes réalisées pour un même donné et dans un même contexte.

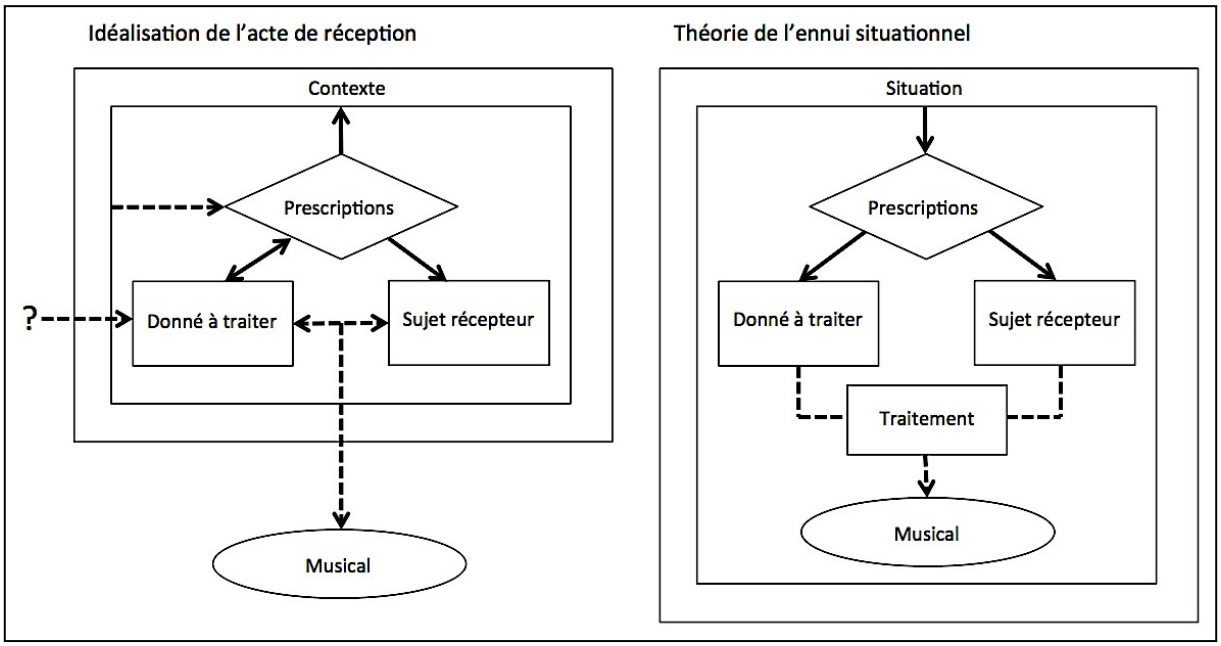


Fig. 103 – Organisation de l'idéalisation et de la théorie de l'ennui situationnel

La schématisation de la *Théorie de l'ennui situationnel* en période d'écoute musicale conçoit les influences prescriptives de façon différente, en retenant la notion de situation. Cette dernière, constituée d'une occasion et d'une disposition (au sens où elles ont été présentées), intègre le musical en considérant l'intérêt que le dispositif porte au donné. L'intérêt, quant à lui, est placé en ultime position d'une chaine de calculs par différents modules spécialisés. Il s'agit du traitement en tant que ce qui a lieu au centre de la situation. Le musical en sortie intègre donc l'ensemble des pôles de la réception de bas niveau. Les prescriptions formulées par l'idéal de réception sont donc dictées par la situation (qui comprend l'ensemble : traitement, occasion et disposition).

Ces deux schémas révèlent une ambiguïté que l'un d'entre eux ne parvient pas à surmonter. La *théorie de l'ennui situationnel* prévoit que certains aspects de la réception valident la multiplicité des interprétations (l'environnement, la valence, l'intensité de l'ennui, etc. sont spécifiques à chaque situation et tolèrent de ce fait les incompatibilités de jugements). Cette multiplicité prend la forme d'une diversité au sein d'une esthétique de la réception de bas niveau. Ceci car *le musical advient au sein de la même situation que le dispositif qui traite le donné.* Une définition de l'écoute musicale qui se développe en dehors de l'acte ne peut trouver de justification à un ensemble de prescriptions que de façon indépendante, de l'extérieur, hors de ce qui a lieu. L'idéal de réception demeure certes un moyen d'investir certains points de l'histoire de l'art. Cependant, il est sans aucun doute celui qu'il convient d'évacuer avant tout si l'on tient à définir le musical depuis ce qui le génère, à savoir l'écoute. Bien que la théorie de l'ennui situationnel n'en soit à qu'à ses premiers essais, elle devient déjà un

outil problématique très puissant pour réévaluer certains axiomes de la musicologie.

La notion d'œuvre d'art, de par la complexité heuristique qu'elle engendre, échappe à la réception de bas niveau en couvrant d'autres dimensions de l'esthétique comme l'auteur, l'archive, le beau, l'expérience, le sensible, etc. Cependant, ce faisant, elle place un donné intentionnellement constitué dans un ensemble archétypal qui ne couvre pas la totalité des situations d'écoute. La musicologie, en tant que discipline liée à l'histoire des œuvres, s'intéresse au même type d'objet qu'une esthétique de haut niveau. Il reste la théorie du musical dont le regard analytique est tourné vers les règles qui s'appliquent à l'organisation du donné. Cela dit, à quelques exceptions près[384], cette recherche pour s'élaborer part d'un répertoire musicologiquement défini. Dans l'ensemble, il est possible d'affirmer que l'œuvre gouverne les choix théoriques. Ces derniers se rapprochent donc plus d'une esthétique de haut niveau.

Ces considérations témoignent, au nom d'une compréhension détachée des influences du répertoire historiquement constitué, d'une fin de l'idéal de réception. Ce dernier, d'une puissance notoire dans les investigations en histoire de l'art ou de la réception, disparaît lorsqu'il est question d'une définition rigoureuse et générale de l'écoute. Couplé à l'art, le musical s'émancipe, mais il se prive de conceptions relatives aux spécificités du sujet objectivé, pourtant inévitables dans la constitution d'une herméneutique intéressée par la situation d'écoute. L'idéal de

[384] Les répertoires d'application de systèmes d'analyse formelle comme ceux de Riemann, de Schenker, ou encore de Leibowicz sont limités : certaines œuvres leur échappent. D'un autre côté, les travaux comme ceux de Francès, de Krumhansl, de Slodoba, de Barbaud partent d'un désir de saisie d'un musical généralisé.

réception s'efface dès lors que les conditions de possibilités de l'ennui en période d'écoute sont posées.

Les principales considérations à propos d'une théorie de l'ennui situationnel en période d'écoute ont à présent été données. Il reste, semble-t-il à établir un projet de recherche à partir de ce qui vient d'être exposé. C'est ce qui sera développé dans la dernière section de ce rapport.

Bilan G

Le morphogramme réunit quatre ensembles d'information relatifs à la situation de réception : les conditions d'émergence de l'ennui lors du traitement du donné sonore organisé, l'occasion, les dimensions de l'ennui, et la disposition. La répartition de ces informations permet de distinguer cinq niveaux d'analyse corrélés. Le premier, la thèse, permet de comparer une forme musicale à un ou plusieurs morphogrammes. Le deuxième niveau d'analyse, la thèse, permet, puisque l'ennui peut être qualifié, de considérer certains jugements relatifs à une situation d'ennui. Le troisième niveau, l'occasion, permet de particulariser le musical en spécifiant l'environnement et le dispositif. Le niveau quatre, la disposition, permet de penser un traitement exclusif en considérant tous ou certains aspects spécifiques du dispositif. Enfin le cinquième et dernier niveau, la situation, permet de comparer certaines prédictions avec des morphogrammes ayant ou ayant eu lieu ou de simuler certaines écoutes.

La modélisation (le morphogramme) peut aussi être associée à un texte musical ou à une analyse musicologique. Elle devient comparable à la grille labanienne de l'effort, placée à droite du cinétogramme, et qui informe sur les qualités du mouvement. Elle permet par ailleurs de réinterroger directement certaines conclusions auxquelles parviendraient les théories traditionnelles, en révélant des présupposés en faveur d'un idéal de réception. Ce dernier aspect vient fonder une portée explicitement critique de cette théorie : l'analyse peut confronter ses conclusions à une forme d'écoute située. Bien sûr, de nombreuses questions surgissent tandis que s'élabore ce premier système. C'est pourquoi, dans un dernier temps, il paraît nécessaire de préparer le terrain à quelques unes de ces interrogations.

H – PERSPECTIVES, DISCUSSION ET CONCLUSION

Reprise et déploiement problématique

L'ensemble de la théorie esquissée soulève de nombreuses questions susceptibles d'intégrer un projet futur en recherche fondamentale. Dans cette ultime section, huit points jugés essentiels seront abordés succinctement ce qui permettra de situer la présente étude dans un espace transdisciplinaire pertinent en vue de saisir une heuristique.

1) L'acte et le projet

Le musical n'a plus pour but de s'inscrire dans un projet général de saisie de la réception que le chercheur veut objectiver, mais plutôt dans une série d'application de règles fondées sur certaines régularités des conditions d'émergence d'un ennui situationnel. L'ennui devient un critère hautement pertinent de libération du dispositif par rapport aux prescriptions musicologiques. Les deux voies ne se contredisent pas à tous les niveaux. Elles peuvent même coexister lorsqu'il est question d'une compréhension de la réception esthétique à différents niveaux. La question du passage d'une esthétique de bas niveau à une esthétique de haut niveau dans le cadre d'une réception doit alors impérativement être posée avec rigueur.

En omettant l'idéal de réception, la théorie de l'ennui situationnel interroge une écoute isolée. Le sujet, vecteur d'irrégularités auxquelles l'esthétique de haut niveau veut échapper pour que s'élabore son propos, est investi en termes de possibilités. Ces possibilités sont regroupées et forment un ensemble de conditions dont le rôle est pouvoir relier entre elles toutes les réceptions par des sujets. L'ennui situationnel, en assumant le caractère particulier d'une réception (comme non totale et non continue), vient révéler certaines régularités parmi les conditions, et autorise une première objectivation de l'écoute musicale subjective. À un niveau purement méthodologique, cela permet l'emploi de la simulation ainsi que de l'outil algorithmique. Au verso de cette approche se trouve un ensemble de recherches basées sur l'observation et l'étude de régularités au sein du donné sonore intentionnellement constitué. Un tel projet, fortement développé par les représentants de l'analyse musicologique, a l'avantage indéniable d'autoriser certaines thématisations relatives à la forme, au style, aux techniques d'écritures et/ou de composition. Mais alors, elles écartent toutes les spécificités d'une réception particulière et se concentrent, non pas sur un acte d'écoute musicale, mais sur un *projet* de réception élargi à plusieurs écoutes. Ce projet esthétique, qualifié ici de *haut niveau* est alors interrogé en différents espaces-temps. Un champ transdisciplinaire se crée, avec pour discipline maitresse l'herméneutique. À quelques rares exceptions près, les problématiques sont formulées à un niveau indépendant de l'écoute isolée. Une faille apparaît entre *La* réception de haut niveau et *Une* réception de bas niveau. Cette dernière est tournée vers l'occasion d'une unique réception, puisque rendue sous forme de compte-rendu de traitement situé.

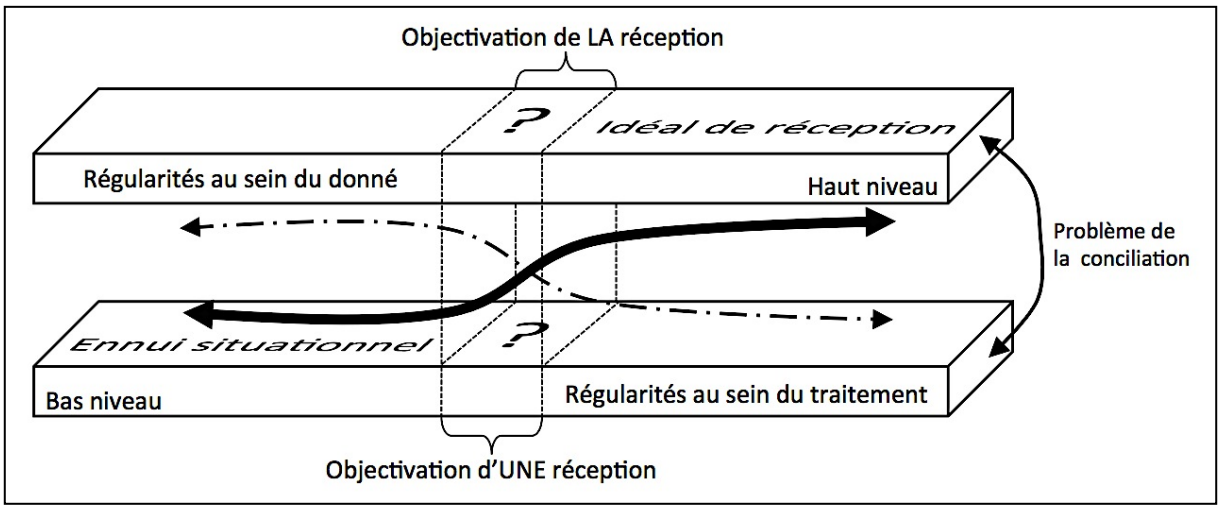


Fig. 104 – Passage d'une esthétique de bas niveau à une esthétique de haut niveau

Il existe donc une tension forte entre le projet esthétique et l'acte de réception isolé. Comment concilier les régularités présentes au sein d'analyses du donné à traiter avec les régularités présentes au sein du traitement ? D'un côté, l'esthétique de haut niveau, pour intégrer des perspectives comme celle proposée par la théorie de l'ennui situationnel, doit impérativement réévaluer le postulat de l'idéal de réception. Car il est impossible, comme il a été montré, de généraliser la réception musicale sans réfuter le caractère global, approfondi, et continu d'une écoute particulière. D'un autre côté, l'ennui situationnel, formalisé au sein du morphogramme, voudrait, à long terme, intégrer une esthétique de haut niveau. Il lui faudrait pour ce faire obtenir certains résultats pertinents : compatibilité entre le jugement de gout et le jugement esthétique, rôle du contexte sur le traitement, études statistiques d'échantillons comparées aux conclusions du projet de l'esthétique. Ces différences de programmes sont explicitées avec beaucoup de rigueur et de pertinence par Jean-Michel Salanskis[385]. On y constate en outre que, le projet d'une herméneutique post-Schleiermacherienne, sinon lorsqu'elle se rapproche d'une phénoménologie, a du mal à se *transmuer* totalement « en une explication naturaliste du comportement humain, en termes de l'objectivité physique de l'environnement et de l'objectivité biologique du sujet vivant. »[386]

La séparation entre l'acte et le projet cherche à se résoudre dans des modèles du type de ceux qu'élaborent les sciences cognitives ou les neurosciences. C'est bien à ce genre d'unité qu'invite à réfléchir la théorie de l'ennui situationnel en période d'écoute musicale.

---

[385] Jean-Michel Salanskis, *Herméneutique et cognition* (Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2003).

[386] *Ibid*. p. 34. Ces remarques apparaissent au cours de réflexions menées à propos de la figure de *l'être-au-monde* dans la philosophie de Merleau-Ponty.

2) Enjeux herméneutiques – la question de l'interprétation

Dans un cadre théorique comme celui qui vient d'être présenté, l'ennui trouve un nouvel espace problématique. Bien qu'il soit difficile d'échapper aux perspectives existentielles le concernant, l'ennui situé atteint avec puissance le champ herméneutique. Si sa temporalité est effectivement réduite[387] à l'événement d'une réception, sa portée s'en trouve accrue puisque détachée en plusieurs lieux de références poétiques, morales, ou métaphysiques instables observables dans les études littéraires ou les manuels de « savoir-bien-vivre »[388].

Cela permet déjà de poser que la théorie de l'ennui situationnel ne produit ni de normes d'écoute, ni de normes compositionnelles. Elle cherche plutôt à saisir et à isoler les jugements de goût, à déterminer les régularités susceptibles de conduire à la formation de ces derniers afin de mûrir une nouvelle définition du musical qui soit détachée de prescriptions indépendantes de ce qui a lieu en période d'écoute. Bien entendu, l'étude d'échantillons conséquents de morphogrammes pourrait dans certains cas conduire à des *moyennes de jugements de goût*, susceptibles de faire mouche dans les domaines de la communication ou de certains espaces commercialement définis. Mais il s'agirait alors d'un détournement de programme qui appellerait de nouvelles et sans doute passionnantes

[387] Voir *Ibid*. p. 25-29.

[388] L'expression concerne ici les livres dont le but est de venir en aide au lecteur à propos d'un thème spécifique. On trouve de nos jours pléthore d'ouvrages de ce type. L'objectif dans ce cas prend la forme de conseils en vue de surmonter un problème dont la portée s'étend, souvent de façon obscure, à une majorité de sujets inconscients de la banalité de ce qu'ils vivent et des moyens, souvent rudimentaires, leur permettant de modifier leur état. Il convient ici de noter que ce type d'ouvrage se pose contre la vue existentielle littéraire dont les idées s'organisent autour de la singularité du problème (souvent ramené à la narration d'une vie : Faust, Werther, Vladimir et Estragon, etc.). Parmi les ouvrages de bien-savoir-vivre, on retiendra par exemple Joël Clerget et al., *Vivre l'ennui : A l'école et ailleurs* (Ramonville Saint-Agne, Erès, 2006). Voir aussi Odile Chabrillac, *Petit éloge de l'ennui* (Jouvence, Maxi-pratiques, 2013).

investigations. En l'état, la théorie cherche essentiellement à promouvoir une objectivation du sujet récepteur et ce dans une situation qu'il faut chercher à tracer. Derrière cette interrogation se cache un problème profond : à partir de quand devient-il impossible d'évacuer le sujet de l'écoute musicale ?

La théorie de l'ennui situationnel part d'un ensemble de définitions inspirées d'un corpus de textes théoriques choisis. Le musical trouve donc une définition liée à ce corpus. Puisque l'ennui situationnel est susceptible d'apparaître au sein d'un acte de réception de bas niveau, le musical est décliné en une constellation de morphogrammes censés refléter un certain rapport avec ce qui a lieu en fonction de l'intérêt au sein d'une situation. C'est donc l'intérêt qui se place au centre de l'acte de réception. C'est lui qui explique la diversité des jugements de goût et affine un programme de recherche intéressé par une définition du jugement esthétique.

Une question se poserait alors : En quoi l'ennui, et non un autre thème pioché dans une liste d'accidents de la réception, permettrait-il de fonder un espace théorique critique ? pour répondre à cette question il faut se rappeler du rôle critique de la théorie ainsi que de l'indépendance entre l'intérêt et l'ennui, justifiant la primauté au programme théorique ici présenté plutôt qu'à un autre. Aux fondements d'un projet théorique se trouvent certains termes à définir et certaines propositions non démontrées. Robert Blanché le rappelle à propos des théories déductives :

> « Il apparaît ainsi qu'au point de départ d'une théorie déductive, conçue pour satisfaire aux exigences logiques, devront figurer, non point les trois principes traditionnels : définitions, axiomes et postulats, mais des propositions non démontrées – qu'on appellera indifféremment

axiomes ou postulats- et des termes non définis : tout le travail ultérieur consistant à construire à partir de là des propositions nouvelles, justifiées par le moyen des démonstrations , et des termes nouveaux fixés par le moyen des définitions. » [389]

La présente théorie gravite autour d'objets qu'elle tente de préciser au moyen de propositions dont l'aboutissement prendrait la forme de règles. Ainsi le musical est caractérisé par un traitement. Ce traitement est relatif à l'intérêt d'un dispositif. Ce dispositif est impérativement modulé par une situation. La situation, niveau élevé de saisie du musical impose une discontinuité du musical. Et de ce parcours naît l'étude de la possibilité d'un ennui situationnel. Une dynamique se crée donc en vue d'expliquer certains aspects non pris en compte par les autres systèmes théoriques. Les modes d'approche et de description de chacune des étapes de cette dynamiques varient : Théorie du musical pour le musical, algorithmique pour le traitement, et stochastique pour la situation.

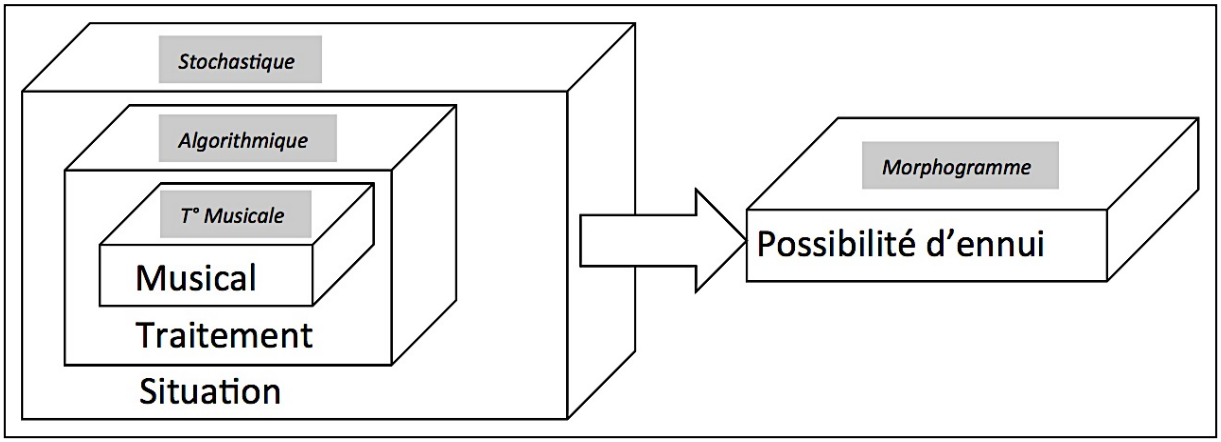


Fig. 105 – Jaillissement de la théorie de l'ennui situationnel en période d'écoute

[389] Robert Blanché, *L'Axiomatique* (Paris, PUF, 1999), p. 23.

Les morphogrammes donnent à saisir des aspects d'occasions isolées de réception. Les termes initiaux, indépendants de la situation, sont eux sensibles à l'analyse logique : ainsi le traitement consisterait en une série d'applications de règles et l'intérêt serait défini à partir de conclusions psychologiques expérimentalement éprouvées. La situation remet en cause non pas l'existences de régularités entre les traitement, mais la possibilité de généralisation à partir d'un unique traitement. C'est ici qu'apparaissent le rôle critique de la théorie et l'ennui : des différences observées entre les situations découlent des différences dans les jugements de goûts à propos de ce qui a lieu. Ces différences conduisent à la formation de deux niveaux hiérarchiquement établis : le niveau bas (celui du jugement de goût) et le niveau haut (celui de l'esthétique)[390]. La situation comprend le bas niveau de réception et force à légitimer la diversité des jugements. Ces derniers sont alors susceptibles d'être classés selon de nombreux critères qui, tous, sans exceptions, sont associés à une forme d'intérêt.

Parmi ces critères, il semble que le rôle de l'interprétation apparaisse fondamental[391]. Deux niveau problématiques se dessinent alors : d'abord, le niveau de l'ennui en période d'exécution. Est-il assimilable à l'ennui en période d'écoute ? Pour répondre, de nouveaux paramètres devraient être considérés. Parmi eux, on trouverait par exemple à proximité de la disposition « incorporation » celle du geste instrumental. D'autre part, dans l'ensemble des éléments susceptibles d'influencer ce type d'ennui, la situation devrait intégrer un acte de communication fondé ou non sur l'échange : L'interprète est-il attentif à la réception qu'il génère ? S'exerce-t-

[390] On trouve, de façon similaire, une nivellation de l'herméneutique dans les premiers chapitres de Salanskis, *Herméneutique et cognition*, p. 8-43.
[391] Sur la question, voir l'ouvrage Jean-Pierre Armengaud, Damien Ehrhardt, dir., *Vers une Musicologie de l'Interprétation* (Paris, L'Harmattan, 2010).

il seulement ? Si l'ennui situationnel lié à l'écoute est situable méthodologiquement (traitement, occasion et disposition), la mise en réseau consécutive à une interprétation complexifie grandement la possibilité de saisie. Une fois encore, il ne s'agit pas ici de décider des causes et conséquences de l'ennui, mais plutôt de nommer les différents thèmes auxquels il se connecte dès lors qu'il est interrogé.

Le second niveau problématique est esquissé par la question du lien entre les formes d'ennui et une possible dialectique de la résolution de l'ennui. Si l'exécution d'une œuvre invite à un certain type posture, alors l'ennui, lorsqu'il survient, doit se manifester au sein de cet espace postural de sorte que le musical s'en trouve transformé. Cette hypothèse permettrait de lier l'écoute ennuyée à l'interprétation ennuyée. Comment ces deux aspects du musical dialoguent-ils ? L'espace problématique de l'ennui en période de réception entre ici en corrélation avec celui du jeu musical. Il se trouve que plusieurs tentatives d'approche du fait musical ont tenté de saisir cette superposition entre écoute, jeu, et/ou composition[392]. Si l'on considère l'ennui à cette intersection, une double questions se pose : 1) l'ennui de l'interprète influence-t-il l'ennui de l'auditeur ? 2) l'ennui de l'auditeur influence-t-il l'ennui de l'interprète. La responsabilité de l'un ou l'autre présuppose que l'ennui est susceptible de se propager entre les différents dispositifs à différents niveaux de traitement[393]. Ces influences pourraient d'autre part exister entre deux traitement similaires. Quoiqu'il

[392] Jacques Viret, *Approches herméneutiques de la musique* (Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001). Voir en particulier l'article « Entre Sujet et Objet. L'herméneutique musicale comme méthodologie de l'écoute », p. 283-294.

[393] L'image la plus représentative de ce type de propagation reste celle de l'ennui scolaire dont l'une des manifestations relie le discours et la posture de l'enseignant ou de l'enseignante à celui d'un ensemble d'auditeurs.

en soit, quatre types complémentaires d'interactions existent alors, chacune présentant un intérêt problématique plus ou moins prononcé :

a) *L'interprète s'ennuie et son ennui ne se propage pas*. L'audience qui s'ennuie alors s'analyse au moyen d'une théorie de l'ennui situationnel en période d'écoute musicale telle que celle qui est esquissée ici. L'ennui de l'interprète s'analyse au moyen d'une théorie *étendue* de l'ennui situationnel en période d'écoute musicale.

b) *L'interprète s'ennuie et son ennuie se propage*. L'audience qui s'ennui est directement affectée par l'ennui du musicien. Cette influence prend la forme d'un message adressé dans l'acte de communication. Une corrélation existe et est orientée. L'ennui de l'interprète s'analyse au moyen d'une théorie *étendue* de l'ennui situationnel en période d'écoute musicale.

c) *L'audience s'ennuie et son ennuie ne se propage pas*. L'interprète qui s'ennuie s'analyse alors au moyen d'une théorie *étendue* de l'ennui situationnel en période d'écoute musicale. L'ennui de l'audience s'analyse au moyen d'une théorie de l'ennui situationnel en période d'écoute musicale.

d) *L'audience s'ennuie et son ennuie se propage*. L'interprète qui s'ennui est directement affecté part l'ennui du musicien. Cette influence prend la forme d'un message adressé dans l'acte de communication. Une corrélation existe et est orientée. L'ennui de

l'audience s'analyse au moyen d'une théorie de l'ennui situationnel en période d'écoute musicale.

La question d'une propagation de l'ennui n'a pas à être développée ici. Toutefois, la question de la représentation des influences pourrait exister si l'on souhaite rendre ces dernières explicites : Selon les cas d'ennuis considérés à cette intersection entre jeu et réception, les morphogrammes (étendus ou non) pourraient être liés entre eux, afin de signifier une corrélation des dispositifs ou du type. Deux types de corrélations existeraient alors : celles qui sont orientées ou bi-orientées (l'ennui se propage d'un traitement à un autre), celles qui sont indépendante (aucune influence entre l'ennui de l'interprète et l'ennui de l'auditeur). Graphiquement, un segment reliant deux morphogrammes traduirait deux formes d'ennuis contemporains. La place des morphogrammes les uns par rapport aux autres informerait sur le type de corrélation. L'appariement horizontal ou vertical signifie une indépendance. Dans ce cas, aucun segment n'est employé. L'appariement diagonal signifie une orientation (de en-haut-à-gauche vers en-bas-à-droite). Dans ce cas, la proximité des morphogrammes informe sur le niveau d'influence. Afin de préciser la propagation, la condition d'émergence influente sert de point de départ au segment et se résoudrait en même place dans le morphogramme influencé. Enfin, la double influence serait traduite par la présence d'un autre segment en appariement diagonal, ou d'un trait double dans le cas d'une même condition influente.

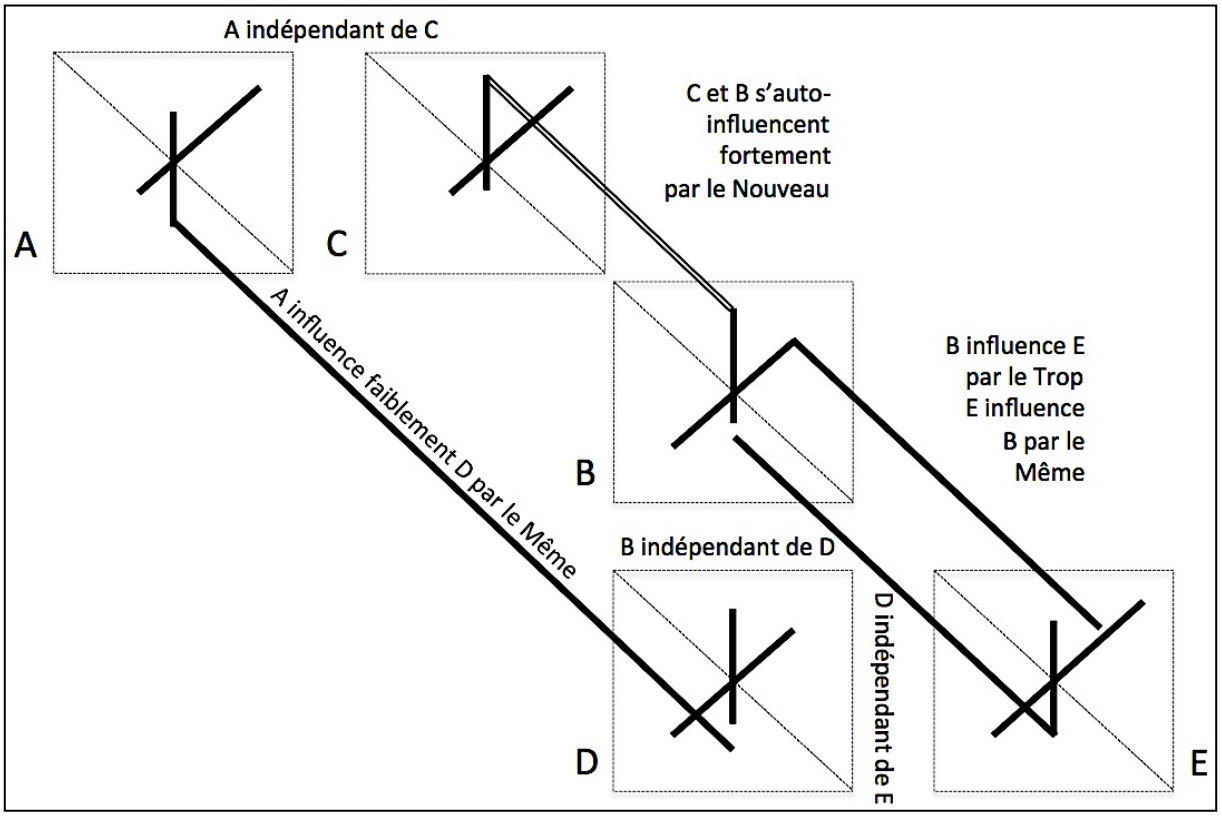


Fig. 106 – Propagations d'ennuis. Essai de représentation graphique

3) Réévaluation méthodologique

Le traitement tel qu'envisagé dans le présent travail comprend trois moments mnésiques. a) L'intégration en mémoire de travail ou en mémoire élargie intervient à l'échelle du module, b) L'acquis apparaît dès lors qu'est envisagée l'occasion, et c), la familiarité, observée au sein de la situation. Cette tripartition trouve un sens essentiellement méthodologique et gagnerait bien sûr à être réévaluée cognitivement. En effet, les différentes étapes de construction d'une écoute musicale ont permis de distinguer 1) un donné intentionnellement constitué traité par un dispositif type, 2) un environnement interne et externe à ce même dispositif, et 3) une particularisation du dispositif par voie biographique (histoire, culture).

Mais le lecteur ne manquera pas de remarquer que certaines étapes du traitement, comme les modules d'évaluation préférentiels et d'anticipation, (1) peuvent directement faire appel à des informations nécessitant la prise en compte d'un environnement (2) et/ou un ensemble d'informations relatives à une culture (3). C'est un peu comme si certains modules reflétaient dans le cours du traitement ce qui a lieu en dehors de ce dernier. Un peu comme si, parallèlement à une logique stable du traitement, se développait un ensemble de représentations intentionnellement constituées. Ce problème est proche de celui de la *pénétrabilité cognitive*, principe fonctionnaliste défendu par Pylyshyn et discuté par Jean Michel Salanskis dans son *Herméneutique et cognition* :

> « Ce qui appartient à l'architecture fonctionnelle, c'est donc bien ce qui échappe à la clôture sémantico-logico-représentationnelle, ce qui n'est plus apparenté au niveau de la règle suivie, de la croyance assumée, de la vérité déduite, qui est proprement le niveau représentationnel selon Pylyshyn, et dont nous avions souligné l'essence herméneutique (il est, disions-nous, le niveau où le savoir se comprend en termes de soi et comprend la relativité de ce qu'il pense au langage où il se formule). » [394]

La discussion engrangée ici est capitale, de par son actualité philosophique et technique. Dans les interactions avec son environnement, le dispositif engage plusieurs traitements reliés entre eux de façon hautement complexe. C'est pourquoi il peut paraître aberrant d'isoler le phénomène d'écoute musicale d'un vécu au sens large. Dans cette étude, l'objectif a consisté essentiellement à s'accorder sur la nécessité de corréler une analyse régie par des règles (musicologie, théorie musicale, principes psychologiques comme ceux de la *Gestalt*) et une situation particulière, en donnant à voir les conditions de possibilité d'un ennui situationnel. Il s'agit à présent de confronter ce réseau d'approches à une herméneutique philosophique et tenter de reconsidérer ce qui, dans un ensemble disciplinaire institutionnellement reconnu, ne saurait tenir davantage.

> « L'herméneutique naturalisée n'est as simplement la couverture naturaliste d'un objet ou d'un aspect du comportement, elle n'est pas non plus un discours naturaliste appelé à se substituer de plein droit au discours philosophique de l'herméneutique, elle est la réexposition naturaliste de ce que l'herméneutique voit en l'homme, de comment elle le voit. » [395]

[394] dans Salanskis, *Herméneutique et cognition,* p. 86.
[395] *Ibid*. p. 247.

Ainsi, la tripartition du cadre mnésique relève essentiellement d'une volonté de tenir compte de la complexité croissante à mesure que l'on progresse dans les niveaux d'analyse du morphogramme. Diverses notions viennent enrichir l'espace problématique correspondant.

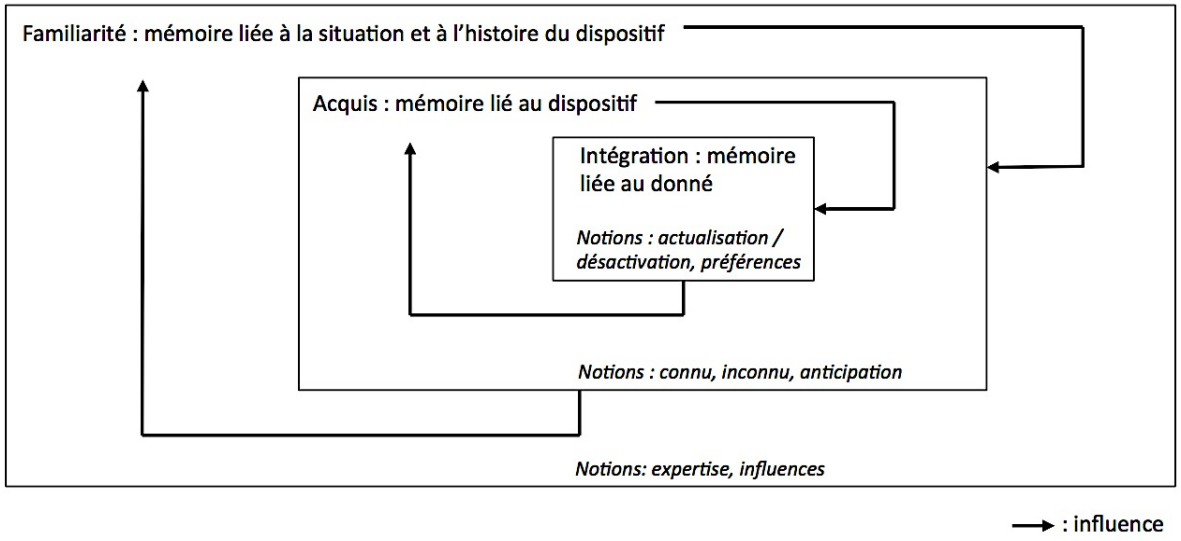


Fig. 107 – Tripartition mnésique. Registre notionnel relatif

Il apparaît par exemple que l'actualisation est à rapprocher d'une mémoire « automatique », relative au donné intentionnellement constitué. De la même façon, l'expertise fait sens en tant que critère biographique, plus que comme une faculté de reconnaissance. Les représentants de ce panel sémantique peuvent ainsi être distribués, répartis dans ces différents types de mémoire. C'est en quoi ce modèle prétend surtout à une pertinence méthodologique qu'une recherche future devra éprouver ou affiner.

4) Les Figures – Utilitarisme et marketing

Les moyennes obtenues à partir d'échantillons de morphogrammes pourraient, dans certains cas, servir à établir des types ou des attitudes. Il s'agirait alors de caractériser et de nommer un certain nombre d'espaces morphographiques dont se rapprocheraient tout traitement situable. Les types serviraient une taxinomie pérenne ou provisoire dans des espaces problématiques définis. Il s'agirait alors, en un sens quasi littéraire, de *figures*.

La figure, en tant que caractéristique de personnage, a pour but de lever certaines ambiguïtés sémantiques relatives au dispositif ainsi qu'à la situation. Un classement devient possible. Des prototypes plus ou moins pertinents voient le jour. Quelques exemples peuvent être esquissés : la figure de l'enfant impatient par exemple peut présenter certaines régularités : Lié au nouveau et à l'incertain, l'enfant est susceptible de s'ennuyer fortement alors même qu'il découvre. La valence joue alors un rôle déterminant.

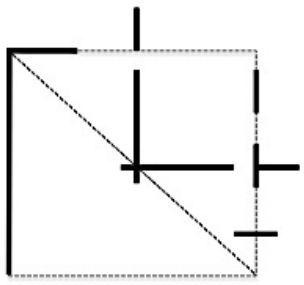


Fig. 108 – Figure de l'enfant impatient

La lassitude est associée à une reconnaissance déçue, consciente ou non. Elle peut s'incarner dans la figure du las.

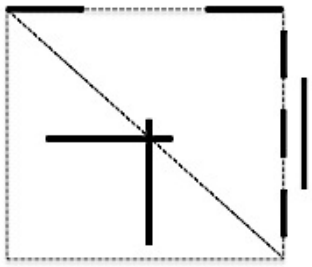


Fig. 109 – Figure du las

L'expert passionné échappe aux conditions d'émergence et assume une connaissance poussée du musical ayant lieu. La valence attribuée à la situation entraine une ignorance du fait qu'il s'ennuie.

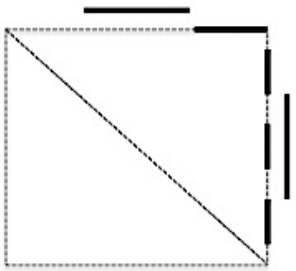


Fig. 110 – Figure de l'expert passionné

Les figures renvoient à la notion de *poncif* et servent certaines stratégies de communication, ou de marketing. Au-delà de ces réductions, elles fondent un cadre problématique pour la psychologie qui chercherait à distinguer des comportements apparemment similaires. Le morphogramme devient alors un moyen de distinction. La recherche de causes

comportementale peut alors être spécifique d'une ou plusieurs figures. Une telle démarche pourrait être imaginée à la découverte d'une modélisation comme celle du morphogramme. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'elle intègre la liste des perspectives à discuter. Toutefois, elle comporte des risques qu'il paraît nécessaire de nommer ici. Car le morphogramme, s'il présente une situation, ne se laisse pas facilement réduire au type. En niant l'idéal de réception, il assume de fait un particularisme de l'acte de réception. Les regroupements ou moyennes, s'ils peuvent servir à problématiser certains aspects du donné, du dispositif ou de la situation, n'autorise que sporadiquement l'établissement de constantes. Comme il est possible de décliner le type en sous-type, et de tolérer certaines contradictions liées à l'appréciation sémantique des comportements observés, il semble important de mettre en garde contre l'apparente utilité de ce type de démarche.

Le morphogramme donne à voir un ensemble d'informations sur l'ennui situationnel au sein d'une situation. Si des régularités apparaissaient pour des situations assimilables, il ne serait pas pour autant possible de les regrouper toutes sous forme de figures. Cela en partie parce que la coïncidence simultanée des situations et des dispositifs est trop rare. Toutes les qualités de l'ennui situationnel en période d'écoute, si elles peuvent être nommées fondent, en l'état de la théorie, un ensemble de repères grâce auxquels de nouveaux axes problématiques peuvent être envisagés.

Le marketing, dont le projet est indissociable de l'étude de comportements liés à la consommation, est intéressé par les recherches de type cognitiviste dont le but consiste justement à mettre au jour des

régularités comportementales dans des contextes déterminés. Le morphogramme s'associerait par affinité alors à d'autres courbes. Il trouverait une utilité dans l'élaboration de stratégies commerciales. Cet emploi s'associerait finalement à un utilitarisme réducteur et puissant.

5) Approfondir le lien avec la cinétographie

Le lecteur aura peut-être remarqué que la modélisation de la situation où survient l'ennui n'est pas sans rappeler la grille de l'Effort dans les recherches sur le mouvement dansé initiées par Rudolph Laban. Cette représentation permet d'attribuer au mouvement certaines qualités en fonction de quatre éléments bipolarisés combinables entre eux : le poids (fort ou léger), l'espace (direct ou indirect), le flux (libre ou condensé), et le temps (soudain ou soutenu).

Il est par ailleurs intéressant de noter que Laban organise et interroge entre elles diverses combinaisons qui deviennent des états ou des impulsions, que veulent peut-être refléter les figures questionnées plus avant.

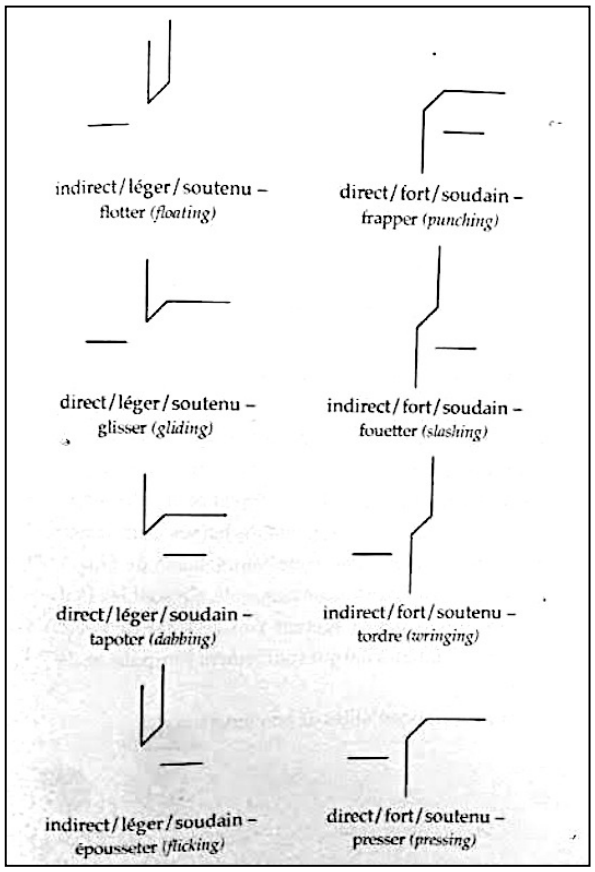


Fig. 111 – L'impulsion d'action chez Laban [396]

La question du mouvement est fondamentale et concerne autant le geste dansé ou instrumental que l'intérêt. Dans un autre domaine de recherche chez le même auteur, la cinétographie figure, aux moyens de signes spécifiques sur une portée verticale, quatre informations sur le mouvement ayant lieu[397] : Le début et la fin, La durée, la direction, le niveau. Ce type de partition pose de judicieuses questions à la modélisation de l'ennui situationnel en période d'écoute musicale. La plus fondamentale d'entre elles vient de l'importance de considérer le corps comme vecteur de réception.

[396] Loureiro, *Effort*. p. 57.

[397] Il existe plusieurs systèmes de notation et d'analyse du mouvement. Le choix, ici, de la cinétographie Laban s'explique ici par la formation (unique en France) suivie au Conservatoire national supérieur de Musique et de Danse de Paris. On trouvera une introduction à la graphie de ce système dans Albrecht Knust, *Dictionnaire usuel de cinétographie Laban* (Coeuvres-et-Valsery, Ressouvenances, 2011).

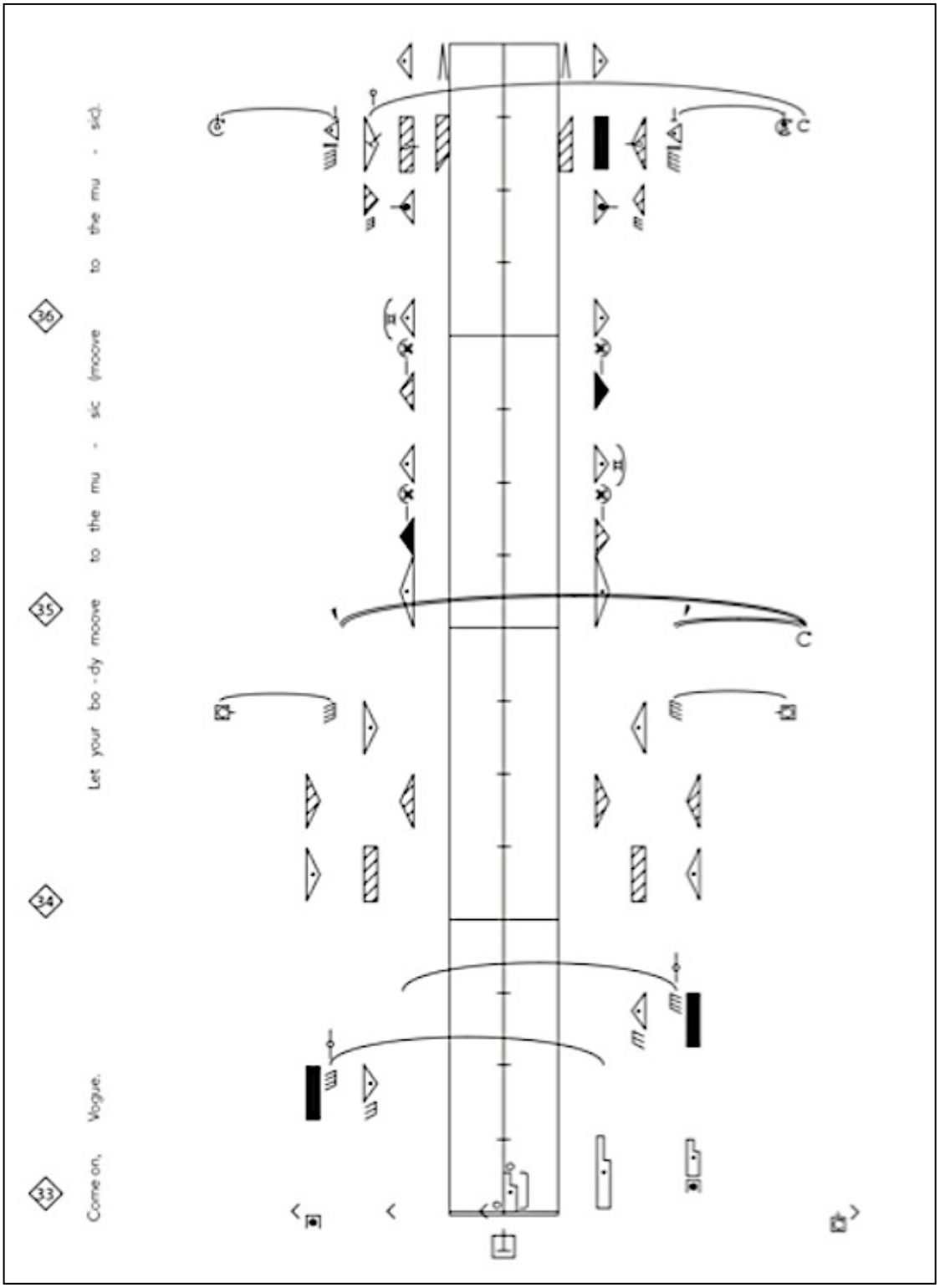


Fig. 112 – Cinétogramme – extrait du refrain de *Vogue* de Madonna - R. Agid

Il y aurait sans doute un intérêt manifeste à comparer la lecture du mouvement (cinétogramme et grilles de l'Effort) à un *morphographe* (notion définie dans la partie 7) de cette section). Peut-être qu'apparaitraient alors certaines régularités susceptibles d'affiner plus encore l'axe problématique développé ici.

6) Le rapport avec la phénoménologie

Le projet de théorisation de l'ennui situationnel en période d'écoute musicale s'organise autour de thèmes qui intéressent fortement et nécessairement la phénoménologie. Cette discipline, sinon en cas de simplification extrême, requiert la connaissance et l'emploi d'un lexique extrêmement élaboré. On trouve bien quelques exemples de résumés censés faire valoir l'intérêt de l'approche phénoménologique. Ainsi, Yizhak Sadaï lui consacre un bref chapitre dans son *Traité des sujets musicaux*.

> « La phénoménologie se présente, pour l'essentiel, comme une méditation sur la connaissance et comme méthode d'appréhender, à travers des faits empiriques, des essences saisies par l'intuition à l'occasion d'exemples singuliers étudiés d'une manière concrète. » [398]

Il semble que les objectifs fixés se placent au plus proche du projet d'une théorie de l'ennui situationnel. La possibilité d'évaluation du contenu de la présente étude par une phénoménologie paraît, en ce sens, très pertinente. En effet, à de nombreuses reprises le terme est apparu dans le corpus. À tel point s'ailleurs qu'il a été difficile d'échapper à son intégration

[398] Yizhak Sadai, *Traité des sujets musicaux : vers une épistémologie musicale* (Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan, 2004), p. 192.

au propos. C'est pourtant le choix qui a été effectué, et ce malgré ses apparents avantages.

> « La phénoménologie de la perception musicale nous mène, somme toute, à prendre conscience de certaines réalités, inclassables *a priori*. Ce faisant, elle nous met à l'abri d'une erreur qui consiste à ignorer, à écarter du champ de nos connaissances, certaines phénomènes, sous prétexte qu'ils se prêtent mal à une explication dans l'immédiat. (…) Ce que la phénoménologie prescrit, (…), en ce qui nous concerne, c'est la mise en suspens d'un jugement sur le perçu, le temps de saisir ce qu'il est. » [399]

La raison de cette esquive est double. 1) Les choix définitionnels effectués dans ce travail ne cherchent pas à caractériser l'écoute dans son ensemble, mais, au moyen de simulations, à revenir sur certains dogmes analytiques. On comprendra tout à fait que le traitement, tel qu'il est esquissé ici ne saurait correspondre *de facto* à une réalité neurophysiologique. Il s'agit plutôt de mettre au jour les investigations relatives à l'analyse musicale en considérant certains aspects particuliers et formalisés.

2) La question du phénomène déplacerait la problématique de l'ennui situationnel dans le champ d'une philosophie de la perception. Cette dernière si elle doit, à l'avenir, impérativement venir interroger l'objet et la cohérence de nos investigations, ne trouve pas de résonnance directe dans l'espace que dessine cette théorie : il n'y est jamais question d'essence mais bien plutôt de conditions de possibilités. Bien entendu, des notions comme *l'intérêt*, *l'attention*, la *valence*, viennent renforcer la nécessité d'une

[399] *Ibid*. p. 215-216.

évaluation phénoménologique. C'est à ce type de projet que l'on souhaite, bientôt, consacrer du temps.

Il existe, bien sûr, des références phénoménologiques à rapprocher de la présente problématique. Parmi les textes consultés, l'article de 1925 *Zur Phänomenologie der Musik* de H. Mersmann en serait un exemple particulièrement intéressant[400]. Partant d'une vision organique de l'œuvre d'art, l'auteur milite pour une unité et une organisation hiérarchique entre les différents organes qui la constituent. La temporalité, la forme, est indissociable d'une dynamique, elle-même fondée sur des processus de tensions, ce qui est à noter, au regard de la modélisation du traitement ici esquissée :

> « Les phénomènes élémentaires de l'œuvre d'art reposent sur une suite continue de tels processus de tension qui s'interpénètrent dans les dimensions les plus variées. » [401]

Il est possible de résumer brièvement le contenu de cet article, et d'amener le lecteur à saisir le lien entre cette pensée peu connue et la théorie de l'ennui situationnel. Le phénoménologue propose une analyse du musical en termes de forces qui le conduisent à penser des courbes d'évolution, fondées sur la distinction entre la *ligne* et le *motif* mélodiques qui viennent respectivement s'agréger en *période* et en *thème*. Cette double vue n'est pas duelle car la ligne existe aussi au sein du thème. Cependant

[400] Max Dessoir, *Zeitschrift Für Ästhetik Und Allgemeine Kunstwissenschaft*, vol. XIX Band. 1.-4. Heft (Stuttgart, Ferdinand Enke, 1925), « Zur Phänomenologie er Musik », de H. Mersmann, p. 372-398. Cet article fait suite à une communication prononcée en octobre 1924, et résume pour l'essentiel son ouvrage paru en 1923 : H. Mersmann, *Versuch Einer Phänomenologie der Musik* (Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973).

[401] Mersmann H., « Sur La Phénoménologie de La Musique », in *Annales de Phénoménologie*, 11, 2012, p. 300.

elle permet d'établir une distinction entre *déroulement* (juxtaposition d'éléments) et *développement* (relation à la *force* d'un thème central). Le développement est, à son tour, dédoublé : il peut être soit central, dans le sens où un thème unique est pleinement développé, soit concerner une opposition de forces, dans le sens où deux thèmes se trouvent unifiés lors d'une réexposition.

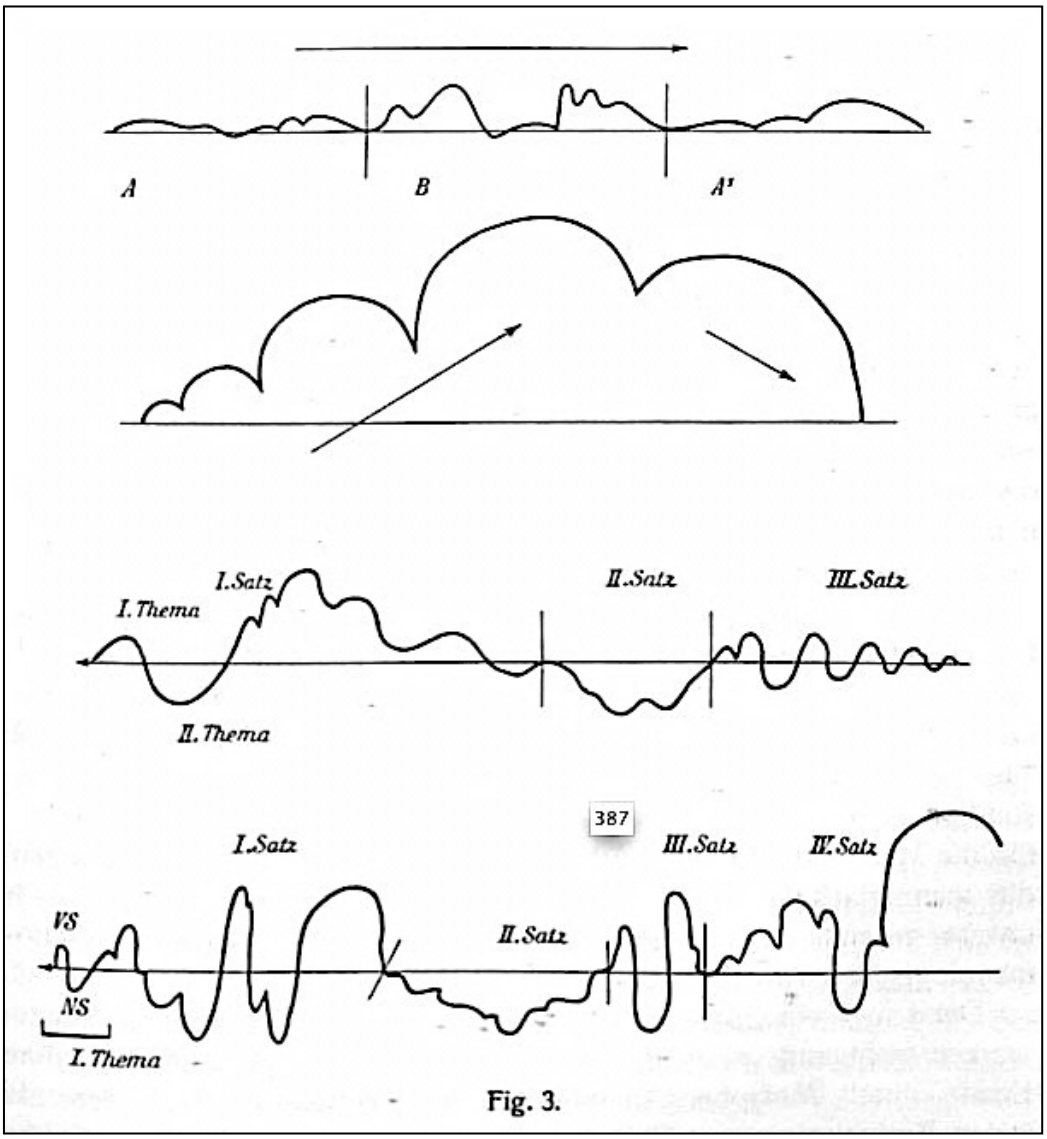


Fig. 113 – Schémas de Mersmann

Dans la figure ci-dessus, en considérant l'ordonnée comme supportant une tension relative et la répartition de part et d'autre de l'axe comme un contraste entre les événements, la courbe du haut donne à voir un déroulement (ici d'un Lied) ; la courbe inférieure présente un développement central (ici d'une prélude de Bach) ; la troisième courbe présente un développement par opposition de force (ici sonate à trois mouvements) ; enfin, le dernière courbe présente un cas complexe d'accumulation de forces. Cette tentative de modélisation (de même que l'algorithme de Jean-Marc Chouvel) présente l'avantage de saisir une durée, c'est-à-dire une forme en considérant ce qui a lieu en période de réception.

Au verso de cette référence et quelques autres à découvrir, la phénoménologie trouve aussi ses représentants les plus aberrants. Sans trop approfondir la question, il convient de rappeler que la position d'Ernest Ansermet [402], fétiche de la découverte des *logarithmes*, demeure ici caduque et intellectuellement contestable, ainsi que l'affirme Laurent Fichet :

> « On pourrait comprendre (…) que ses explications ne pouvaient pâtir d'une certaine confusion, puisque moins ils étaient clairs, moins ils avaient de chance d'être critiqués point par point, et moins Ansermet risquait de voir un jour quelqu'un lui affirmer que les « logarithmes » ne pensaient pas comme lui. » [403]

Aujourd'hui même, la position phénoménologique de Sadaï demeure, bien qu'engagée contre ses détracteurs, très lacunaire et malheureusement fortement incomplète. Ainsi, le musicologue conclue-t-il son bref chapitre

[402] Ansermet, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*.
[403] Fichet, *Les théories scientifiques de la musique aux XIXe et XXe siècles,* p.166.

sur la *Phénoménologie de la perception musicale* par quelques considérations méthodologiques pour le moins évasives : « ce que la phénoménologie prescrit, somme toute, en ce qui nous concerne, c'est la mise en suspens d'un jugement sur le perçu, le temps de saisir *ce qu'il est.* »[404]. Le même chapitre ne comporte aucun élément susceptible d'informer le lecteur sur ce en quoi consiste précisément une posture phénoménologique. En tout cas, la lecture de son ouvrage théorique n'a pas répondu à la question, assumée d'ailleurs comme ardue. À ce niveau de la recherche, il semble impératif d'apporter quelques explications. L'importance de la tâche nécessite un développement de la démarche et du projet. Nous avons préféré, « en ce qui nous concerne », reporter cette étape à une période consécutive à quelques formations et discussions en philosophie de la phénoménologie.

Finalement, il apparaît que les travaux de Pierre Schaeffer fondent un espace phénoménologique suffisamment stable pour poser les bases d'un travail futur. En tout état de cause, s'il y a bien esquive phénoménologique ici, elle ne saurait consister en une volonté de condamner la discipline. Il semble que le présent projet porte en lui un élan phénoménologique. Il paraît même probable que certains thèmes abordés relèvent directement de cette perspective. Il s'agit pour l'heure, d'un report, ou bien d'une délégation à prévoir.

[404] Sadai, *Traité des sujets musicaux,* p. 216.

7) Un morphographe schenkerien ?

Un dernier aspect à considérer découle en partie de l'intérêt d'un test phénoménologique. Sans doute l'un des plus primordiaux, il provient d'une possible modification de la modélisation développée, selon que l'on considère ou non une dynamique de l'ennui en période de réception de bas niveau. Le morphogramme, en l'état, apparaît comme une synthèse situationnelle. Mais voilà, la tentation est grande de considérer des sous-événements au sein même de la situation (des sortes de micro-situations), et de révéler, par leur étude, certaines contradictions avec le morphogramme d'origine ou d'ensemble qu'assume l'analyse. Cette question de l'échelle trouverait, heureusement, quelque solution dans les distinctions existantes entre les différents empans de traitement (thèmes, motif, phrases, etc.), ainsi que dans l'établissement de critère de durée de l'ennui au niveau de l'occasion. On pourrait ainsi décider qu'un empan est fonction du nombre de hauteurs et de silences ainsi que de leur durée, ou encore de règles mélodico-harmoniques. On pourrait aussi s'accorder sur une durée de l'ennui qui se déterminerait en fonction d'un pourcentage d'occupation lié à une intensité sur l'empan considéré. Cependant, la difficulté persisterait tant que ne serait pas rendue possible l'observation d'une certaine évolution de l'ennui au cours de l'écoute. En plus de cela, de nouvelles questions fondamentales viendraient se poser, comme celle de la fin de l'ennui.

Le morphogramme reste donc, à court terme, un moyen de modéliser une évolution de l'ennui situationnel. Bien sûr, cette évolution devra trouver une définition stable. En attendant, il reste possible de saisir une succession d'états qui, s'ils ne donnent pas voir l'évolution, la reconnaissent

tout au moins. On reconnaitrait alors la partition complète ou le graphe schenkerien comme support de modélisation du temps. Et au-dessus desquels apparaîtraient certains morphogrammes. Ce type de modélisation, *Morphographe*, reste critiquable pusique qu'il conserve une vision statique incompatible avec la forme musicale telle que développée dans cette étude. De nouvelles règles, inspirées de modèles cognitifs par exemple, viendraient s'appliquer et donneraient à comprendre ce qui a lieu pour le dispositif dans la durée. Il serait possible de s'inspirer de modèles dont l'efficacité est démontrée comme les *diagrammes formels* tels qu'utilisés utilisés par Jean-Marc Chouvel dans son *Analyse musicale*. Il semble en tout cas impératif de se dessaisir de la partition.

Cette question d'une version dynamique de la modélisation, si elle reste à l'état de projet, permet toutefois d'apporter quelques éléments de réponses à la question du dynamisme du graphe schenkerienne.

Parmi les modélisations du musical qui prétendent à une dynamique, le graphe schenkerien présenterait l'avantage autoritaire de ne retenir que les aspects qui l'intéressent. Il donnerait à voir, à partir de règles plus ou moins générales, les principes de conduite du flux musical qui permettent de passer à tous les niveaux hiérarchiques (de la *Ursatz* à l'avant-plan). Les notions de prolongations et de déploiement, si chères au théoricien, illustrent bien cette volonté de saisir une dynamique. Le débat sous-jacent a eu lieu entre Milton Babitt, qui défendait une version dynamique du système schenkerien, et Leonard B. Meyer, selon lequel aucune dynamique n'y était décelable. Narmour tente de résoudre cette opposition en

affirmant que le graphe est dynamique pour une œuvre particulière et statique dans la vision qu'il donne de la tonalité[405].

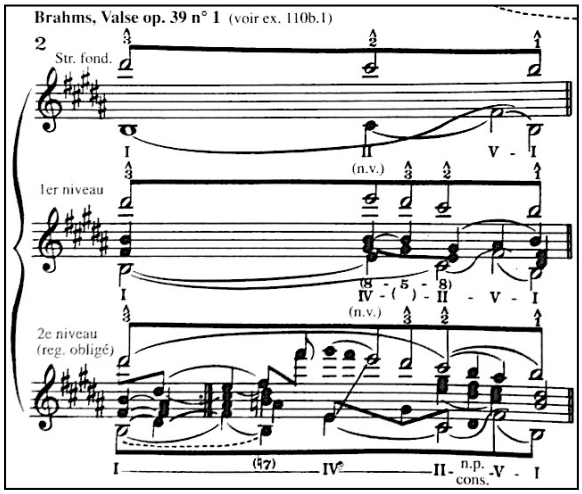


Fig. 114 – Graphe de la figure 48-2) de *L'écriture libre* de Schenker

Si l'ennui situationnel doit être représenté dans une durée, la question de la forme de l'ennui doit être reposée. L'ennui, en tant que possibilité, devrait sans doute apparaître de trois façons : sous forme de risque, sous forme d'actualisation (ces deux modes de présentation sont donc à rechercher dans des représentations comme celles de Narmour, ou de Chouvel), ou sous forme d'absence. Le graphe schenkerien se placerait sur un fond dont l'opacité permettrait de saisir un risque ou une réalité d'ennui situationnel. Or, La réduction à des niveaux abstraits, visant la structure fondamentale, réduirait considérablement la durée, et par conséquent la forme, en la privant méthodologiquement de toutes les prolongations et diminution trouvables à la surface. Il faut donc, pour qu'un morphographe existe 1) soit admettre ce type de resserrement, 2) soit se contenter de graphes proche de l'avant-plan afin de maintenir une certaine idée de la forme.

[405] Cette querelle passionnante est rappelée dans la note de bas de page n°3 du chapitre IV de Narmour, *Beyond Schenkerism* (Chicago, University of Chicago Press, 1980), p.42.

Cette alternative laisse finalement penser à une modélisation totalement statique du graphe schenkerien, puisque ce dernier ne s'adapte à aucune autre représentation, pourtant censée correspondre à un traitement de ce qui a lieu. Seul l'avant plan idéalisé tolèrerait l'ensemble des modification de réception apportées par l'apparition d'un ennui situationnel en période d'écoute musicale.

Il ne s'agit pas de point de vue, comme Narmour le laisse entendre, mais bien d'une réalité liée à la définition du musical comme constitutif d'une acte de réception ayant lieu dans une durée, et non comme un plan prototypique généralisable à l'ensemble des œuvres écrites. Cette dernière vue ne s'interroge d'ailleurs presque jamais sur la question de la temporalité du traitement. Le graphe schenkerien n'offre de vue dynamique que si l'on considère que l'écoute suit la trame des événements retenus comme pertinents dans leur succession, et que l'on tolère que les réductions progressives de l'avant-plan ne s'inscrivent pas ou plus dans le temps de l'écoute. Toutefois, l'ennui situationnel, en tant que modificateur potentiel de l'intérêt est censé troubler la forme de l'écoute (le compte-rendu de traitement) ayant lieu. Les éléments retenus comme pertinents, sur la base d'une vision de l'harmonie, de la mélodie ou de la métrique, peuvent échapper à la réalité de la réception et interrompre la continuité que prétend tracer le graphe. Aux ellipses qu'assume l'application des règles de la théorie s'ajoutent les ellipses du musical ayant lieu.

Dès lors, il semble impossible de s'accorder sur une forme graphique dynamique caractéristique de l'œuvre étudiée. Mieux, il semble plus cohérent de penser que le graphe rend compte d'une forme musicale profondément statique, et ce malgré la métaphore du *déploiement*

organique chère à H. Schenker[406] : L'arpégiation de la basse et la ligne fondamentale relèvent plus d'un « itinéraire sur une carte », un chemin à parcourir. Il aurait été question de dynamique si la structure était effectivement parcourue situationnellement [407] . Le morphographe trouverait donc une utilité relative puisqu'il correspondrait difficilement à la situation réelle d'écoute. Il reste cela-dit pratique lorsque l'on cherche à saisir les zones où le risque d'apparition de l'ennui est prononcé au sein d'une situation déterminée ou simulée.

8) Réactualisation problématique des approches néo-riemanniennes

Les théories néo-riemanniennes développent de multiples outils pour rendre compte d'un fait musical. Si certains aspects transformationnels aboutissent aujourd'hui à quelques nœuds impossibles, il apparaît intéressant de noter que certains représentants de cette école s'intéressent à la possibilité d'une « écoute duale ». Il en va par exemple ainsi d'auteurs comme Alexander Rehding[408].

[406] Dès le deuxième paragraphe de l'introduction de l'*Écriture Libre,* l'idée d'organicité apparaît avec la « Théorie de la cohérence organique ». D'une façon plus générale, la terminologie de H. Schenker fait souvent référence à l'idée de mouvement. En tout cas, elle cherche à échapper à toute forme d'immobilisme. Ainsi, par exemple, cette phrase du premier chapitre : « Ce que nous appelons tradition, la transmission consciente et la propagation de tous les rapports qui règne dans l'unité de la vie, se trouve contenu dans la perception secrète de l'interaction de l'origine, de l'évolution et du présent ainsi que dans une progression de cette perception jusqu'à une connaissance véritable. » Schenker, *L'Ecriture libre,* p. 19.

[407] On trouve ici une analogie imagée : l'itinéraire que propose le GPS et l'utilisation réelle de ce GPS. Dans le premier cas, la carte offre une possibilité indépendante des actions du sujet : il s'agit d'une situation idéale. Dans le second cas, en cas d'erreur commise, le programme recalcule et propose de nouvelles solutions au sein d'une situation particulière.

[408] Voir l'article de A. Rehding, « Dualistic forms », dans Edward Gollin and Alexander Rehding, et al., *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories* (New York, Oxford University Press, 2014), p. 218-241. Voir particulièrement p. 238-241.

Selon lui, l'organisation d'un traitement peut avoir lieu, soit en niant, soit en acceptant le « dualisme » de Riemann. Si l'on cherche à fonder la coexistence des deux modes majeurs et mineurs, ce dualisme repose sur l'assertion selon laquelle l'inversion degré par degré de la gamme majeure depuis une tonique substituée à la quinte usuelle de l'accord de trois sons fait apparaître la gamme mineure. Un accord majeur conservera donc l'organisation qu'une certaine tradition de l'enseignement défend, et prendra par exemple la forme *C+* pour Do majeur. En revanche, un accord de trois sons mineur désigné par les trois notes, données ici du grave à l'aigu, *la-do-mi* (usuellement nommé « accord de la mineur »), aura pour fondamentale le *mi* et sera noté °*e*. Cette modification terminologique découle de la structure inversée qui permet, voire force, l'explication d'un mode mineur (voir figure ci-dessous).

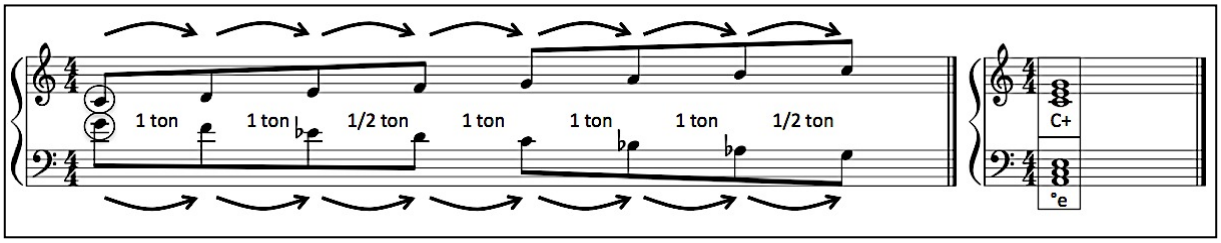


Fig. 115 – Dualisme riemannien. Fondation de la gamme mineure par inversion structurelle

Dans l'ensemble des recherches menées en harmonie, la théorie riemannienne prévoit deux types d'approche pour rendre compte d'une dynamique, autrement dit d'un enchainement des accords. La première relève de la *Funktionstheorie* telle que résumée dans *La théorie des fonctions*

tonales des accords[409]*.* Elle tient compte d'une hiérarchie tonale ainsi que d'une « conduite parcimonieuse des voix ». Elle fonde la succession des triades majeures ou mineures sur quelques opérations mélodiques minimales, dont trois (*Relatif [R], Parallèle [P], et changement de sensible [L]*) seraient fondamentales et toujours identifiées fonctionnellement. Cette vue est soucieuse d'un maintien de notes communes entres les accords. La seconde approche, l'*Harmonieschritt*, développée dans la *Skizze*[410], ne considère aucun centre tonal. Elle interroge la succession harmonique sans impératif de conduite parcimonieuse des voix et cherche avant tout à recenser et à classer l'ensemble des enchainements susceptibles de se produire : le *Schritt*, contrairement au *Wechsel*, conserve le mode au cours de la transformation d'un accord en un autre.

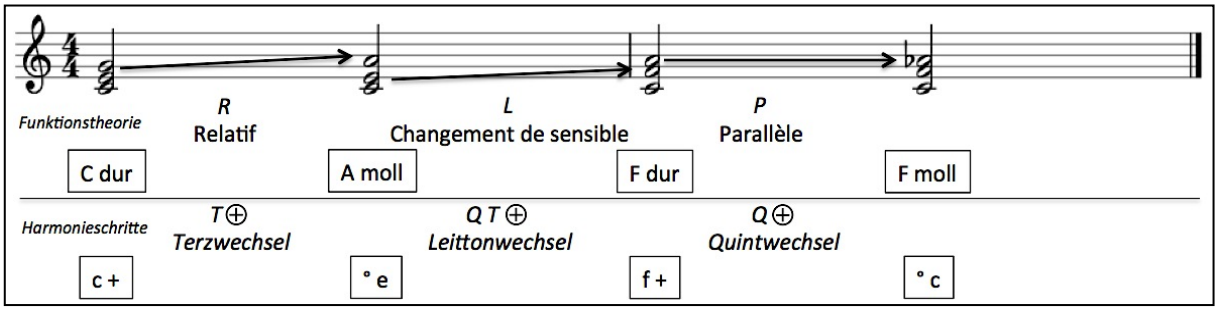


Fig. 116 – Nebenverwandt ou Seitenwechsel : de Do-M vers fa-m / Théorie néo-riemannienne

[409] Hugo Riemann, *Harmony Simplified or the Theory of the Tonal Functions of Chords* (Londres Augener LDT, 1896).
[410] Hugo Riemann, *Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre* (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 2012).

Au dualisme expliquant la séparation théorique du mineur et du majeur s'oppose un holisme, tout à fait généralisé de nos jours dans les lieux de l'enseignement de la musique, selon lequel le mode mineur est constitué artificiellement, et ne saurait trouver aucune origine dans la Nature. C'est l'une des raisons qui expliquent que les néo-riemanniens interviennent essentiellement au sein de répertoires très spécifiques comme le romantisme tardif et son incommensurable richesse chromatique, que ne parviennent pas à surmonter les méthodes d'analyse antérieures. À cela s'ajoute le fait que l'écoute ne constitue pas le média fondamental par lequel advient le musical selon eux, bien que cela tende à évoluer, comme le laisse déjà entrevoir avec finesse David Lewin dans *Generalized Musical Intervals and Transformations*.

> « Cette attitude est, dans l'ensemble, l'attitude de quelqu'un situé *à l'intérieur de* la musique, comme un danseur et/ou un chanteur idéalisés, Il n'y a aucun besoin d'observateur extérieur (analyste, auditeur). » [411]

Par conséquent, Il devient très intéressant d'interroger la possibilité d'un dédoublement théorique de l'écoute musicale pour un traitement particulier, ainsi que le laisse entendre Rehding. Si le donné, pour un même dispositif, est susceptible d'être traité de différentes façons, cela permettrait d'expliquer en partie la diversité des cas d'ennui pour un échantillon de cas pour un même donné ainsi qu'un état et un environnement similaires. Toutefois, l'idée d'une écoute dualiste ne trouve aucune réalisation dans le monde, étant donné l'impossibilité de traiter une classe de hauteur dont la

[411] [*This attitude is by and large the attitude of someone inside the music, as idealized dancer and/or singer. No external observer (analyst, listener) is needed*]. Dans David Lewin, *Generalized Musical Intervals and Transformations* (New York, Oxford university Press, 2011), p. 159.

spécificité acoustique serait fondée sur une hypothétique inversion de la série des harmoniques.

D'ailleurs, Riemann ne parvient pas à concilier le dualisme et la théorie des fonctions[412]. Cependant, si le dualisme est considéré dans une perspective uniquement théorique, les conclusions auxquelles parvient l'analyste déterminent plusieurs types d'écoute en distinguant des points focaux. L'abstraction du système riemannien, dès lors qu'elle interroge l'acte de réception, permet d'éclairer, avec plus ou moins de pertinence, certains chemins qu'un dispositif est susceptible d'emprunter ou non. Il serait donc tout à fait possible de spécifier une équivocité de traitement en admettant que puissent coexister plusieurs morphogrammes. Dans ce cas, il devient possible d'assumer, au niveau du morphogramme, qu'une double modélisation verticale, reliée par une accolade, pourrait signifier une indétermination ou équivocité, de la part du dispositif, entre deux points focaux.

[412] Explication partielle : Le système riemannien établit que la fonction S est maintenue sous la fonction T en mineur, alors même que la triade est développée au dessus. La prime de °e (*i.e.* e) supportant °T est bien maintenue au dessous de la prime de °b (*i.e.* b), supportant °S. Cette contradiction n'apparaît pas dans le mode majeur, où T est bien développé au dessus de S. la prime de c+ (*i.e.* c) est maintenue au dessus de la prime de f+ (*i.e.* f). sur la question voir l'article de Riemann « The problem of harmonic dualism », dans Gollin and Rehding, *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories,* p. 170-191.

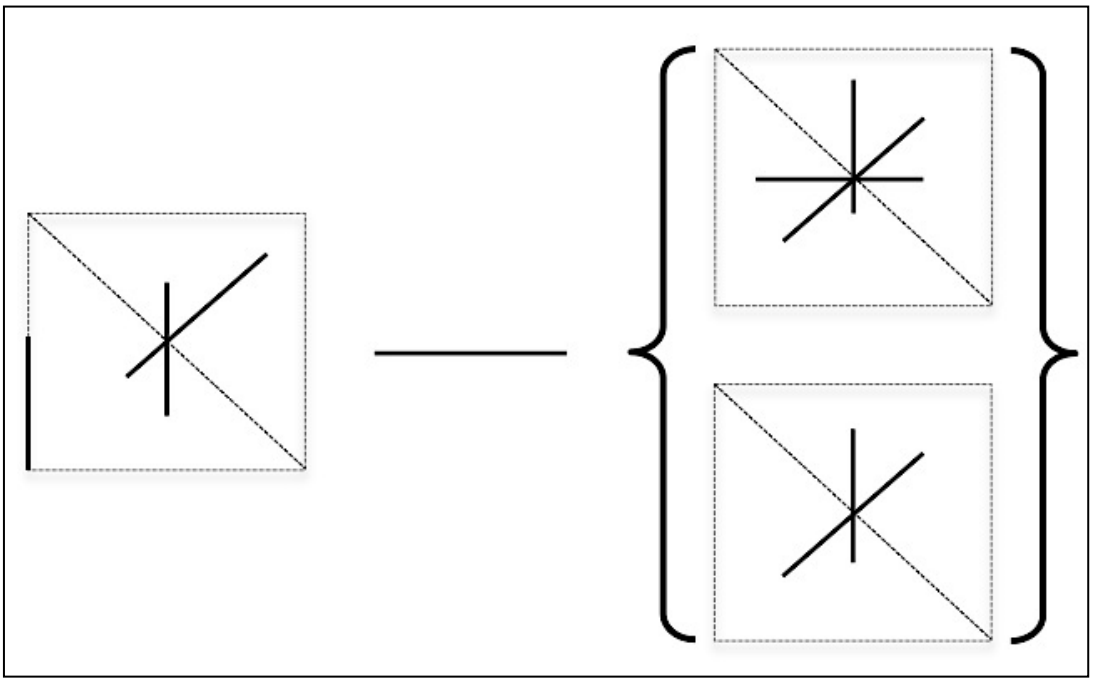


Fig. 117 – Modélisation d'une équivocité de traitement

Le morphogramme peut finalement, à ce niveau de l'étude, rejoindre totalement une analyse partitionnelle en attendant d'être éprouvée par la psychologie ou d'autres domaines des sciences cognitives. Ainsi, dans le sens d'une lecture traditionnelle, chaque ligne, sous la portée, supporterait un traitement particulier. Cela signifierait entre autres que la simultanéité des morphogrammes serait révélée, non plus dans une diagonale mais dans une verticalité (ce qui rejoindrait certains principes de la polyphonie, et faciliterait la lecture). Méthodologiquement, il peut parfois être plus simple de figurer la temporalité au moyen de l'intensité, cette dernière pouvant alors être figurée de trois façons : la ligne continue (maintien), le *crescendo* (augmentation de l'intensité) et le *diminuendo* (baisse de l'intensité). Les influences entre morphogrammes devraient parfois, du fait cette nouvelle spatialisation, être représentées par des crochets. Enfin, pour plus de lisibilité, ne seraient figurées que les conditions d'émergences modifiées au cours du traitement.

La figure ci dessous présente un double traitement musical de la valse n°3 Op.39 de Brahms. Le dispositif A est familiarisé avec ce type de donné mais la valence est minimale, ce qui explique une apparition plus rapide de l'ennui. Le dispositif B manifeste un désir d'écoute à l'égard de ce même donné qu'il ne connaît pas. Dans cette situation, de nombreuses influences entre les traitements sont observables. Il est possible d'émettre certaines hypothèses quant à la contextualisation : par exemple un concert dans un espace ou la discussion reste ouverte. Mais ces considérations s'inscrivent déjà dans des investigations à venir, que ce projet doctoral a su, à son terme, motiver ardemment.

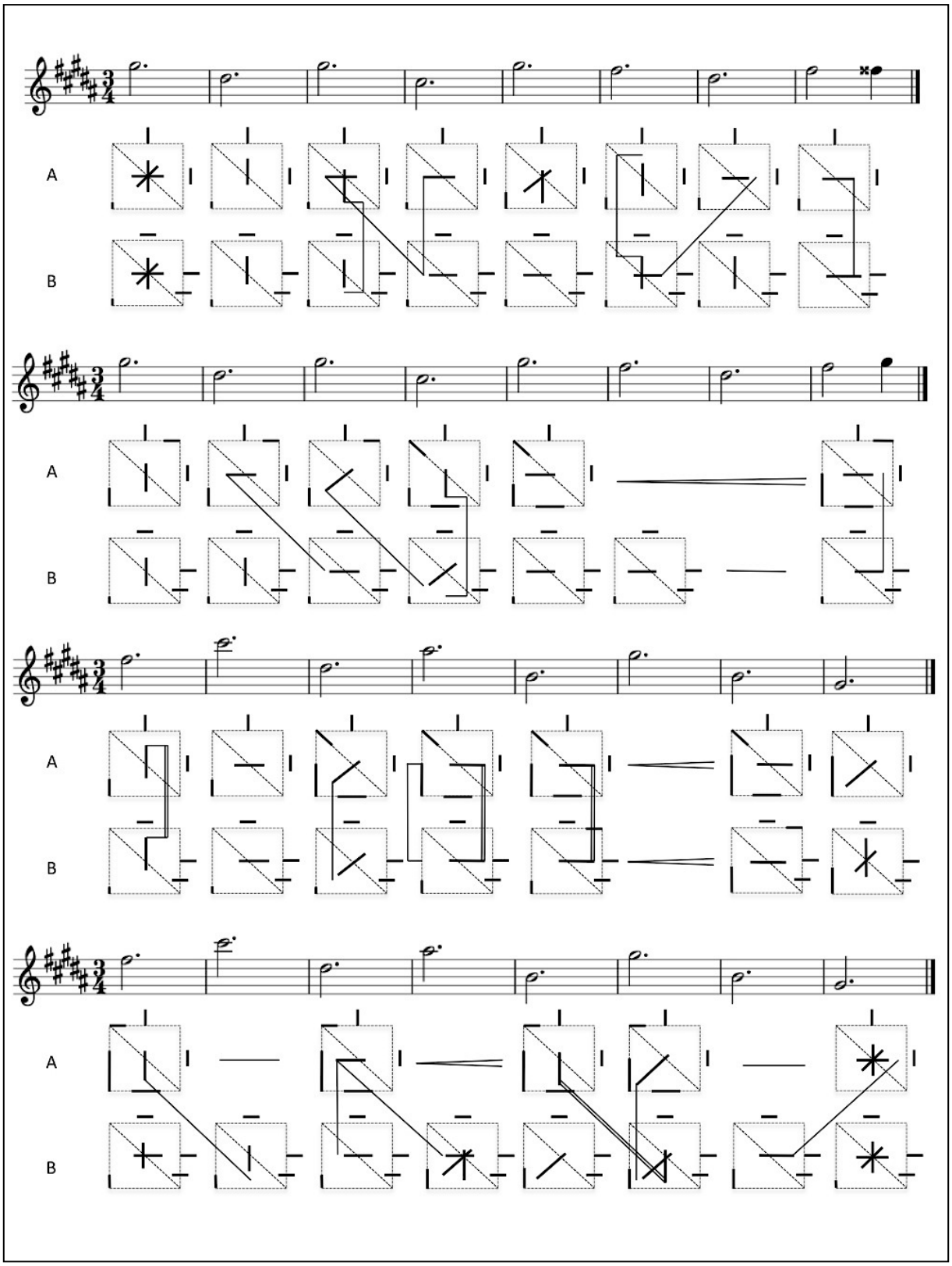


Fig. 118 – Exemple de deux traitements associés à la partition (Valse n°3 de l'Op.39 de J. Brahms)

Bilan H

L'ennui situationnel en période d'écoute musicale, modélisé à l'aide d'un morphogramme comme celui présenté dans cette étude, s'entoure d'une constellation de nouvelles questions qu'un ensemble de projets futurs pourrait investir en vue d'un affinement. Il existe une distinction a priori *irréfragable que la théorie permettrait de réévaluer : elle oppose l'analyse en tant que projet de saisie de toutes les réceptions, et l'analyse en tant qu'acte isolé de description d'un traitement. Pourquoi ne pas penser que la description de l'ensemble des règles qui régissent l'acte isolé puisse correspondre à un projet ? D'autre part, la question de l'interprétation musicale apporterait sans doute de nouveaux éléments susceptibles d'affiner la définition et la compréhension de l'ennui situationnel. Cela permet également d'envisager la possibilité que différents morphogrammes s'influencent entre eux.*

Ensuite, la théorie est fondée sur une terminologie que des recherches devraient bientôt approfondir. Ainsi par exemple, il semble impératif de spécifier les différents types de mémoires représentées au sein du morphogramme (intégration, acquis et familiarité). Les différents emplois du morphogramme permettent une compréhension plus avancée de l'espace transdisciplinaire intéressé par le musical : les stratégies marketing cherchent à identifier des types comportementaux d'écoute (ou Figures) corrélés à des stratégies de marketing. Les références au système de l'Effort labanien pourraient être étendus à la cinétographie dans son ensemble afin de décrire une dynamique de l'ennui (un mouvement). Cette dynamique pourrait aussi être interrogée depuis des perspectives purement musicologiques comme les théories schenkeriennes ou néo-riemanniennes. Enfin, il importe de situer cette tentative théorique en dehors de l'espace phénoménologique, tant que ce dernier n'est pas approfondi méthodologiquement et terminologiquement.

CONCLUSION

L'ennui en période d'écoute musicale, s'il reste une notion très difficile à appréhender, semble indissociable des différentes situations susceptibles de le voir survenir. Ces dernières doivent impérativement être interrogées, non seulement depuis la question de la singularité, mais aussi en termes de conditions de possibilités. Il y a alors déplacement de la question, jusqu'alors privée de légitimité, dans le champ d'une psychologie de la réception. Et ce domaine, très sensible à l'approche des sciences cognitives, parviendrait à la formulation de nouvelles conclusions à propos de l'acte de réception.

Parmi les bilans à effectuer, un premier concerne la terminologie. En effet, une distinction est à établir entre deux types d'approche du fait musical. La première, la *théorie de la musique*, est à rapprocher d'une tradition de l'enseignement et de la musicologie. Elle considère le musical comme un objet du dehors, une perturbation de l'environnement à saisir au moyen de lois physiques et/ou de règles d'écriture ou d'interprétation. Le sujet récepteur, selon elle, s'incline devant la notion d'œuvre, alors seule détentrice de paramètres dignes de relever du musical. Le compte rendu des théories de la musique conduit à l'élaboration de taxinomies et motive un ensemble de critiques orienté vers la comparaison stylistique et formelle. La diversité des interprétations correspond, dès lors, à la diversité des versions ainsi qu'à la variété des archives consultées et étudiées.

Parallèlement à cette voie, et sans aucun lien apparent, une autre approche, la *théorie du musical*, ignore le statut de l'œuvre et se concentre sur la nécessité de définir le musical comme constitutif de l'acte de réception. Le musical devient alors le lieu et le moment où le donné se transforme. Le compte rendu recense les transformations qui caractérisent la diversité des interprétations. Ces dernières correspondent alors à des traitements particuliers. Beaucoup de théories de la musique tentent, à partir d'un corpus de musiques spécifique, d'inférer une définition du musical qui soit basée sur l'acte de réception en généralisant les transformations observées localement.

Si le terme de musique est employé pour ce qui se décline en versions, le terme de musical renvoie à l'ensemble des transformations possibles d'un donné non limité par la notion d'œuvre musicale. Autrement dit, si la théorie de la musique considère *L'Ouverture tragique* de Brahms, elle ignore le fragment élémentaire utilisé lors de tests cognitifs, le logo musical publicitaire, la comptine entonnée par l'enfant, la musique d'ascenseur. La théorie du musical, elle, considère ces derniers faits comme résultats d'un traitement à expliciter. L'heuristique est très différente, et doit, à ce stade de nos recherches, être clairement définie.

Dans tous les cas, une fois cette distinction établie, il devient possible d'émettre une hypothèse à propos de l'exclusion d'un état d'ennui situationnel en période d'écoute d'une bonne partie du champ des théories intéressées par le musical. La théorie de la musique, associée à quelques projets pédagogiques, représente la quasi-totalité du corpus intéressé par le fait musical. Elle tolère l'emploi de termes comme la « fausse relation », la « licence des quintes et octaves consécutives et/ou directes », le « bon » ou

le « mauvais » enchaînement, la « dissonance », la « souplesse », etc. Autant de notions qui relèvent du jugement de goût et qui, pour mieux l'assumer, se dissimulent derrière quelques principes à proximité des sciences physiques. La théorie de la musique, cela doit être souligné une nouvelle fois, ne s'intéresse pas à *l'acte* de réception en tant que tel, contrairement à la théorie du musical. Cette dernière, si elle ne l'interroge pas encore suffisamment, se doit de questionner la possibilité d'advenu d'un ennui situationnel en période d'écoute musical. Une réponse peut être apportée à la seconde question de la problématique : *Quels seraient les bénéfices d'une étude de l'ennui situationnel pour la compréhension de l'écoute musical ?* Si un projet rigoureux se dessinait, un espace transdisciplinaire se formerait. Les sciences cognitives, par exemple, se chargeraient de définir précisément les termes que pourraient mettre à l'épreuve les analystes. Un changement de paradigme s'imposerait en théorie de la musique. À long terme, une réactualisation de certains postulats de la musicologie rendrait possible une convergence de la théorie de la musique vers une théorie du musical, aujourd'hui en cours d'affinement.

Une certaine tradition doit céder sa place ou s'associer à de nouvelles perspectives tournées vers un musical situé, et non un musical glorifié par le canon et le texte. Toutefois, cela ne signifie pas que tous les idéaux nuisent à la compréhension du fait musical. Les prescriptions reprises et critiquées dans cette étude trouveront certainement quelque légitimité ailleurs. C'est d'ailleurs ce qui explique le maintien de certaines conventions d'écriture. Mais la compréhension de l'acte de réception ne peut se contenter d'une norme liée à l'acte compositionnel tout en imposant au récepteur de suivre continument, rigoureusement, et totalement ce qui a lieu.

Dans la description des événements qui ont lieu dans le monde, l'objet se plait à être pensé comme ce qui peut se passer du sujet pour exister. Et lorsqu'apparaît le sujet, la description de ce qui a lieu dans le monde semble se déformer au point qu'il devient difficile, voire impossible, de saisir l'objet. Ce n'est pas l'objet qui est déformé, mais bien la façon dont il est appréhendé, le filtre à travers lequel il est saisi. L'angoisse de cette déformation est dérivée de la volonté de décrire sans erreur. Car le sujet s'assume comme singulier, comme exception potentielle à toutes les inférences que son absence autoriserait. Lorsqu'il y a volonté de décrire l'objet dans le monde, l'arrivée du sujet interrompt le projet de description dès lors qu'apparaît la possibilité pour lui de répondre au compte-rendu de description. L'idéal de réception fonde son propos sur une absence nécessaire de subjectivation. Toutefois, si l'objet d'étude devient, non pas ce qui a lieu ici et maintenant, mais l'ensemble des conditions qui font que ce qui a lieu a lieu ici et maintenant, une part de ce sujet situé devient objectivable. Le projet de description du musical doit impérativement décider de la place qu'occupe le sujet récepteur (ou émetteur). Car l'ennui, comme il a été montré dans cette étude, est nécessairement possible. C'est pourquoi il constitue un argument fort en défaveur de l'idéal de réception, qui le considère comme un non sens sans pour autant être capable de le justifier. Cela répond en grande partie à la première question de la problématique (*l'ennui situationnel n'est-il pas à considérer en période de réception du musical comme un argument fort en défaveur de l'idéal de réception prévu par une incommensurable bibliographie ?)*.

L'essai de modélisation présenté dans le présent travail repose sur un ensemble de questions inséparable du concept de conscience. Bien entendu, Cette dernière ne saurait être réduite à l'échelle des dimensions de l'ennui.

Elle ne consiste pas en une simple tripartition « croyance-savoir-ignorance ». Cette simplification s'explique surtout par la volonté qu'apparaisse, même sous forme approximative, l'ensemble des notions qui caractérisent un projet d'étude de l'ennui de situation. La conscience représente un nœud décisif et hautement complexe dans le cadre d'un tel projet de recherche. Le morphogramme, ce premier mouvement graphique, rend explicite et lie entre elles certaines notions fondamentales pour que soit caractérisée une réception de bas niveau. Il suit de cela qu'une écoute réelle ne correspond pas directement à l'ensemble des opérations réalisées par des modules ordonnés comme ils l'ont été plus haut. Mais ce qui importe, à l'issue d'une telle présentation, c'est que soit rendue possible la définition des transformations qui ont lieu en entrée et en sortie du dispositif. La dimension théorique est donc première. Elle attend de pouvoir être éprouvée.

Quellle modélisation pourrait trouver l'ennui situationnel ? Pour répondre il importe de rappeler que le morphogramme doit être considéré comme un engrangement, un désir de revisiter l'espace musicologique au nom d'une transdisciplinarité rigoureuse et cohérente. La modélisation permet de rassembler certains thèmes essentiels, de donner à voir certains enjeux majeurs. Telle que développée dans cette thèse, la modélisation assume de devoir être reprise, critiquée, éprouvée. Elle ne donne, pour l'instant, qu'une idée d'un projet de recherche fascinant et riche de nouvelles problématiques fondamentales.

Plus généralement, de nombreux aspects de la subjectivité du comportement ont été évacués au nom d'une recherche fondamentale engagée pour l'objet et, par une logique que l'on pourrait qualifier

« d'ancestrale », contre le sujet. Néanmoins, la distance qui sépare l'objet de son interprétation par le sujet, si elle reste incommensurable, tend à se réduire progressivement du fait des découvertes en neuroscience et d'incessants progrès en sciences cognitives. Cela explique qu'aux origines des études portant sur le musical se trouve un objet « texte », en tant que quelque chose que l'on peut « décoder », et non un objet « écoute », en tant que quelque chose que l'on peut « interpréter » [413]. Quand l'œuvre devient texte, elle se présente sur le mode de la constance, condition pour qu'un accord s'établisse entre les différentes interprétations. La recherche trouve alors une base stable et puissante pour se développer. Mais ailleurs, comme il a été dit plus haut, une partie infime du sujet s'objective, et vient motiver, avec une prudence qu'il convient de rappeler, un nouvel élan herméneutique. C'est à ce moment que naît le désir d'une compréhension de l'ennui situationnel, peut-être même en d'autres lieux que celui de l'esthétique musicale.

À plus court terme, les applications de ce travail se découvrent dans le lien qui unit le geste, ou plus généralement la posture, à l'écoute. Encore peu connues, les études menées sur la compréhension du mouvement, auxquelles fait explicitement référence le morphogramme, doivent être associées au projet musicologique afin de parvenir à un nouveau type de description du fait musical. La danse, lorsqu'elle est liée à l'écoute, peut être transcrite. Le résultat de cette transcription transforme une partie de l'écoute en texte. Et ce texte devient un objet d'étude à part entière. Il existe donc un enjeu cinétique primordial vers lequel nous souhaitons tendre. Les travaux de Noëlle Simonet, réalisés dans le cadre de la formation qu'elle dirige au CNSMDP, stimulent la recherche sur la compréhension du

[413] Ces questions ont été développées avec pertinence et rigueur dans l'ouvrage de Salanskis, *Herméneutique et cognition.*

mouvement et élargissent théoriquement la portée de domaines périphériques comme la musicologie de l'interprétation. Cette dernière devient l'un des centres d'intérêts pour la recherche fondamentale[414]. Cet espace transdisciplinaire représente, sans doute, un espace d'investigation nouveau et passionnant pour tout chercheur intéressé par une réactualisation des enjeux et objectifs de la musicologie et de la théorie.

Finalement, le mouvement engendré par la présente étude est à rapprocher de cette remarque de Jean-Michel Salanskis :

> « Ce projet ne peut être qu'un projet de connaître l'esprit tel que nous le vivons. Si nous soustrayons cette clause, l'entreprise cognitive perd sa valeur, sa difficulté, sa nouveauté et sa profondeur. De façon permanente le projet doit substituer au *pour nous* de l'esprit un plan de fonctionnement repérable dont on vise la simulation ou dont on cherche à élucider les conditions naturelles ; mais de façon tout aussi permanente, l'insatisfaction reprend ses droits et s'exprime en retournant au schème philosophique non naturaliste de l'esprit, dont la variante herméneutique est une des plus convaincantes ; et ce second temps conduit à déplacer l'objet, décaler le plan de repérage. On est assuré qu'en dépit de la différence de description programmée dans l'ambition naturaliste, on ″retrouve″ toujours au sein des dispositifs ″naturalisant″ le style et les modalités de l'esprit du *pour nous*. » [415]

[414] Il est alors question de ce que Doris Bachmann-Medick nomme un *Remapping*. Voir Bachmann-Medick *Doris, Cultural Turns ; Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften* (Hambourg, Rowohlt, 2006).
[415] *Ibid.* p. 256.

n BIBLIOGRAPHIE

Le thème de l'ennui situationnel est bibliographiquement flou. Nous avons tenté de fonder un corpus cohérent, malgré le fort degré de nouveauté de ce champ. C'est pourquoi il nous paraît fondamental de rappeler que les sources nourrissant notre espace problématique, si elles doivent être très nombreuses, ne se découvrent pas facilement. Elles appellent également à être complétées.

ABROMONT CLAUDE, *Guide de La théorie de la musique*. Paris, Fayard/Henry Lemoine, 2001.

ABROMONT CLAUDE, *Petit précis du commentaire d'écoute*. Paris, Fayard, 2010.

ADLER SAMUEL et al., *Etude de l'orchestration,* Paris, Henry Lemoine, 2011.

AGAMBEN GIORGIO et RUEFF MARTIN, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* , Paris, Rivages, 2014.

AGID ROMÉO, *Prolégomènes aux sciences du traitement de la perception musicale (considérations critiques sur l'objet de la musicologie traditionnelle)*, Evry, Université d'Evry, Mémoire de Master en arts-musique (direction : Damien Ehrhardt), 2009

ALLEAU RENÉ, ALQUIE FERDINAND, ANDLER DANIEL, et COMTE- SPONVILLE ANDRÉ, (Collectif), *Dictionnaire de la philosophie*, 2e édition. Paris, Albin Michel, 2007.

ALLPORT ALAN D., ANTONIS BARBARA et REYNOLDS PATRICIA (Collectif). « On the division of attention: a disproof of the single channel hypothesis », *Quarterly Journal of Experimental Psychology* 24, no. 2, Mai 1972, p. 225–35.

ANDREATTA MORENO (dir.), BARDEZ MICHEL (dir.) et RAHN JOHN, (dir.), *Autour de la Set Theory*. Collection Musique/Sciences, Paris, Delatour, 2013.

ANSERMET ERNEST, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*, Paris, Robert Laffont, 1989.

ARISTOTE, *Les Catégories* et *De l'interprétation : Organon I et II*, Paris, Vrin, 2000.

AUCLAIR LAURENT et al., *Psychologie cognitive*, 2e édition, Rosny, Bréal, 2006.

AULNETTE JOSEPH (dir.), CHAIZE MICHEL (dir.), FRANCÈS ROBERT, XENAKIS IANNIS, IMBERTY MICHE et al., *La musique en tête*, actes de colloque (Gennevilleirs et Montreuil), Issy-les-Moulineaux, EAP, 1981.

BACHMANN-MEDICK DORIS, *Cultural Turns : Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Hambourg, Rowohlt, 2006.

BARBAUD PIERRE, *La musique, discipline scientifique*. Paris, Dunod, 1968.

BARONI MARIO, *Les règles de la musique*, Collection Musique/Recherches. Sampzon, Delatour, 2013.

BEAUNE JEAN-CLAUDE, *Philosophie des milieux techniques : la matière, l'instrument, l'automate*, Seyssel, Champ Vallon, 1999.

BEAUREGARD STEPHANE, et al., *Calcul différentiel*, Montréal, Modulo, 2013.

BERGSON HENRI, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 10e édition, Paris, PUF, [10]2013.

BLANCHÉ ROBERT, *L'Axiomatique*, Paris, PUF, 1999.

BORON ROBERT de, *Musique et musicologie dans les universités françaises : histoire, méthodes, programmes (DEUG, licence, concours, recherche) et liste indexée de 722 mémoires de maîtrise français relatifs à la musique*, Paris, Honoré Champion, 1982.

BOULEZ PIERRE, CHANGEUX JEAN-PIERRE, et MANOURY PHILIPPE. *Les Neurones enchantés*, Paris, Odile Jacob, 2014.

BRAHMS JOHANNES, *Drei Intermezzi, Op.117-3*, Munich, G Henle, 2011.

BRAHMS JOHANNES, *Walzer (zweihängig) Op.39-3*, Munich, G Henle, 2011.

BUDD MALCOLM, *La Musique et les émotions : théories philosophiques*, Paris, Hermann, 2015.

CADWALLADER ALLEN et GAGNÉ DAVID, *Analysis of tonal music : a schenkerian approach*. 3e édition, New York, Oxford University Press, [3]2011.

CAGE JOHN, *Pour les oiseaux : entretiens avec Daniel Charles*, Paris, L'Herne, 2002.

CAGE JOHN, et BARRAS VINCENT, *Silence*, édition revue et corrigée, Genève, Héros-Limite, 2012.

CAUX GRÉGOIRE, ROGER MATHIAS, (Collectif), *La fin d'oeuvre en musique*. Collection Pensée Musicale, Sampzon, Delatour France, 2012.

CHABRILLAC ODILE, *Petit éloge de l'ennui*, première édition, Chêne-Bourg, Suisse, Collection Maxi-pratiques, Jouvence, 2013.

CHAILLEY JACQUES, *Précis de musicologie*, nouvelle édition, Paris, PUF, 1984.

CHALLET-HAAS JACQUELINE, *Grammaire de la notation Laban : cinétographie Laban,* première édition, Pantin, Centre National de la Danse, 1999-2011, 3 volumes.

CHAZAL GÉRARD, *Le miroir automate : introduction à une philosophie de l'informatique*, Seyssel, Champ Vallon, 1998.

CHOUVEL JEAN-MARC, *Analyse musicale : sémiologie et cognition des formes temporelles*, Paris, L'Harmattan, 2012.

CLAPARÈDE ÉDOUARD, *l'Éducation fonctionnelle*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1973.

CLÉMENT FABRICE, *Les mécanismes de la crédulité*, Genève, Librairie Droz, 2006.

CLERGET JOËL, DURIF-VAREMBONT Jean-Pierre, DURIF-VAREMBONT Christiane, et CLERGET Marie-Pierre, (Collectif), *Vivre l'ennui : à l'école et ailleurs*. Ramonville / Saint-Agne, Erès, 2006.

COHN RICHARD, *Audacious Euphony: Chromatic Harmony and the Triad's Second Nature*, New York, Oxford University Press, 2012.

DAHLHAUS CARL, *Essais sur la nouvelle musique*, Genève, Contrechamps, 2005.

DAHLHAUS CARL, *Musikästhetik*, première édition, Cologne, Musikverlag Hans Gerig, 1967.

DAHLHAUS CARL et WHITTALL MARY, *Ludwig van Beethoven: approaches to his music*, New York, Clarendon Press, 1993.

DAHLHAUS CARL, *La tonalité harmonique, étude des origines*, Liège, Margada, 1993.

DAHLHAUS CARL et EGGEBRECHT HANS HEINRICH, *Was ist Musik ?*, Wilhelmshaven, Noetzel Florian, 2001.

DALCROZE JACQUES ÉMILE, *Le rythme, la musique et l'éducation*, Lausanne, Fœtisch, HUG, 1965.

DANDELOT GEORGES, *Résumé du cours d'analyse harmonique*, Paris, Henry Lemoine, 1970.

DANHAUSER ADOLPHE, *Théorie de la musique*, Paris, Henry Lemoine, 1996.

DANIÉLOU ALAIN, *Sémantique Musicale : essai de psychophysiologie auditive*, Paris, Hermann, 1967.

DANZIGER CLAUDIE, *L'Attente. Et si demain...* Paris, Autrement, 1994.

DARSEL SANDRINE, *De la musique aux émotions,* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010

DECREUX ÉRIC, *Mathématiques, sciences et musique,* Paris, Ellipse, 2008.

DESCARTES RENÉ, *Abrégé de musique*, Paris, PUF, 1987.

DESSOIR MAX, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Vol. XIX, Band. 1, Stuttgart, Ferdinand Enke, 1925.

DELEUZE JEAN-PIERRE et VAN BELLEGEM SEBASTIEN, *Les écritures musicales, recherche et enseignement basé sur les pratiques compositionnelles*, Wavre, Mardaga, 2007.

DEUTSCH A, J. et D., “Attention: Some theoretical considerations”, *Psychological Review* 70, no. 1, 1963, p. 80–90.

DEWEY JOHN, *L’art comme expérience*, Paris, Folio, 2010.

DISTLER HUGO, *Funktionelle Harmonielehre*, Kassel, Bärenreiter, 1936.

DOEHLEMANN MARTIN, *Langeweile? Deutung eines verbreiteten Phänomens*, Frankfurt-sur-le Main, Suhrkamp, 1991.

DUBOIS THÉODORE, *Traité d’harmonie théorique et pratique*, Heugel & Cie, Paris, Alphonse Leduc, 2000.

DUFOURCET MARIE-BERNADETTE, HAKIM NAJI et CHAILLEY JACQUES, *Guide pratique d’analyse musicale : cours - lexique illustré - tableaux*, 6e édition, Paris, Combre, 62001.

DURUTTE FRANÇOIS CAMILLE ANTOINE, *Esthétique musicale : Technie, ou Lois générales du système harmonique fondée sur la vraie mesure des intervalles,* Paris, Mallet-Bachelier, Girod, 1855.

EHRHARDT DAMIEN, “Aspects de La Phraséologie Riemannienne.”, dans *Musurgia* 4, no. 1, Eska, Janvier 1997, Paris, p. 68–83.

EHRHARDT DAMIEN, *La Variation chez Robert Schumann : forme et évolution*. Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1998. Thèse de doctorat en musicologie (direction : Serge Gut), Paris, Université Paris IV, 1997.

EHRHARDT DAMIEN, "Théorie riemanienne, néo-riemanienne, post-riemanienn*e :* perspectives pour l'harmonie et l'interprétation musicale"*,* dans *Vers une musicologie de l’interprétation,* Cahiers Arts & Sciences de l'art, L'Harmattan, 2010, p. 133-179.

FICHET LAURENT, *Les théories scientifiques de la musique aux XIXe et XXe siècles*, Paris, Librairie Philosophique Vrin, 2000.

FISCHETTI ANTONIO, *Initiation à l'acoustique : cours et exercices*, 2e édition, Paris, Belin, ²2004.

FRANCÈS ROBERT, *La perception de la musique*, 2e édition, Paris, Librairie Philosophique Vrin, ²2000.

FRITZ THOMAS, JENTSCHKE SEBASTIAN, GOSSELIN NATHALIE, et al., (Collectif), "Universal Recognition of Three Basic Emotions in Music", dans *Current Biology* 19, no. 7, Avril 2009, p. 573–76.

GADAMER HANS-GEORG, *Vérité et méthode : Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. édition revue et complétée, Paris, Seuil, 1996.

GANN KYLE, *No silence - 4'33" de John Cage*, Paris, Allia, 2014.

GOFFMAN ERVING, *Behavior in public places : notes on the social organization of gatherings*, New York, Free Press, 1966.

GOLLIN EDWARD, REHDING Alexander, (Collectif), *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*, New York, Oxford University Press, 2014.

GOSSELIN NATHALIE, "Reconnaissance d'émotions faciales, vocales et musicales suivant un traumatisme craniocérébral: état actuel des connaissances", dans *Revista Neuropsicologia Latinoamericana* Volume 3, no. 3, 2011)

GUIRARD LAURENT, *Contribution a l'étude des problèmes de motivation dans l'apprentissage musical : Enquête réalisée sur des étudiants de premier et second cycle de musicologie*. Thèse de doctorat en Musicologie (direction : Serge Gut et Robert Francès), Paris, Université Paris IV, 1997.

GURNEY EDMUND, *The Power of Sound*, London, Smith Elder ans Co., 1880.

GUT SERGE, "Plaidoyer pour une utilisation pondérée des principes riemanniens d'analyse tonale," dans *Analyse musicale*, no. 13, Février 1993, pp. 13–20.

HANSLICK EDUARD, *du Beau musical : contribution à la réforme de l'esthétique musicale*, Paris, Hermann, 2012.

HELMHOLTZ HERMANN von, *Théorie physiologique de la musique*, Sceaux, Jacques Gabay, 2000.

HUGUET MICHÈLE, *L'Ennui et ses discours*, Paris, PUF, 1984.

HUME DAVID, *Essais esthétiques*, Paris, Flammarion, 2000.

IMBERTY MICHEL, *De l'écoute à l'œuvre, études interdisciplinaires*, actes de colloques, Paris, L'Harmattan, 2001

IONESCU SERBAN, BLANCHET Alain, et GAONAC'H Daniel, *Psychologie cognitive et bases neurophysiologiques du fonctionnement cognitif*, Paris, PUF, 2010.

JAUSS HANS ROBERT, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990.

JAY ALAIN, *Quel ennui ! : Essai philosophique et littéraire*, Paris, L'Harmattan, 2007.

JONES M. R., "Recognizing Melodies : A Dynamic Interpretation", dans *Quarterly Journal of Experimental Psychology* Vol. 39A, 1987, p. 89–121.

JUNG CARL-GUSTAV, *Réponse à Job*, Paris, Buchet Chastel, 2009.

KNUST ALBRECHT, *Dictionnaire usuel de cinétographie Laban*. Coeuvres-et-Valsery, Ressouvenances, 2011.

LABAN RUDOLF VON, *La maîtrise du mouvement*, Paris, Actes Sud, 2007.

LABAN RUDOLF VON, et LAWRENCE F. C., *Effort : Economy of Human Movement*, Londres, Macdonald & Evans, [2]1974.

LABAN RUDOLF VON, *Choreutic : Grundlagen der Raum-Harmonielehre des Tanzes*, Wilhelmshaven, Noetzel Florian, 1991.

LACHAUX JEAN-PHILIPPE, *Le cerveau attentif, contrôle, maîtrise et lâcher-prise*, Paris, Odile Jacob, 2011.

LAROUSSE PIERRE, *Grand Larousse Universel, Dictionnaire Encyclopédique Larousse*, Paris, Larousse Édition, 1866-1876.

LECHEVALIER BERNARD, PLATEL Hervé et EUSTACHE Francis, *Le cerveau musicien / neuropsychologie de la perception musicale*, Bruxelles, De Boeck, 2010.

LEIBNIZ GOTTFRIED WILHELM, *Discours de métaphysique / Essais de théodicée / Monadologie*, Paris, Flammarion, 2008.

LEIBOWITZ RENÉ, *Introduction à la musique de douze sons*, Paris, l'Arche, 1997.

LEOPARDI GIACOMO, *Petites œuvres morales, suivi de huit petites oeuvres morales inédites*, Paris, Allia, [3]2007.

LERDAHL FRED et JACKENDOFF RAY, *A generativetTheory of tonal music*, Cambridge, MIT Press, 1996.

LEROY JEAN-LUC, *Vers une épistémologie des savoirs musicaux*, Paris, L'Harmattan, 2003.

LEVINSON JERROLD, *la Musique sur le vif : la nature de l'expérience musicale*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

LEWIN DAVID, *Generalized musical intervals and transformations*, New York, Oxford University Press, 2011.

LOUREIRO ANGELA, *Effort : l'alternance dynamique*, Villers-Cotterêts, Ressouvenances, 2013.

MANN THOMAS, *Romans et nouvelles, tome 2 : 1904-1924*, Paris, le Livre de Poche, 1995.

MAZZOLA GUERINO et AHN YUN-KANG, *La vérité du beau dans la musique,* Paris, Ircam, Delatour France, 2007

McADAMS STEPHEN, *Perception et cognition de la musique*, Paris, Vrin, 2015.

McADAMS STEPHEN et DELIÈGE IRENE, *la Musique et les sciences cognitives*, Bruxelles, Mardaga, 1989.

MERSMANN HANS, "Sur La Phénoménologie de La Musique", dans *Annales de Phénoménologie* n°11, Association pour la promotion de la phénoménologie, 2012.

MERSMANN HANS, *Versuch einer Phänomenologie der Musik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973.

MEYER LEONARD B., *Music, the arts & ideas*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

MEYER LEONARD B., *Emotion et signification en musique*, Arles, Actes Sud, 2011.

MEYER LEONARD B., et GROSVENOR COOPER, *The Rhythmic Structure of Music*, Chicago, University of Chicago Press, 1963.

MORAND MLLE., "Qu'est ce que l'attente ?", dans *L'année Psychologique*, Volume 21, n°1, p. 1–10, 1914.

NARMOUR EUGÈNE, *Beyond Schenkerism : the Need for Alternatives in Music Analysis*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.

NARMOUR EUGÈNE, *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures : the Implication-Realization Model*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.

NARMOUR EUGÈNE, *The Analysis and Cognition of Melodic Complexity : the Implication-Realization Model*. Chicago, University of Chicago Press, 1992.

NIETZSCHE FRIEDRICH, *Œuvres de Friedrich Nietzsche,* tome 2, Paris, Robert Laffont, 1993.

NORDON DIDIER (dir.), *L'Ennui, Féconde mélancolie*, Paris, Autrement, 1998.

PARRY CHARLES HUBERT HASTINGS SIR, *Style in musical art*, Londres, Macmillan & Co., 1911.

PESSOA FERNANDO, *Le livre de l'intranquillité*, Paris, Christian Bourgois, 2011.

PEYLET GÉRARD (dir.), *L'Ennui*, *Eidôlon n° 105 :* Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2013.

PINEAU MARION et TILLMANN BARBARA, *Percevoir la musique : une activité cognitive*, Paris, L'Harmattan, 2003.

PISTONE DANIÈLE, *Musique et société : deux siècles de travaux*, Paris, L'Harmattan, 2004.

PRATT CARROLL C., *the Meaning of music : a study in psychological aesthetics*. New York, McGraw-Hill book,1931.

PRATT JEAN-FRANÇOIS, *L'expérience musicale : exploration psychique*, Paris, L'Harmattan, 2003.

PRIEST ELDRITCH, *Boring, Formless, Nonsense*, New York, Londres, Bloomsbury, 2013.

RAMEAU JEAN-PHILIPPE, *Traité de l'harmonie*, Madrid, Musica Facsimil, 1983.

REY ALAIN et REY-DEBOVE JOSETTE (dir.), *Petit Robert 2013*, Paris, Le Robert, 2012.

RIEMANN HUGO, *Dictionnaire de musique,* Paris, Perrin et C^{ie}, 1899.

RIEMANN HUGO, *Éléments de l'esthétique musicale,* Paris, Félix Alcan, 1906.

RIEMANN HUGO, *Harmony Simplified or the theory of the tonal functions of chords*, Londres, Augener LTD, ^{3}1896.

RIEMANN HUGO, *Skizze einer neuen Methode Der Harmonielehre*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1880.

RIEMANN HUGO, *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig Breitkopf & Härtel, 1903.

RINGS STEVEN, *Tonality and Transformation*, New York, Oxford University Press, 2011.

LA ROCHEFOUCAULD EDMÉE DE, *De l'Ennui*. Paris, Grasset, 1976.

RUSSELL JAMES A., "A Circumplex Model of Affect", dans *Journal of Personality and Social Psychology* Volume 39, no. 6, 1980, p. 1161-1178.

SADAI YIZHAK, *Traité des sujets musicaux : vers une épistémologie musicale*, Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan, 2003.

SALANSKIS JEAN-MICHEL, *Herméneutique et cognition*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2003.

SCHAEFFER PIERRE, *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*. Paris, Seuil, 1966.

SCHARF BERTRAM. "Critical Bands", dans *Foundations of Modern Auditory Theory*, New York, J.V. Tobias, 1970.

SCHELLENBERG E. GLENN, "Simplifying the Implication-Realization model of melodic expectancy", dans *Music perception: an interdisciplinary journal,* volume 14, no. 3, Avril 1997.

SCHENKER HEINRICH, *L'Écriture libre*, Liège, Mardaga, 1995.

SCHERER EDMOND et HENRI ADOLPHE, s.l., *Études sur la littérature contemporaine*. Kessinger, 2009.

SCHERER KLAUS R. et SANDER DAVID, *Traité de psychologie des émotions*. Paris, Dunod, 2009.

SCHOENBERG ARNOLD, *Traité d'harmonie*, Paris, Mediamusique, 2008.

SCHOENBERG ARNOLD, *Structural functions of harmony*, Londres, Faber & Faber, 1999.

SCHOPENHAUER ARTHUR, *Le monde comme volonté et comme représentation*, PUF, 32014.

SCHULZE HOLGER, *Sound studies. Traditionen - Methoden - Desiderate : Eine Einführung*, Transcript, 2008.

SIMONET NOËLLE, *La partition chorégraphique, outil de transmission, outil d'exploration*, 2 tomes, Brunoy, ARTDIR, 2012-2015

SLOBODA JOHN A., *L'esprit musicien*, Liège et Bruxelles, Mardaga, 1995.

SOLER LÉNA et D'ESPAGNAT BERNARD, *Introduction à l'épistémologie*, Paris, Ellipses, 2009.

STUMPF CARL, *Tonpsychologie*, Leipzig, Verlage von S. Hirzel, 1883.

SVENDSEN LARS, *Petite philosophie de l'ennui*, Paris, Fayard, 2003.

TARDIEU ÉMILE, *L'ennui : étude psychologique*, Paris, Félic Alcan, 21913.

TAYLOR ERIC, *The AB guide to music theory,* Vol 1 et 2, Londres, ABRSM, 1989-1991.

TERNAUX JEAN-PIERRE et CLARAC FRANÇOIS, *Du neurone aux neurosciences cognitives : Fondements, histoire et enjeux des recherches sur le cerveau*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2015.

TIBERGHIEN GUY (dir.), *Dictionnaire des sciences cognitives*, Paris, Armand Colin, 2002.

TREISMAN ANNE M., “Selective attention in man”, dans *British Medical Bulletin* 20, no. 1, 1964, p. 12–16.

LE TRIBROCHE ALAIN, *Recueil thématique d'œuvres musicales pour la classe,* Paris, Van de Velde, 2009.

TRUCHOT ALAIN, *Guide de l'harmonie classique*, Paris, M. Combre, 1982.

VINCENT DIDIER, COMPTE-SPONVILLE ANDRÉ et al. (Collectif), *L’Ennui à l’école*, Paris, Albin Michel, 2003.

VIRET JACQUES, *Approches herméneutiques de la musique*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2001.

WEIL-BARAIS ANNICK, *L’homme cognitif*, Paris, PUF, ²2011.

WITTGENSTEIN LUDWIG, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 2001.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

001 – *Circomplexe de Russell et évolution des significations de l'ennui* p. 29

002 – Action du traitement – sens élargi p. 64

003 – *E. Narmour – premières combinaisons archétypiques de structures mélodiques* p. 68

004 – *Pierre Schaeffer. Programme de la recherche musicale* p. 78

005 – *Lerdahl & Jackendoff – diagramme de la théorie générative de la musique tonale* p. 85

006 – modèle théorique – les deux types de partition p. 96

007 – modèle théorique – Typologie de Gut – vers une métathéorie p. 78

008 – *Fragment mélodique initial de l'Opus 117 n°3 de Brahms* p. 119

009 – Hiérarchisation métrique et des hauteurs p. 123

010 – Hiérarchisation globale des événements du donné p. 124

011 – *Types de relations polyphoniques – Sloboda* p. 127

012 – *Répartition des accords de trois sons sur les échelles de différents modes* p. 136

013 – Exemple de répartition de trois zones dynamiques pour un traitement p. 138

014 – Une représentation de la rythmique p. 143

015 – Une représentation de la Vélocité p. 144

016 – Exemple de calcul du niveau de tension lors d'une période de traitement p. 146

017 – récapitulatif des paramètres traités ou générés p. 147

018 – *Schéma des procédures de l'analyse cognitive –J-M Chouvel* p. 149

019 – Exemple d'action du module d'encadrement p. 150

020 – Exemple de modélisation de mémoire de travail p. 151

021 – Exemple d'intégration en mémoire d'unité structurelle élargie p. 153

022 – La double évaluation par un dispositif standard p. 154

023 – Module de primauté de traitement mélodique au supérius p. 156

024 – Essai de représentation du module d'anticipation p. 159

025 – Exemple d'organisation des modules constitutifs du traitement p. 162

026 – Interférences attentionnelles – exemple de diagramme p. 182

027 – Influence de l'anticipation sur l'attente p. 193

028 – L'éveil de l'attente chez Morand p. 197

029 – Apparition de l'attente en fonction des périodes pleines de tension et de détente p. 198

030 – Exemple : coefficient directeur de l'attente et catégorisation de l'information p. 201

031 – Types d'assouvissement de l'attente p. 205

032 – L'intérêt en fonction du dépassement du seuil par l'attente p. 213

033 – Augmentation et diminution de l'intérêt p. 214

034 – Exemple de crise : le désintérêt p. 217

035 – Indices formalisés du traitement du musical p. 222

036 – Situation ; Disposition ; Occasion ; Traitement p. 235

037 – Trame graphique de la grille de l'Effort chez Laban p. 250

038 – Représentation de l'état stable dans la théorie de l'effort p. 252

039 – Le thème de la monotonie p. 262

040 – Point utopique de la monotonie p. 264

041 – Le rien, le pas assez, le trop, et le point d'utopie du néant p. 270

042 – Paramètres théoriques retenus (fond clair) pour la formalisation p. 275

043 – Croisement des paramètres p. 276

044 – L'espace flou et l'espace net p. 277

045 – Exemples de morphogrammes p. 279

046 – Illustration de la règle de répercussion polaire p. 281

047 – Impossibilité des maximums p. 289

048 – *Vocabulaire élémentaire des figures de la géométrie du temps – Chouvel* p. 294

049 – *Tactique de réserve et tactique de prolifération – Chouvel* p. 296

050 – Grande certitude p. 300

051 – Grande incertitude p. 301

052 – Grand excès de ou saturation par le Trop p. 302

053 – Intermédiarité de l'ensemble des conditions d'émergence p. 303

054 – Les morphogrammes des conditions d'émergence de l'ennui situationnel p. 305

055 – L'étendue de l'ennui situationnel p. 309

056 – Diagramme de Venn p. 313

057 – La conscience de l'ennui situationnel p. 315

058 – L'intensité de l'ennui situationnel p. 316

059 – Aide mémo à la lecture des 3 dimensions de l'ennui situationnel p. 317

060 – L'occasion : 1) l'acquis p. 319

061 – L'occasion : 2) l'état p. 320

062 – L'occasion : 3) l'environnement p. 321

063 – Les quatre côtés du quadrilatère : les 3 dimensions et l'occasion p. 321

064 – Aide mémo à la distribution des dispositions p. 324

065 – Les quatre dispositions p. 326

066 – Synthèse de la modélisation p. 327

067 – Exemple 1 d'hypothèse p. 330

068 – Exemple d'application de typologie thématique ehrhardtienne p. 332

069 – Exemple 2 d'hypothèse p. 334

070 – Exemple 3 d'hypothèse p. 334

071 – Exemple 1 de thèse p. 336

072 – Exemple 2 de thèse p. 337

073 – Exemple 3 de thèses p. 338

074 – Exemple 1 d'occasion p. 339

075 – Exemple 2 d'occasion p. 340

076 – Exemple 3 d'occasion p. 341

077 – Exemple 1 de disposition p. 343

078 – Exemple 2 de disposition p. 344

079 – Exemple 3 de disposition p. 345

080 – Exemple de Situation p. 347

081 – *Brahms. Troisième valse pour piano seul de l'Op.39 (1867)* p. 349

082 – Motif rythmique de l'Op.39 n°3 p. 350

083 – Degrés des temps forts de la première section de l'Op.39 n°3 p. 350

084 – Figures de l'accompagnement (Section 1) de l'Op.39 n°3 p. 351

085 – Attribution fonctionnelle de la première section de l'Op.39 n°3 p. 351

086 – Réduction contrapuntique stricte des degrés de la première section de l'Op.39 n°3 p. 352

087 – Dissonances des mesures 7 et 8 de l'Op.39 n°3 p. 353

088 – Seconde ligne de la mélodie polyphonique (Section 1) de l'Op.39 n°3 p. 353

089 – Convergence vers le relatif des deux lignes de la mélodie (Section 1) de l'Op.39 n°3 p. 353

090 – Simplification du parcours tonal de l'Op.39 n°3 p. 354

091 – Marche et mélodie de la deuxième section de l'Op.39 n°3 p. 354

092 – Double résolution de la mélodie polyphonique (Section 2) de l'Op.39 n°3 p. 355

093 – Conditions d'émergence pour la Valse n°3 Op.39 de Brahms p. 357

094 – Situation pour la Valse n°3 Op.39 de Brahms p. 358

095 – Problème de la compatibilité entre attente déçue et intensification p. 359

096 – Intensification et reprise dans la valse n°3 de l'Op.39 de Brahms p. 360

097 – Dissonances de première espèce dans la valse n°3 de l'Op.39 de Brahms p. 361

098 – Linéarité et réduction des dissonances dans la valse n°3 de l'Op.39 de Brahms p. 361

099 – Équivocité de l'équilibre du flux aux mesures 7, 8 et 1' de l'Op.39 n°3 de Brahms p. 363

100 – Enchainement harmonique aux mesures 8 et 1' de l'Op.39 n°3 de Brahms p. 363

101 – Dissonance et optimalité aux mesures 7, 8 et 1' de l'Op.39 n°3 de Brahms p. 365

102 – Exemple de moyenne établie à partir d'échantillons de morphogrammes p. 366

103 – Organisation de l'idéalisation et de la théorie de l'ennui situationnel p. 371

104 – Passage d'une esthétique de bas niveau à une esthétique de haut niveau p. 378

105 – Jaillissement de la théorie de l'ennui situationnel en période d'écoute p. 382

106 – Propagations d'ennuis. Essai de représentation graphique p. 387

107 – Tripartition mnésique. Registre notionnel relatif p. 390

108 – Figure de l'enfant impatient p. 391

109 – Figure du las p. 392

110 – Figure de l'expert passionné p. 392

111 – L'impulsion d'action chez Laban p. 395

112 – Cinétogramme – extrait du refrain de Vogue de Madonna - R. Agid p. 396

113 – *Schémas de Mersmann* p. 400

114 – *Graphe de la figure 48-2) de* Die freie Satz*.- Schenker* p. 405

115 – Dualisme riemannien. Fondation de la gamme mineure par inversion structurelle p. 408

116 – *Nebenverwandt* ou *Seitenwechsel* : de Do-M vers fa-m / Théorie néo-riemannienne p. 409

117 – Modélisation d'une équivocité de traitement p. 412

118 – Exemple de deux traitement associés à la partition (Valse n°3 de l'Op.39 de J. Brahms) p. 414

INDEX NOMINUM

Abromont Claude 76, 92, 93, 98-102, 335
Adams Mac Stephen 151, 283, 291
Adler Samuel 100
Agemben Giorgio 41
Ansermet Ernest 69, 93, 186, 401
Aristote 174

Bach Johann S. 402
Barbaud Pierre 69, 76, 373
Baroni Mario 21
Beaune Jean-Claude 66
Bergson Henri 307
Blanché Robert 381-382
Boulez Pierre 59, 61
Brahms Johannes 119, 187, 223, 226-227, 229-230, 233, 259, 349-366, 413, 414.

Cage John 121, 242-243, 246
Chailley Jacques 26, 102, 129
Changeux Pierre 59, 61
Chazal Gérard 66-67
Childs Lucinda 230
Chouvel Jean-Marc 41-42, 119, 132, 148-152, 209, 221, 293-298, 300, 307, 401-405
Claparède Édouard 209-211
Cohn Richard 69

Dahlhaus Carl 26, 35, 98
Dandelot Georges 102
Danhauser Adolphe 98
Daniélou Alain 288
Dewey John 38, 369
Distler Hugo 137
Doehlemann Martin 18, 24

Dubois Théodore 99-100
Ehrhardt Damien 7, 41, 119, 142, 230, 259, 331-333, 383

Fichet Laurent 44, 73-76, 93, 401
Fischetti Antonio 99, 285
Francès Robert 41, 179-181, 373

Gadamer Hans-Georg 175, 236, 356
Gurney Edmund 59, 61, 63, 199
Gut Serge 92-97, 181

Hanslick Eduard 18-22, 31, 49-50, 311
Helmholtz Hermann von 69, 93
Huguet Michèle 32
Hume David 34, 233-234, 237, 240

Jackendoff Ray 42, 82-88, 129
Jung Karl-Gustav 183

Keersmaeker A. Theresa de 230

Knust Albrecht 395
Krumhansl C. Lynne 271, 373

Laban Rudolph 428-429, 250-254, 276, 308, 375, 394-395, 415
La Rochefoucauld Edmée de 164
Leibniz Gottfried Wilhelm 49
Leibowitz René 94
Leopardi Giacomo 273
Lerdahl Fred 42, 82-88, 129
Leroy Jean-Luc 55-58, 71-72, 185
Levinson Jerrold 59-63, 67, 69, 202, 298
Lewin David 69, 410
Liszt Franz 257
Loureiro Angela 250, 308, 395

Madonna 319-320, 341, 396
Manoury Philippe 59, 61
Mann Thomas 167
Mersmann Hans 400-401
Meyer Leonard B. 16, 40, 61, 67, 104-112, 134, 139, 143, 190, 195, 209, 284, 404
Morand (Mlle) 195-197, 218, 232

Narmour Eugene 67-69, 302, 404-406
Nietzsche Friedrich 166, 245

Pessoa Fernando 16, 168, 194
Pistone Danièle 26
Pratt Caroll C. 141
Pratt Jean-François 265

Rehding Alexander 407, 410-411
Riemann Hugo 21, 74-75, 92, 94, 98, 102, 137, 143, 227, 230, 259, 373, 407-411
Rings Steven 227
Russell James 28-34, 47, 51

Sadaï Yizhak 69, 397, 401-402
Salanskis Jean-Michel 379, 383, 388-389, 420-421
Sander David 19, 311-312, 315
Schaeffer Pierre 52-58, 69, 71-72, 77-81, 84, 94
Scherer Klaus R. 19, 265, 311, 312, 315
Schellenberg, E. Glenn 69
Schenker Heinrich 44, 69, 187, 352, 356, 361-362, 373, 403-407, 415
Schoenberg Arnold 134
Schopenhauer Arthur 185-186
Sloboda John A. 126-128
Spears Britney 176, 187, 223, 226, 299
Stumpf Carl 93
Svendsen Lars 16, 31-35, 44-46, 177

Tardieu Émile 16, 173, 237-247, 254-273, 275, 281, 304, 314, 328
Taylor Eric 76, 98-102
Tillmann barbara 94, 129, 272
Treissman Anne 126

Viret Jacques 384
Wittgenstein Ludwig 174, 202-203

Xenakis Iannis 69, 93, 30

INDEX RERUM

Acquis 105-106, 153, 163, 178, 190-191, 230-232, 260, 280, 286, 293, 303, 319, 320, 328, 339, 340-342, 358-359, 364, 365, 388, 415
Acte / projet 376-379
Action 168-173
Affectation tensionnelle 156, 158, 161, 185-188, 191, 197, 200, 203, 207, 211, 220, 258, 285, 303, 358, 364-365
Algorithme 22, 25, 41-42, 65-67, 117, 119, 132, 148, 229, 290, 368, 377, 382, 401
Analyse musicale 17, 58, 59-66, 73-83, 92, 115-117, 230-231, 252, 335, 339, 341, 347-352, 356-368, 376, 378
Anticipation 157-159, 191-193, 204-207, 388
Attente 194-208
Attention 60-61, 106, 126-132

Certain/ incertain 258-264, 284, 286
Cinétographie 248-253, 394-396
Compte rendu 62, 71-72, 73, 86, 113, 308, 326, 330, 365
Concaténationisme 59-63, 202, 298
Conditions d'émergence 254-286
Conditions nécessaires de susceptibilité 115
Conscience 310-315
Conventions d'écriture 98-103
Corps 229-230, 248, 273, 304, 395,

Désir d'écoute 207-208, 224, 227, 230, 232, 238-241, 263-266, 413.
Dimensions de l'ennui 291-317
Dispositif 41-43, 82, 86, 104-111
Disposition 22-236
Donné 14, 40-42, 64-69, 71-72, 98-103
Durée 165-169

Écoute musicale 40-50, 52-58
Élémentarisation 84-97
Ennui existentiel 32-35, 175, 222,
Ennui situationnel 48, 61, 115-116, 173, 174, 222, 247, 287, 291-299, 376-377
Entendre 52-57
Environnement 179-193
Équivocité 411
Espace net/ espace flou 276-278, 314, 319, 322-323
État du dispositif 105, 179-184
Étendue de l'ennui 306-310

Familiarité 127, 230-233
Figures 392-395
Focalisation 35, 127-128, 170-171
Forme musicale 211, 291-299

Gestalt 67, 107, 132, 139-142, 389

Idéal de réception 37-50, 243, 298, 368-374, 377-379
Idéal-type du néant 270
Imagerie 227-228, 232, 233, 325, 346
Implication / Réalisation 67-69
Incertain/ certain 258-264, 284, 286
Incorporation 229-230
Indétermination 307, 316, 319-320, 326

Intentionnalité 225, 295, 311
Intensité de l'ennui 306, 315-317
Intérêt 72, 195-196, 209, 219
Interférence attentionnelle 179-183
Intermédiarité 303, 331, 362
Interprète 383-386

Limite de l'intérêt 215-219
Limite par un minimum d'intérêt 72
Limite par un minimum organisationnel du donné 72
Lois (tirées de la Gestalt) 107-109, 139-142
Loi / règles 74-76, 87, 88, 107

Mémoire de travail 151-153, 189, 388-390
Même/nouveau 260-267, 281-282, 285
Mémoire élargie 153, 388
Métathéorie 95-97
Module 65, 132-133, 156-162
Morphogramme 278, 279-281, 301, 314, 317, 328, 375, 383, 386, 392-394, 403-404
Morphographe 403-407
Niveaux d'analyse du morphogramme 329-348
Nouveau/même 260-267, 281-282, 285

Objet 52-55, 93-97
Occasion 232-236, 255, 318-321
Optimalité 318-319
Organicité 160, 229, 254, 407
Ouïr 54, 72

Paramètres 56, 82, 86, 98-103, 114
Partition définitionnelle 90-91
Partition processuelle 90-91
Pas assez/ rien/ trop 268-270, 283, 285
Phénoménologie 397-402
Préférence 153, 189-191
Projection 358-366
Projet / acte 376-379
Propagation 384, 386-387

Réception de bas niveau 24-25, 37-39, 110-111, 220, 328, 329, 368-374
Reconnaissance 157-158, 189, 206-207, 331-333.
Répercussion polaire (règle de) 280-281
Règles / Loi 74-76, 87, 88, 107
Retour 358-359
Rêverie 55, 57, 227, 282
Rien/ rien/ Trop 268-270, 283, 285

Saisie totale 37, 49, 51
Saisie continue 37, 49, 51
Saisie approfondie 37, 49, 51
Sciences cognitives 94, 118, 292, 298, 416
Seuil de l'intérêt 212-215
Simulation 22, 27, 75, 117, 178
Singularisation 126-132
Situation 174-178
Soulas 206-208
Sujet 50, 70, 118, 381

Temps musical / temps de l'ennui 113, 165-170, 185-187, 194, 202-203, 21, 291-295, 299, 304, 310, 406
Théorie musicale 49, 59-63, 73-83, 92-97, 382, 415-416
Théoriser 74, 82, 91
Traitement 59-70
Trop/ pas assez / rien 268-270, 283, 285
Valence 31, 226-227, 32

TABLE DES MATIÈRES

Composition du Jury p. 7

Remerciements p. 9

A- Introduction p. 14

Considérations préliminaires p. 14

Le musical et l'automate p. 18

Objectifs et organisation de l'étude p. 24

Bilan A p. 27

B- Considérations générales p. 28

Première approche de l'ennui p. 28

L'idéalisation de la réception p. 37

Bilan B p. 51

C- Considérations méthodologiques p. 52

L'écoute musicale – deux approches p. 52

Le traitement du musical p. 59

Une définition de l'écoute musicale comme traitement et ses limites p. 71

Analyse musicale et compte rendu de traitement p. 73

Élémentarisation – conditions préalables à une théorie p. 84

Les conventions d'écriture p. 98

Dispositif de traitement et sujet percevant p. 104

Objection – Récapitulation p. 112

Problématisation p. 115

Bilan C p. 117

D- Une théorie élémentaire du traitement du musical p. 118

Exemple microscopique de traitement simulé sans l'intérêt p. 119

- indépendance de l'intérêt : Encadrer le donné p. 120

- indépendance de l'intérêt : métrique – calcul p. 121

- indépendance de l'intérêt : hauteur – calcul p. 123
- indépendance de l'intérêt : bilan de hiérarchisation – calcul p. 124
Singularisation (ou la structuration des événements musicaux) p. 126
Paramètres traités ou générés à partir du traitement - la Modularité p. 133
Bilan D p. 163

E- L'ennui, la tension, l'attente et l'intérêt p. 164
Spécificités de l'ennui situationnel : la durée, la focalisation, l'action p. 164
La situation p. 174
L'interférence attentionnelle : l'environnement et l'état du dispositif p. 179
Affectation tensionnelle – Le temps - les préférences p. 185
L'attente – le temps musical p. 194
L'intérêt p. 209
- *Le seuil de l'intérêt* p. 212
- *La limite de l'intérêt* p. 215
Bilan E p. 220

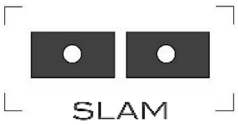
F- Une théorie de l'ennui situationnel en période d'écoute musicale p. 221
La disposition et l'occasion p. 222
Légitimité et pertinence – l'étude d'Émile Tardieu p. 237
Aparté : modèle de référence - la grille de l'Effort de Rudolph Laban p. 248
Sept conditions d'émergence de l'ennui situationnel p. 254
Formalisation & adaptation des conditions d'émergences… p. 275
Deux problèmes à cette étape du processus de formalisation p. 287
Les dimensions de l'ennui situationnel – affinement de la formalisation p. 291
- *L'étendue de l'ennui* p. 306
- *La conscience de s'ennuyer* p. 310
- *L'intensité de l'ennui* p. 315
Situation et optimalité – suite et fin de la formalisation p. 318
- *Modélisation de l'occasion* p. 318
- *Modélisation de la disposition* p. 322
Bilan F p. 328

G- Applications et enjeux p. 329
Applications – cinq niveaux d'analyse p. 329
Niveau 1 : niveau de l'hypothèse p. 329
Niveau 2 : niveau de la thèse p. 335
Niveau 3 : niveau de l'occasion p. 339
Niveau 4 : niveau de la disposition p. 342
Niveau 5 : niveau de la situation p. 347
Situation d'ennui : exemple de comparaison analytique p. 349
Fin de l'idéal de réception de bas niveau et autres enjeux p. 368
Bilan G p. 375

H- Perspectives et discussions p. 376
Reprise et déploiement problématique p. 376
- *L'acte et le projet* p. 376
- *Enjeux herméneutiques – la question de l'interprétation* p. 380
- *Réévaluation méthodologique* p. 388
- *Les figures – Utilitarisme et marketing* p. 391
- *Approfondir le lien avec la cinétographie* p. 394
- *Le rapport avec la phénoménologie* p. 397
- *Un morphographe schenkerien ?* p. 403
- *Réactualisation problématique des approches néo-riemanniennes* p. 407
Bilan H p. 415

Conclusion p. 416

Bibliographie p. 424
Table des illustrations p. 440
Index Nominum p. 444
Index Rerum p. 446
Table des matières p. 448



Résumé

Ennui situationnel en période d'écoute musicale

Selon une vision répandue dans l'enseignement, l'écoute musicale d'une œuvre doit être envisagée comme totale et continue. Toutefois, cette perspective se heurte à une réalité contingente de la réception : l'ennui situationnel. Cette notion, limitée à la situation d'écoute, semble avoir été esquivée, à des fins méthodologiques et philosophiques, et révèle une discrépance entre les attentes de l'auditeur et l'assouvissement de ces attentes. Elle invite à une réévaluation de principes théoriques fondamentaux de la musicologie, qui placent le musical dans l'œuvre d'art (partition ou interprétation particulière) et non dans le traitement que le sujet réalise de cette dernière. Ce projet de doctorat propose une réflexion dont l'objectif est de définir et d'envisager un cadre théorique de l'ennui situationnel en période d'écoute musicale. Ce champ, nouveau et peu représenté, prend la forme d'une critique d'un idéal de réception en interrogeant des notions importantes et actuelles comme l'intérêt, l'incorporation, la conscience, la familiarité. Le thème de l'ennui en période de réception pose la question de l'intégration du sujet au sein de l'analyse. Jusqu'où est-il possible de se passer du sujet ? Ce projet de doctorat, s'il ne répond pas définitivement, pose les fondations d'un espace théorique problématique nouveau et riche, et propose une première modélisation.

Mots clés : ennui, écoute musicale, situation, théorie, idéalisation de la réception, intérêt.

Abstract

Situational boredom in music listening

According to a common view in music education, listening to music must be considered both a whole experience as complete as a continuous one, equally. However, this perspective is in conflict with the possible reality that the listener can fall into a state of situational boredom. Thus far, both philosophically and methodologically, this concept of boredom has been disregarded in the experience of listening to music. Once boredom is included, a discrepancy between the expectations of the listener and the fulfillment of these expectations is revealed. It calls for a theoretical reevaluation of the foundations of musicology, which have put the origin of music in the work of art (the score or a specific interpretation). This PHD project attempts to define a theoretical framework for the following question: what is situational boredom in the experience of listening to music? By questioning important and current notions such as interest, embodiment, awareness, familiarity, treatment, and conscience, this new field approach becomes a criticism of the idealization of esthetic reception. During a reception time, boredom brings to light the question of the subject's integration into the analysis. Until when can the subject be ignored? This study, while not responding definitively, prepares the ground for a new and interesting problematic theoretical field and offers its first modelization.

Keywords : boredom, music listening, situation, theory, idealization of reception, interest.