

## Vers une narratologie naturelle de la musique

Nicolas Marty

---



Éditeur  
LIRCÉS

**Édition électronique**

URL : <http://narratologie.revues.org/6476>

DOI : [10.4000/narratologie.6476](https://doi.org/10.4000/narratologie.6476)

ISSN : 1765-307X

**Référence électronique**

Nicolas Marty, « Vers une narratologie naturelle de la musique », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 21 | 2011, mis en ligne le 20 décembre 2011, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://narratologie.revues.org/6476> ; DOI : [10.4000/narratologie.6476](https://doi.org/10.4000/narratologie.6476)

---

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

---

# Vers une narratologie naturelle de la musique

Nicolas Marty

---

Le processus de perception sensorielle – qui à travers son élaboration permet de distinguer personnage, stimuli, situation et soi – est certainement le même pour toute expérience. Il est donc difficile [...] de parler de la perception des œuvres d'art comme une attitude ou un mode d'expérience unique. (Coker 1972 : 24)

- 1 Notre intérêt pour les sons concrets et leur valeur descriptive et anecdotique nous a amené à étudier les musiques électroacoustiques les plus « réalistes » (Trevor Wishart, Luc Ferrari, François Bayle...). Mais plutôt que d'en rester aux théories existantes, écrites uniquement par les compositeurs, concernant l'utilisation et la perception de ces musiques et des sons qui les composent, nous souhaitons montrer qu'il est possible d'étudier la question en fonction de paramètres ancrés dans l'expérience humaine quotidienne, et donc dans la cognition humaine. Grâce à l'étude du modèle de la narratologie « naturelle » de Monika Fludernik, nous souhaitons montrer qu'il est possible d'envisager une narratologie « naturelle » de la musique, prenant en compte tous les phénomènes sémiotiques, sémantiques et narratifs présents dans l'écoute de la musique.

## (Re)Définitions : le modèle de la narratologie « naturelle »

- 2 Monika Fludernik, dans son livre *Towards a 'natural' narratology* (2002), propose un modèle d'analyse susceptible non pas de remplacer, mais de compléter les modèles narratologiques existants en permettant d'une part l'analyse de formes narratives diverses (de la narration orale à la bande dessinée et au cinéma), d'autre part en incluant

la possibilité de décrire l'évolution des constituants du modèle au fil du temps. Nous allons exposer brièvement ses théories, afin de pouvoir poser la base d'une narratologie « naturelle » des musiques électroacoustiques, potentiellement généralisable à toute musique.

- 3 Ainsi que l'affirme Fludernik, « [l]e naturel dans ma pensée théorique est [...] une construction (c'est-à-dire un effet de lecture) mais aussi un cadre pré-existant de la cognition humaine<sup>1</sup> » (2002 : 10). Le naturel sera donc l'effet de réalisme donné à un texte par (et produit par un texte sur) le lecteur, mais s'opposera aussi au non-naturel en ce qu'il sera un cadre d'interprétation dont l'existence précède la lecture et qui trouve son origine dans les phénomènes et les expériences réels vécus par le lecteur en sa qualité d'humain. Fludernik définit donc la narrativité comme

une fonction des textes narratifs, centrée sur l'expérientialité (*experientiality*) de nature anthropomorphe. [...] Les actants dans mon modèle ne sont pas d'abord définis par leur participation à une intrigue, mais simplement par leur existence fictionnelle (leur statut d'existants). Comme ils sont prototypiquement humains, les existants peuvent réaliser des mouvements physiques, parler, penser, et leur activité repose nécessairement sur leur conscience, leur cognition, leurs perceptions et leurs émotions. (*Ibid.* : 26-27)

- 4 En 1975, Jonathan Culler a employé le terme *naturalisation* pour désigner l'ensemble des stratégies employées par les lecteurs pour rendre un texte compréhensible et logique. De ce terme, Monika Fludernik tire celui de *narrativisation*. Il faut distinguer ce que Fludernik appelle *narrativisation*, que nous allons définir, et l'utilisation du même terme par Hayden White et repris par Jean-Jacques Nattiez pour désigner les procédures de formation d'une intrigue par le lecteur. Monika Fludernik propose quant à elle le terme de *storification*<sup>2</sup> pour rendre compte de ce processus. Par ailleurs, elle redéfinit la *narrativisation* comme l'application par le lecteur d'un cadre narratif (c'est-à-dire, rappelons-le, de la conscience d'un agent anthropomorphe) à un texte pour mieux l'appréhender (*Ibid.* : 34). C'est cette définition que nous retiendrons.
- 5 Fludernik propose un modèle de lecture en quatre niveaux. Le premier niveau regroupe les relations 'naturelles' ancrées dans l'expérience humaine, telles que les relations de type agent/objet, les causalités, motivations et effets (*Ibid.* : 43). Suit le deuxième niveau, basé sur quatre voies (non-exclusives) de perception « naturelle » de l'expérience : RACONTER (*TELLING* : narration orale, première personne) ; VOIR (*VIEWING* : pas de prise de position, point de vue externe) ; EXPÉRIMENTER (*EXPERIENCING* : narration à la deuxième personne ou à la troisième personne neutre, donc inclusion du narrataire) ; AGIR (*ACTING* : l'importance est mise sur le processus actionnel plutôt que sur les agents) (*Ibid.* : 43-44).
- 6 Le troisième niveau est le niveau culturel de la narrativité, contenant toutes les formes de narration (livre, film, ...) et tous les concepts narratologiques (narrateur, anachronies, ...) liés à la narration à une époque donnée (*Ibid.* : 44-45). Enfin, le quatrième niveau est le processus de *narrativisation* lui-même qui, à partir du contenu des trois niveaux précédents, engendre la narrativité (*Ibid.* : 45-46) à travers une « conscience expérientielle » (*experiencing consciousness*) servant de médiation entre le texte et le lecteur, laquelle conscience peut se trouver à n'importe quel niveau diégétique (personnage, narrateur, auteur, voire même lecteur – *Ibid.* : 372). Les processus employés dans le niveau 4, au fil de leurs utilisations, deviennent en fait automatiques et s'insèrent alors progressivement dans le niveau 3 (*Ibid.* : 329).

- 7 Fludernik signale une limite au processus de narrativisation : celui-ci, appliquant la narrativité au texte et le transformant en existence d'un monde fictif et d'une conscience, réduit de ce fait les potentiels métaphoriques ou philosophiques du texte (*Ibid.* : 373). Ne croyant pas à une telle limitation, nous proposons d'ouvrir la définition de la narrativisation pour y inclure tous les genres de signification. Nous appellerons alors *narrativisations sémiotiques* les narrativisations reposant sur la culture, qu'elles soient conscientes (symbolismes divers, analyses formelles...) ou inconscientes (synesthésie culturelle, syntaxe tonale...), et *narrativisations écologiques* celles basées sur l'expérience humaine, donc sur les deux premiers niveaux du modèle de Fludernik. Nous parlerons principalement dans ce travail des narrativisations écologiques.

## Agentisations

- 8 Les visualisations de l'expérientialité (*experientiality*) par le lecteur sont nécessairement liées à l'existence d'un sujet humain, l'expérimentateur (*the experiencer*). Ce sujet peut vivre l'expérientialité en tant qu'agent, comme instance discursive ou réflexive (un narrateur ou un esprit pensant), en tant qu'observateur ou comme une conscience expérientielle (*experiencing consciousness*). (Fludernik 2002 :245)
- 9 Dans le cadre de ce travail, nous appelons *agentisation* la conception/création de ce sujet humain par le lecteur ou l'auditeur au cours du processus de narrativisation. Dans le domaine de la musique, l'agentisation sera largement facilitée par la présence de la voix, notamment dans les musiques électroacoustiques et l'art radiophonique :
- La voix ne contient pas que les sons. Il y a les sons, il y a ce que l'on appelle le chant (dans de nombreuses cultures séparées) et il y a l'*utterance*, comme quand je ris ou quand je crie, ou quelque chose qui vous informe sur mon âge, ma santé ou mon caractère. (Trevor Wishart lors d'un entretien avec Witts 1988 : 454)
- 10 Nous allons tenter de montrer les différentes existences de l'agentisation là où elles sont les plus clairement exprimées dans la musique, c'est-à-dire là où l'on trouve des *utterances*. Nous utiliserons pour cela les exemples des *Presque Rien* de Luc Ferrari et de *Journey into Space* de Trevor Wishart.
- Le sujet peut vivre l'expérience en tant qu'agent... (*Ibid.*)
- 11 Dans *Presque Rien n° 4*, ou *La remontée du village*, Ferrari semble avoir enregistré une grande partie de la pièce en direct, sans retouches, et devient (avec sa femme) l'agent observé par l'auditeur. Dans *Journey into Space*, un enregistrement direct simulant le réveil de Wishart dans son appartement donne à l'auditeur le spectacle de l'activité d'un personnage qui se réveille, marmonne, se douche et part en voiture. Dans les deux cas le sujet est très clairement présent.
- ...comme instance discursive ou réflexive (un narrateur ou un esprit pensant)...
- 12 Dans la première partie de *Presque Rien n° 2*, ou *Ainsi continue la nuit dans ma tête multiple*, on entend Ferrari qui parle, s'adressant à nous ou peut-être à lui-même, racontant sa découverte de la nuit et de son paysage sonore, commentant chaque mouvement. Cette voix, plutôt que d'être agentisée, serait peut-être plutôt « narratorisée » : au lieu de devenir personnage, elle deviendrait narrateur.
- ...en tant qu'observateur...
- 13 Dans *Presque Rien n° 1*, ou *le lever du jour au bord de la mer*, et dans *Presque Rien avec filles*, l'œuvre et le discours de Ferrari s'y rapportant suppose la main qui tient l'enregistreur et

observe d'un côté un port de pêcheurs le matin, de l'autre des jeunes filles au cours d'un déjeuner sur l'herbe. Dans *Journey into Space* et dans *Presque Rien n° 4*, l'auditeur devenu observateur de l'expérience d'agents, est aussi lui-même le sujet humain nécessaire à la narrativité.

...ou comme une conscience expérientielle.

14 Dans les cinq œuvres citées, la présence ou la suggestion préalable d'un agent réel permet de faire penser que les éléments abstraits placés autour de lui sont issus de son esprit, créant un paysage onirique ou surréaliste, ce que Ferrari et Wishart assument tout à fait. De plus, dans *Journey into Space*, les pleurs du nouveau-né entendus à plusieurs reprises peuvent sembler émaner de l'enfant lui-même (auquel cas il devient agent) ou bien être le symbole de la conscience d'un personnage.

15 Dans le cas d'une musique instrumentale ou d'une musique électroacoustique tout à fait abstraite, on peut revenir à la troisième possibilité (le sujet anthropomorphe est l'auditeur lui-même), mais l'auditeur pourra aussi narrativiser l'œuvre selon un ou plusieurs des éléments « purement musicaux » (à quelque niveau que ce soit : anthropomorphisation d'un instrument, d'un thème, explication du mouvement spatial ou mélodique d'un objet sonore par la « volonté » de celui-ci<sup>3</sup>, etc.) et même extrapoler un élément permettant la narrativisation (à partir d'un programme ou bien complètement imaginé). Ainsi, dans la *Tétralogie* de Wagner,

tels des personnages de roman, les motifs circulent à travers l'œuvre, disparaissent parfois sans avoir laissé d'autre trace que leur apparition momentanée, prenant parfois, au contraire, une importance insoupçonnée, envahissant une scène entière de leur présence – tel le motif du Tarnhelm –, vivant une existence parallèle à celle du drame, à celle des personnages, satellites combien actifs de l'action ! (Boulez 2005a :223)

16 Enfin, Charles Koechlin illustre extrêmement bien l'aspect expérientiel (et donc narratif, selon la définition de Fludernik) inhérent à la perception de la voix chantée :

La Voix Humaine est, dit-on, le plus beau des instruments. Mais si l'on ne considère que le *timbre*, il se présente des différences considérables d'un interprète à l'autre. [...] Mais dans le chant, avant tout, c'est l'*élément humain* qui intervient, et point seulement par le talent du chanteur dont le timbre, la diction et le phrasé peuvent, plus que tout au monde, nous émouvoir, mais aussi dans la sorte d'expression vivante, sensible, toute proche de nous, et palpitante, que dégage un ensemble de choristes (même sans paroles nettement perceptibles). En somme, cet élément humain qui anime la voix soliste ou collective, voilà ce qui donne à ce genre particulier d'instruments que sont les voix, sa valeur propre : le caractère d'humanité qui nous touche si profondément et que nul (ou presque) ne remplace à l'orchestre. (Koechlin 1954 : 135)

## Objétisations

L'idée originale de *landscape* était de différencier d'où viennent les sons et d'où ils semblent venir. Un exemple simple est celui d'une symphonie écoutée avec des hauts-parleurs. On ne pense pas « J'écoute des hauts-parleurs ». On pense que d'une certaine manière on écoute un orchestre. Le *landscape* est le monde imaginé d'où viennent les sons. (Wishart lors d'un entretien avec Marty 2011 :7)

17 Wishart différencie l'idée de *landscape* de celle d'association, en ce que l'association est culturelle tandis que la formation du *landscape* est une réaction cognitive naturelle qui résulte de l'expérience quotidienne de la formation de ce que Stephen McAdams appelle des *images auditives*, qui permettent de structurer le chaos sonore extérieur en

l'organisant en diverses sources cohérentes selon diverses caractéristiques (McAdams 1984).

- 18 De ces concepts, et en restant dans le cadre d'une narratologie naturelle, nous tirons l'idée d'*objétisation*, qui désigne un processus à deux niveaux : l'auditeur va d'abord concevoir un son comme étant le résultat d'un apport d'énergie, transformant le son en *objet* résultant d'une *action* ; puis, selon les sons écoutés et les auditeurs écoutant, la source du son, qu'elle soit réelle ou imaginée par l'auditeur, sera ou non prise en compte. Il est intéressant de noter que la synthèse par des moyens électroniques, loin d'abstraire le son d'une source d'origine, et d'empêcher ainsi l'objétisation, aboutit souvent à l'inverse, à savoir que c'est alors l'ordinateur ou le synthétiseur en tant que sources sonores qui favorisent l'objétisation :

Cette source électronique apparaissait comme un instrument parmi d'autres. Alors qu'elle prétendait, soit reconstituer des timbres préexistants, soit créer des timbres inouïs convenablement variés, elle marquait les uns et les autres de son *timbre* propre, au sens pragmatique où nous avons défini ce terme<sup>4</sup>. (Schaeffer cité dans Faure 2000 : 79)

- 19 Wishart définit deux formes de *morphologies* (naturelles) des sons, c'est-à-dire de comportement spectral dans le temps, chacune étant liée au type de production des sons.

On peut séparer la catégorie de la continuation du son pour donner, d'une part, les sons comme ceux de la flûte ou du violon où il y a un apport continu d'énergie (continuation par morphologie imposée) et, d'autre part, les sons dont la continuation est due aux propriétés physiques du système sonore (continuation par morphologie intrinsèque). On fait cette distinction simplement car la morphologie imposée nous apprend quelque chose sur l'apport d'énergie au système (et est donc liée à ce que j'appelle la « structure » gestuelle des sons). (Wishart 1986 : 57)

- 20 L'évolution d'un son au fil de sa morphologie imposée va aider à l'objétisation en ce qu'elle va permettre de définir le geste de l'agent qui apporte l'énergie à l'objet. Il est aisé d'imaginer une note tenue très longtemps au violon dans lequel l'interprète insère de nombreux crescendos, decrescendos, change la position et la pression de l'archet, etc. Tout cela, si tant est que l'auditeur n'écoute pas de manière trop « musicale occidentale » (c'est-à-dire en imposant le modèle tempéré à ce qu'il entend et en faisant passer la hauteur et le rythme avant le timbre), sera entendu et perçu comme une dépense d'énergie par l'interprète, et non comme une simple « note » émanant du vide.
- 21 À ce stade, il nous est nécessaire de parler des systèmes semblant être autonomes quant à l'apport d'énergie. On trouve cela principalement dans les phénomènes naturels (le vent, la mer...), dans lesquels l'apport d'énergie provient de lois tellement éloignées de l'expérience humaine immédiate (dynamique des fluides liée à la superposition de couches de gaz de températures différentes pour le vent, ou à l'attraction entre la Terre et la Lune pour la mer) qu'il est impossible de les considérer comme des agents ou des objets. Nous appelons donc ces phénomènes des *faits*.
- 22 Il est un point très important à souligner : il semblerait, dans l'expérience commune, que le *groupe*, suivant son comportement, donne l'impression d'être lui aussi autonome pour son apport d'énergie. Dennis Smalley illustre ceci en proposant la forme morphologique de groupe qu'il appelle *contortion*<sup>5</sup>, qui désigne la formation d'un groupe constitué de composants « tellement enchevêtrés qu'ils doivent être considérés comme un tout » (Smalley 1986 : 78). Il distingue la *contortion* du « mouvement afflué » (*flocked motion*) en ce qu'on pourra observer dans celui-ci des contours cohérents qui permettront de suivre un mouvement général du groupe, et du « mouvement de flux » (*streamed motion*) dans lequel

chaque composant du groupe conserve un minimum de son identité individuelle (*Ibid.* : 77-78). La *contortion* du groupe posséderait donc des caractéristiques morphologiques similaires à celles des événements naturels, ce qui pourrait expliquer comment certains auditeurs ont pu entendre la mer à l'écoute de la pièce du même nom de Debussy.

- 23 Enfin, parmi les systèmes qui semblent ne nécessiter aucun apport extérieur d'énergie, certains sons traités de manière électroacoustique, entrant dans le cadre de ce que Dennis Smalley appelle la *remote surrogacy*<sup>6</sup>, résisteront entièrement à la récupération par objétisation ou agentisation. Pour ces sons, la narrativisation ne pourra alors se faire qu'à travers les narrativisations sémiotiques ou grâce à la *storification* (la narrativisation de White, c'est-à-dire la mise en intrigue) permise par les processus que nous appellerons par la suite *sémantisation* et *contextualisation* (ces processus, comme nous le verrons, n'étant pas exclusivement utilisés dans cette situation).

## Narrativisations superposées

Étant donné que beaucoup du matériau utilisé dans la narration de fiction résiste à la récupération réaliste, des stratégies alternatives de construction du monde narratif entrent en jeu à différents niveaux. (Fludernik 2002 :35)

- 24 Comme nous venons de le dire concernant les sons dont la morphologie est « non-naturelle », il existe nécessairement des stratégies de narrativisation annexes à l'agentisation et l'objétisation. Nous avons appelé ces stratégies *narrativisations sémiotiques* plus haut, pour désigner ces formes de narrativisation qui sont plus influencées par la culture de l'auditeur que ne le sont les narrativisations écologiques. La question des narrativisations sémiotiques étant extrêmement large, nous ne pourrions la traiter dans cet article. Nous nous arrêterons donc à la définition de trois formes selon leur niveau de verbalisation : celles qui se passent de verbalisation (UST, modèles corporo-centrés, etc<sup>7</sup>.) ; celles pour lesquelles la verbalisation n'est pas obligatoire, mais n'entraîne que peu de perte (synesthésie culturelle, inductions verbales, associations inconscientes, etc<sup>8</sup>.); et celles dont la verbalisation est la base (symbolisme, conceptualisme, analyse, etc<sup>9</sup>.).
- 25 Outre leur utilisation dans le cadre de la récupération de phénomènes selon des bases connues, nous proposons l'idée que ces narrativisations sont systématiquement plus ou moins utilisées et superposées aux narrativisations écologiques dont nous avons déjà parlé. On peut relier cette idée au concept de modèles « en étapes » de la psychologie cognitive.
- Ces modèles sont tous fondés sur le principe qu'il existe différents niveaux de traitement de l'information, et que certains niveaux sont régis par des processus automatiques de traitement, dont le déclenchement, le déroulement et la fin échappent à la délibération. Sur cette base, on peut imaginer un modèle en trois étapes : catégorisation, caractérisation, contrôle intentionnel. Les deux premières étapes ressortiraient aux processus de traitement automatiques, totalement inconscients. (Leroy 2009 :37-38)
- 26 Dans notre conception d'une narratologie naturelle de la musique, la première étape correspondrait en fait à la forme la plus primitive de narrativisation écologique, tandis que la deuxième étape serait partagée entre les narrativisations écologiques et sémiotiques (non-verbalisées), et que la troisième étape, totalement contrôlée, serait exclusive aux narrativisations sémiotiques verbales.
- 27 Afin d'illustrer nos propos nous utiliserons de nouveau l'exemple de *Journey into Space* de Trevor Wishart. À partir du milieu de la première partie (*birth dream*), on entend

clairement un son aqueux répété de manière cyclique (première étape), sans connaître son origine exacte (niveau écologique de la deuxième étape). Des associations inconscientes peuvent alors avoir lieu (l'eau étant associée à la vie, de manière extrêmement répandue, car elle y est indispensable) ainsi que d'autres, plus conscientes mais non contrôlées (le titre de la partie étant *birth dream*, il est possible que l'auditeur soit orienté vers la narrativisation d'une naissance, le son étant alors associé au nouveau-né dans le liquide amniotique : c'est le niveau sémiotique de la deuxième étape). Enfin, le conceptuel peut surgir et être réfléchi sur une durée indéterminée, pouvant arriver à des conclusions diverses et variées, suivant la personnalité et les connaissances de l'auditeur (troisième étape). Le cas le plus flagrant, dans les premières pièces de Wishart, de l'utilité de ce genre de processus, est la volonté de créer des « métaphores concrètes » :

L'image sonore « mugir / pompe à eau » peut être interprétée comme le fonctionnement d'une machine ou celui du corps humain et quand notre perception passe de l'un à l'autre, une métaphore est impliquée. [...] En utilisant des métaphores concrètes (plutôt que du texte) on ne raconte pas une histoire dans le sens habituel, mais on développe des structures et des relations dans le temps. (Wishart 1996 :166)

- 28 Le problème de cette conception est son inapplicabilité aux auditeurs non-prévenus<sup>10</sup>. Mais l'organisation de l'œuvre étant gérée par ce genre de processus, il est important de les connaître pour mieux comprendre l'œuvre et sa signification potentielle, à tous les niveaux de narrativisation.

## Sémantisations et contextualisations

Si aucune indication textuelle ou para-textuelle ne bloque leur position d'interprétation par défaut, les lecteurs ou les spectateurs de films vont se plier à ce que Ryan appelle le principe de point de départ minimal (*minimal departure*), qui dit que « quand les lecteurs construisent les mondes fictionnels, ils remplissent les manques [...] dans le texte en supposant la similarité des mondes fictionnels avec leur propre expérience quotidienne. » (Herman 2009 : 81)

- 29 Dans le cadre de nos recherches, nous appelons l'origine des suppositions ainsi faites : *identités contextuelles spatiotemporelles*. Ainsi, le nombre d'identités contextuelles d'un son qui ne présente de « réaliste » que son profil énergétique tend vers l'infini, étant limité seulement par le mouvement semblant responsable du son et par la présence de l'agent producteur de ce mouvement ; mais plus un son deviendra référentiel, plus ses identités contextuelles seront ciblées et limitées, incluant (seulement) toutes les situations potentielles dans lesquelles il pourrait apparaître dans le monde réel. Le cas des sons « non-naturels » est encore une fois intéressant car ces sons, du fait de leur abstraction extrême par rapport aux modèles naturels, possèdent un nombre encore plus limité d'identités contextuelles réalistes : en effet, dans le monde réel, ils ne pourraient être produits que par la manipulation par un agent d'un appareil électronique producteur de son (radio, télévision, ordinateur...) et impliquent donc le XX<sup>e</sup> ou le XXI<sup>e</sup> siècle, dans un milieu urbanisé<sup>11</sup>.
- 30 Wishart explique en effet la nécessité d'utiliser des *indices contextuels* pour orienter l'auditeur dans une direction particulière. Ainsi dans *Red Bird*, on distingue la fermeture abrupte d'un livre du claquement d'une porte uniquement parce qu'on entend d'abord les pages du livre qui sont tournées (Wishart 1996 : 151). Il continue en affirmant que

les indices contextuels peuvent non seulement changer notre identification d'une image auditive, mais aussi notre interprétation des événements que l'on entend. Par exemple, imaginez l'enregistrement d'une interprétation vocale accompagnée au piano. Imaginez que l'interprète vocal utilise de nombreux genres d'articulations vocales qui ne sont en général pas associées avec le répertoire musical occidental – par exemple, les cris, les glossolalies, les articulations érotiques du souffle, etc... La présence du piano dans ce contexte va nous mener à interpréter ces événements comme partie d'une interprétation musicale, peut-être d'une partition composée. Les articulations vont alors rentrer dans la sphère formelle de la présentation musicale. Si, en revanche, on entendait un enregistrement similaire dans lequel le piano n'était pas présent et qu'aucun autre indice ne nous était donné à propos du contexte social dans lequel la vocalisation a lieu, on pourrait ne pas être en mesure de décider si ce qu'on entend est une « interprétation » dans le sens expliqué plus haut, ou si on entend par exemple des proférations liées à une extase religieuse ou au délire d'une personne malade ! (*Ibid* : 152)

- 31 Nous arrivons avec cet exemple dans le cadre de ce que nous appelons les *identités contextuelles sémantiques*, liées à la *sémantisation*. Gassiot Talabot exprime très bien les deux processus en parlant du tableau de Rauschenberg nommé *Kite*<sup>12</sup>, qui met en scène un aigle, un hélicoptère de l'US Army et un défilé militaire du début du XXe siècle :

On peut estimer que la rencontre des trois motifs n'est pas une coïncidence et qu'elle participe d'une volonté de signification même si le rapport s'établit entre des « images », car ces images sont chargées pour le peintre comme pour le spectateur d'un potentiel émotif, d'un « contenu » qui dépasse leur caractère iconographique et d'un pouvoir au second degré [*sémantisation*]. D'autre part, ces images se trouvent situées à des moments différents, et la perception s'attache à ces moments et se trouve colorée par eux [*contextualisation*]. (Gassiot-Talabot 2003 : 63-65)

- 32 Mais alors que dans la peinture les images mises en scène peuvent très facilement illustrer plusieurs spatio-temporalités différentes tout en étant observées simultanément, cette poly-temporalité est beaucoup plus précaire en musique, du fait de son organisation, justement, dans le temps. Deux sons « réalistes » présents dans la même fenêtre temporelle d'écoute, si tant est qu'ils puissent être considérés comme appartenant à la même temporalité, y seront reliés du fait du phénomène de contextualisation spatiotemporelle. Par exemple, dans *Journey into Space*, Wishart met en scène les pleurs d'un nouveau-né accompagnés d'une volée de cloches et (en fond) de chants d'enfants<sup>13</sup>. Bien que la mise en scène soit très loin d'être « naturelle » (les chants apparaissent et disparaissent, les cloches et les pleurs bougent très vite dans un espace sonore semblant en deux dimensions), la grande majorité des auditeurs y entendent la présence d'un nouveau-né dans une église, ou proche d'une église. De manière générale, les identités contextuelles sémantiques liées au nouveau-né (vie, commencement...) à l'église (religion, événements) et aux enfants (pureté, gentillesse...) sont perçues par les auditeurs, qu'ils l'expriment sous forme anecdotique (histoire mettant en scène le bébé juste né et baptisé, où les enfants sont des anges...) ou purement sémantique (mots isolés : « naissance », « religion », « vie », « mort », etc.).

## Perspectives

- 33 Il nous faut enfin évoquer les phénomènes de *sémantisation* et de *contextualisation* « relationnelles ». Nous avons parlé plus haut d'*agentisation*, puis d'*objétisation*. Ces deux formes de *narrativisation* fonctionnent ensemble, pour former une *narrativisation*

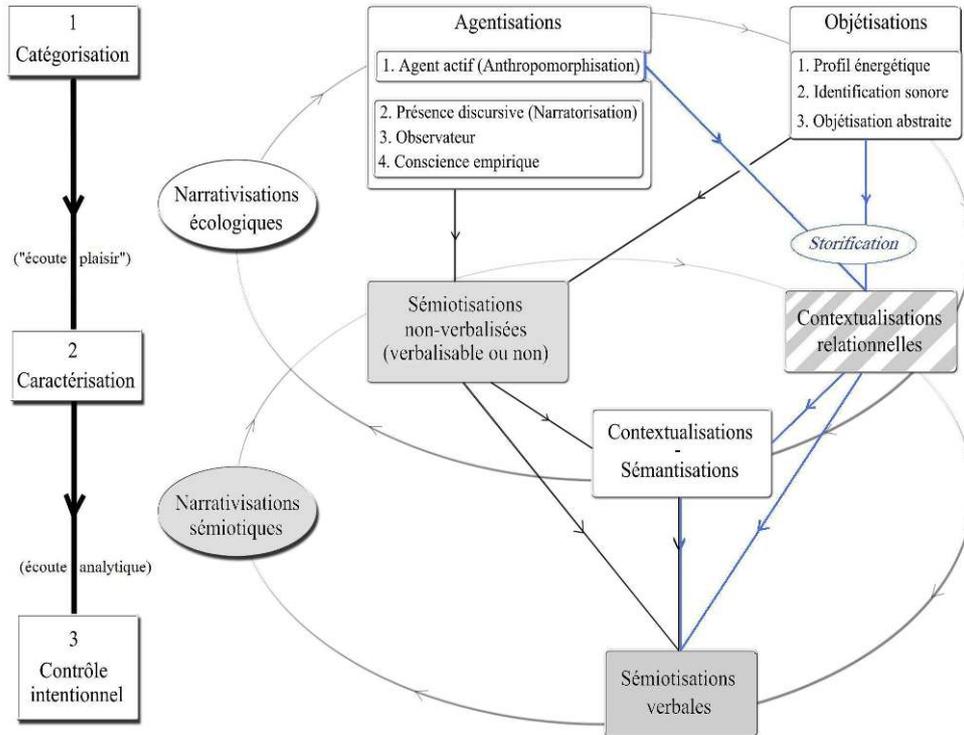
écologique plus complète. Ainsi, quand, dans la même fenêtre temporelle d'écoute, un agent et un objet sont créés, des liens potentiels de causalité entre eux semblent être créés du même coup. C'est de cette manière que nous avons pu observer, à l'écoute d'un extrait de *Journey into Space* mettant en scène les babilllements d'un nouveau-né ainsi qu'un son métallique aigu frappé et un son grave bruiteux continu<sup>14</sup>, que beaucoup d'auditeurs reliaient l'activation du son frappé à la main du nouveau-né (le son devenant alors « xylophone », « hochet », ...). Ce à quoi nous ne nous attendions pas, en revanche, était que le son bruiteux devienne « vent », c'est-à-dire *fait* (phénomène apparemment auto-productif), et soit agentisé sous cette forme pour devenir l'activateur du son frappé (qui alors était appelé « carillon à vent », « carillon de porte »...).

34 Le titre de cet article est bien « *Vers une narratologie « naturelle » de la musique* » et non pas « *La narratologie naturelle de la musique* ». Nous tenons à insister sur ce point. De même que Monika Fludernik ne prétend pas que son modèle est le seul applicable, ou même qu'il soit complet et dans sa forme finale au moment où elle l'écrit, nous ne prétendons pas être arrivé au bout des recherches concernant les narrativisations de la musique. Il reste encore de nombreuses recherches à mener afin de confirmer ou d'infirmer ce que nous avons exposé dans ce travail, qui s'articule finalement selon le schéma ci-dessous, applicable non-exclusivement mais principalement aux musiques électroacoustiques et à l'art radiophonique.

35 Ainsi que le souligne Westerkamp :

Il y a une relation complexe et mystérieuse entre un son et l'expérience de ce son par l'auditeur. Un son apparaît. Et est entendu. Mais par quelle personne ? De quelle culture ? Dans quel état psychologique ? Quel état physique ? Quel espace psychologique ? Avec quelles connaissances ? Quelles expériences ? À quel âge ? De quel sexe ? Et ainsi de suite. (Westerkamp 1995 : 1)

36 Il nous semble en effet important d'ouvrir, pour terminer, la question de l'auditeur. Nous souhaitons à ce niveau établir la relation entre trois grands axes qui nous paraissent liés : le niveau de réalisme de la musique ; le niveau d'expertise de l'auditeur ; l'aspect « écologique » ou « sémiotique » des narrativisations. On pourra alors suggérer que plus la musique étudiée est « abstraite » par nature (certaines musiques électroacoustiques, musiques instrumentales athématiques, etc.), plus l'auditeur va recourir aux narrativisations sémiotiques. Par opposition, plus la musique étudiée est « réaliste » en ce sens qu'elle utilise des matériaux et des relations « naturels » (art radiophonique, musiques électroacoustiques utilisant la voix, etc.), plus l'auditeur sera tenté de recourir aux narrativisations écologiques, parfois aux dépens de la sémiotisation. De même, il semblerait qu'avec l'expertise, les narrativisations écologiques soient progressivement délaissées au profit de narrativisations sémiotiques qui permettent de mieux comprendre la forme et de communiquer plus clairement à propos de la musique. La question est très large et reste ouverte, mais pourrait permettre dans le futur d'ouvrir les recherches dans le domaine de la narratologie appliquée à la psychologie et à la psychothérapie.



- 37 Enfin, nous souhaitons nuancer la citation de Wilson Coker introduisant ce chapitre : même si l'expérience esthétique ne diffère pas fondamentalement de l'expérience quotidienne, on peut noter une différence fondamentale dans l'utilisation qui est faite des narrativisations sémiotiques. Alors que dans l'expérience quotidienne (non-verbale), elles ne sont utilisées que pour donner du sens à des phénomènes écologiques (sirène de pompiers, cri, etc.), elles peuvent acquérir une certaine indépendance dans l'appréhension de l'œuvre d'art. C'est en fait, en musique, la question de l'« écoute réduite » de Schaeffer, qui cherche à effacer les narrativisations écologiques (catégorisations) au profit des narrativisations sémiotiques (caractérisations). Mais nous supposons que, dans une situation de première écoute, même l'électroacousticien le plus formé ne peut s'abstraire totalement des processus cognitifs de base tels que les catégorisations. On peut en revanche imaginer qu'avec l'expérience et la répétition de l'écoute, l'auditeur pourra passer outre les narrativisations écologiques pour interpréter directement la musique en termes sémiotiques.

## BIBLIOGRAPHIE

BABONI-SCHILINGI, Jacopo et VALLOS, Fabien (2008), *Six modèles d'analyse herméneutique*, Paris, MIX.

BOULEZ, Pierre (2005a), « Commentaire d'expérience », in *Regards sur autrui (Points de repère II)*, Paris, Christian Bourgeois, pp. 217-234.

- BOULEZ, Pierre (2005b), « Idée, réalisation, métier », in *Leçons de musique (Points de repère III)*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, pp. 71-110.
- COKER, Wilson (1972), *Music and Meaning: a Theoretical Introduction to Musical Aesthetics*, New-York, Collier-Macmillan.
- FAURE, Anne, et McADAMS, Stephen (dir.) (2000), *Des sons aux mots : comment parle-t-on du timbre musical ?*, thèse de doctorat en sciences cognitives, École des Hautes Études en Sciences Sociales, [http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/14/05/21/PDF/These\\_Anne\\_Faure.pdf](http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/14/05/21/PDF/These_Anne_Faure.pdf), consulté le 4 novembre 2011.
- FLUDERNIK, Monika (2002 [1996]), *Towards a 'Natural' Narratology*, Londres et New-York, Routledge.
- FRANCÈS, Robert (2002 [1984]), *La perception de la musique*, Paris, Librairie Philosophique J.Vrin.
- GASSIOT-TALABOT (2003), Gérard, « 1967. La figuration narrative », in *La figuration narrative*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, pp. 49-70.
- HERMAN, David (2009), « Narrative ways of worldmaking », in *Narratology in the age of cross-disciplinary narrative research*, Sandra Heinen et Roy Sommer (dir.), Berlin, Walter de Gruyter GmbH & Co., pp. 71-87.
- IMBERTY, Michel (2005), *La musique creuse le temps - De Wagner à Boulez : Musique, psychologie, psychanalyse*, Paris, l'Harmattan.
- KIM-COHEN, Seth (2009), *In the blink of an ear: towards a non-cochlear sonic art*, s.l., Continuum International Publishing Group.
- KOECHLIN, Charles (1954), *Traité de l'orchestration, Volume 1*, Paris, Éditions Eschig.
- LAKOFF, George, et JOHNSON, Mark (2003 [1981]), *Metaphors we live by*, Chicago, University of Chicago Press.
- LEROY, Jean-Luc (2009), « Les styles musicaux comme médiateurs culturels dans l'élaboration du sens musical - 1. Le concept de style musical », in *Journal de Recherche en Éducation Musicale*, vol. 8, N° 1/2, pp. 7-50.
- MARTY, Nicolas (2011), « Creavolution with Trevor Wishart », à paraître.
- McADAMS, Stephen (1984), *Spectral fusion, spectral parsing and the formation of auditory images*, Stanford University, Ph.D., URL: <https://ccrma.stanford.edu/files/papers/stanm22.pdf>, consulté le 4 novembre 2011.
- MEELBERG, Vincent (2009), « Sounds Like a Story: Narrative Travelling from Literature to Music and Beyond », in *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, S. Heinen et R. Sommer (dir.), Berlin, Walter de Gruyter GmbH & Co., pp. 244-260.
- MEEÛS, Nicolas (1994), « De la forme musicale et de sa segmentation », in *Musurgia*, vol. 1, N° 1, pp. 7-23.
- PIRES, Isabel (2007), « Entretien avec François Bayle », *DEMéter*, URL : <http://www.univ-lille3.fr/revues/demeter/entretiens/bayle.pdf>, consulté le 4 novembre 2011.
- SCHAFER, R. Murray (1994 [1977]), *The Soundscape - The Tuning of the world*, New-York, Destiny Books.
- SMALLEY, Denis (1986), « Spectro-morphology and structuring process », in *The language of electroacoustic music*, Simon Emmerson (dir.), Londres, Macmillan, pp. 61-95.

TIMSIT-BERTHIER, Martine, *e.a.* (2004), « Les Unités Sémiotiques Temporelles : un nouvel outil d'analyse musicale. Description et approche biosémiotique », in *Rencontres interdisciplinaires sur les systèmes complexes naturels et artificiels, actes des Onzièmes Journées de Rochebrune*, pp. 353-364

WESTERKAMP, Hildegard (1995), « Listening to the listening », *World Forum for Acoustic Ecology Article Collection*, URL: [http://wfae.proscenia.net/library/articles/westerkamp\\_listening\\_listenen.pdf](http://wfae.proscenia.net/library/articles/westerkamp_listening_listenen.pdf), consulté le 4 novembre 2011.

WISHART, Trevor (1986), « Sound symbols and landscapes », in *The language of electroacoustic music*, Simon Emmerson (dir.), Londres, Macmillan, pp. 41-60.

WISHART, Trevor (1996 [1984]), *On Sonic Art, A New and Revised Edition by Simon Emmerson*, New-York et Oxon, Routledge, collection « Contemporary Music Studies », vol. 12.

WITTS, Dick (1988), « Trevor Wishart and Vox », in *The Musical Times*, vol. 129, N° 1747, pp. 452-454.

## ANNEXES

### Biographie

Nicolas Marty est étudiant en deuxième année de master recherche en musique et musicologie à l'université Paris Sorbonne (Paris IV), sous la direction du professeur François Madurell (OMF/MUSECO), sur le sujet « Identification sonore, stratégie d'écoute et narrativité – L'exemple de *Journey into Space* (1972) de Trevor Wishart ». Il suit en parallèle une licence de psychologie afin de s'ouvrir le domaine de la psychologie de la musique.  
Site internet : <http://marty.nicolas.chez.com>

## NOTES

1. Toutes les traductions sont réalisées de la main de l'auteur.
2. Peut-être pourrions-nous dire « narrativisation », c'est-à-dire création d'une narration (d'une histoire), par opposition à « narrativisation » (recherche et/ou application d'une narrativité, quelle qu'elle soit).
3. « Considérer la trajectoire des objets, c'est situer la présence de l'actant à l'intérieur d'une trajectoire entrante ou sortante, assurant une ligne d'un récit. Outre le rôle qu'il joue, sa fonctionnalité, un deuxième aspect va aussi être l'intentionnalité de cette présence, son "projet". En somme, un son est une présence, cette présence est à comprendre dans une perspective spatio-temporelle et dans une dynamique intentionnelle. » (Bayle lors d'un entretien avec Pires 2007 : 5) ; ou dans le cas de la musique instrumentale : « Les événements musicaux sont perçus comme 'menant à' ou 'causant' des événements successifs qui leur sont proches et similaires. Ceci est, bien sûr, métaphorique [nous dirions plutôt culturel], car les événements musicaux ne peuvent pas être la cause les uns des autres de la même manière que cela arrive pour les événements physiques (bien qu'ils puissent s'impliquer les uns les autres). » (Snyder cité par Meelberg 2009 : 253) ; ce phénomène s'appliquera aussi à l'objétisation (formant ce que nous appellerons dans le schéma récapitulatif l'« objétisation abstraite »).
4. Cela explique notamment les constatations faites avec dépit par Boulez concernant la symbolique acquise par les sons électroniques : « À vrai dire, telle musique électronique ou para-

électronique est acceptée très facilement, et utilisée constamment et abondamment dans une certaine imagerie dont nous ne commençons que trop à connaître les coordonnées. Imagerie qui se situe dans une conception vaguement futuriste de l'espace, du mystère des "mondes intersidéraux", de la catastrophe cosmique, de l'étrange de science-fiction. » (Boulez 2005b : 96)

5. Nous ne traduisons pas ici *contortion* car le terme français « contorsion » est trop connoté par son utilisation dans le milieu du cirque et qu'aucun terme ne nous semble recouvrir la définition de Smalley.

6. « Considérons les instruments de musique et leurs gestes sonores comme des substitutions pour les gestes non-musicaux. C'est la substitution de premier niveau (*first-order surrogacy*), traditionnelle dans la musique instrumentale. Si la source instrumentale est transformée avec les moyens électroacoustiques mais conserve suffisamment de son identité d'origine elle reste une substitution de premier niveau (*first-order surrogate*). Grâce à la synthèse sonore et à des processus de transformations plus drastiques, la musique électroacoustique a ouvert la possibilité d'un nouveau, second niveau de substitution (*second order surrogacy*) dans lequel le geste est déduit du profil énergétique mais où la cause instrumentale ne peut pas être devinée et n'existe pas. [...] Au-delà de ce second niveau on s'approche de la *remote surrogacy* dans laquelle les liens avec la causalité supposée sont progressivement réduits de manière à ce qu'une cause physique ne puisse être déduite, et on arrive alors aux confins de l'interprétation psychologique seule. » (Smalley 1986 : 82-83)

7. Voir Timsit-Berthier *e.a.* 2004 ; Imberty 2005 ; Baboni & Vallos 2008.

8. Voir Lakoff & Johnson 2003 ; Francès 2002.

9. Voir Schafer 1994 ; Kim-Cohen 2009 ; Meeùs 1994.

10. Nous avons en effet testé l'écoute de ce passage de *Journey into Space* en disant ou non au préalable qu'on peut y trouver des symbolismes sonores. Même dans les cas où cela est indiqué, il est rare que l'auditeur fasse ce rapprochement avec une métaphore ou même perçoive les deux faces du son (on peut faire une analogie avec l'image célèbre du lapin/canard : même quand on perçoit les deux formes de l'image, il est très rare qu'on en fasse une conceptualisation nous apprenant quelque chose sur les liens entre les lapins et les canards...).

11. Cela ne sera évidemment le cas qu'à partir du moment où l'auditeur sentira la nécessité de contextualiser ce qu'il entend de manière à en faire une histoire (*storification*).

12. Voir URL : <http://www.wikipaintings.org/en/robert-rauschenberg/kite-1963>.

13. Voir URL : [http://marty.nicolas.chez.com/Creavolution\\_anim1.swf](http://marty.nicolas.chez.com/Creavolution_anim1.swf) (extrait utilisé lors d'un test dans le cadre de notre dossier de recherche en master 1, regroupant quarante participants afin de mettre en évidence les phénomènes de sémantisation et de contextualisation à travers des verbalisations écrites ; extrait partagé avec l'aimable accord de Trevor Wishart ; animation réalisée avec le logiciel Acousmographie).

14. Voir URL : [http://marty.nicolas.chez.com/Creavolution\\_anim2.swf](http://marty.nicolas.chez.com/Creavolution_anim2.swf) (deuxième extrait utilisé lors de notre test ; partagé avec l'aimable accord de Trevor Wishart ; animation réalisée avec le logiciel Acousmographie).

## RÉSUMÉS

Grâce à l'étude du modèle de la narratologie « naturelle » de Monika Fludernik, nous souhaitons montrer qu'il est possible d'envisager une narratologie « naturelle » de la musique, prenant en

compte tous les phénomènes sémiotiques, sémantiques et narratifs présents dans l'écoute de la musique. Nous ouvrons de plus la question de la différence observable entre les « narrativisations » opérées par les musiciens experts et celles opérées par les non-experts.

Following Monika Fludernik's frame for a "natural" narratology, we wish to demonstrate that it is in fact possible to think of "natural" narratology for music, which would consider every semiotic, semantic and narrative phenomenon found in the listening of music. We then open the question of the apparent difference between music experts' and non-experts' "narrativizations".

## INDEX

**Mots-clés** : agent, anthropomorphisme, cognition, musique, narrativisation, narratologie naturelle, naturalisation, objet

## AUTEUR

**NICOLAS MARTY**

Université Paris Sorbonne (Paris IV)