



**HAL**  
open science

## ”Musique et cognition, un rôle pour l’écoute dans l’analyse musicale”

Rafael Barbosa

► **To cite this version:**

Rafael Barbosa. ”Musique et cognition, un rôle pour l’écoute dans l’analyse musicale” . Véronique Alexandre Journeau et Christine Vial Kayser. *Notions Esthétiques, la perception sensible organisée*, L’harmattan,, 2015, L’univers esthétique., 978-2-343-06417-8. hal-01211277

**HAL Id: hal-01211277**

**<https://hal.univ-cotedazur.fr/hal-01211277>**

Submitted on 4 Oct 2015

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

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

*MUSIQUE ET COGNITION*  
*Un rôle pour l'écoute dans l'analyse musicale*  
Rafael Barbosa doctorant au CTTEL, Université de Nice Sophia Antipolis

INTRODUCTION

La grande diversité des approches analytiques dont la musique fait l'objet aujourd'hui, va de pair avec une diversification des outils dont elles se dotent. Actuellement la pluridisciplinarité en musique constitue plutôt la règle que l'exception. De l'étude de ces modalités d'analyse foisonnantes, ressort que l'œuvre est rarement le but de l'analyse, mais le plus souvent l'occasion de développer un contenu qui n'est pas immanent à sa structure objective. Le défi de la démarche analytique consiste alors à rendre évidente l'association entre ce contenu et l'œuvre. Car s'il est vrai qu'une pièce musicale manifeste un niveau concret où tous ses paramètres sont mesurables, elle n'est pas pour autant un objet autonome, mais comme l'a dit Husserl : un objet culturel et intentionnel.

L'écoute comme moment de réception et de décryptage d'un message musical, autrement dit, l'écoute comme composante d'une chaîne de communication, est une idée courante depuis que Nattiez reprit à Jean Molino la notion de processus *esthétique*<sup>1</sup>. Cette attention particulière portée à l'écoute se retrouvera par la suite, et jusqu'à aujourd'hui, dans des nombreuses approches analytiques. C'est le cas de l'écoute écologique proposée par Eric Clarke<sup>2</sup>, ou des *unités sémiotiques temporelles* (UST) développées par le laboratoire de musique et informatique de Marseille<sup>3</sup>.

Parallèlement à ces recherches, la musique a fait l'objet d'abondantes études très sérieuses de la part de psychologues cognitivistes témoignant de compétences musicologiques professionnelles tels John Sloboda<sup>4</sup>, Stephan McAdams, J. Dowling & Harwood<sup>5</sup>, Jamshed Bharucha, Diana Deutsch, ou encore David Huron<sup>6</sup>, pour n'en citer que quelques uns.

Dans ces études la musique est utilisée en tant qu'outil d'exploration dans le domaine de la psychologie cognitive. C'était déjà le cas lorsque Christian Von Ehrenfels, précurseur de l'école de la Gestalt, s'est servi en 1890 de mélodies transposées pour expliquer le principe selon lequel la forme est plus que la somme de ses parties : bien que la transposition modifie

---

1 NATTIEZ, Jean-Jacques : *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, C. Bourgois, 1987.

2 CLARKE, Erick: *Ways of Listening*, New York, Oxford University Press, 2005.

3 MIM : *Les unités sémiotiques temporelles ; éléments nouveaux d'analyse musicale*, Marseille, MIM, 1996.

4 SLOBODA, John : *The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music*, Oxford University Press, 1986.

5 DOWLING, Jay et HARWOOD, L : *Music cognition*, Orlando University Press, 1986.

6 HURON, David : *Sweet anticipation*, Massachusetts, MIT Press, 2006.

l'ensemble des notes, nous reconnaissons « la même mélodie ». La *Gestaltqualität* demeure.

La démarche inverse, c'est-à-dire celle où la musique serait le but, et où les acquis dans le domaine de la cognition constitueraient le moyen, est un domaine d'intérêt proprement musicologique dans lequel il reste encore beaucoup de progrès à faire. Étant donnée l'engagement massif que connaît la recherche en sciences cognitives, le nombre d'outils et d'approches qui s'offrent à la musicologie est grandissant. Il faut citer dans ce domaine les recherches de Michel Imberty<sup>7</sup>, Roger Reynolds<sup>8</sup>, Jean-Marc Chouvel<sup>9</sup> et Stephen McAdams<sup>10</sup>.

Si des nombreux efforts dans ce qui serait une « analyse musicale cognitiviste », sont fournis par des compositeurs – Reynolds, Chouvel, voir aussi Salvatore Sciarrino –, c'est sans doute puisque rapprocher la cognition de l'analyse musicale, c'est d'une certaine manière lier la technique au sens et l'expressivité. Au-delà du domaine de l'analyse, c'est aussi celui de la création qui se voit impliqué dans cette alliance pluridisciplinaire. Au cours du XX<sup>e</sup> siècle, les compositeurs sont devenus de plus en plus conscients du fait que les contraintes du système cognitif sont autant d'outils de création. On trouve des réflexions allant dans ce sens chez Xenakis : « Car je me base sur l'incapacité de l'homme lorsque la densité est trop grande, trop forte pour pouvoir dire : « oui, il s'agit de cet objet et il est là ». Un certain flou dans le choix est permis à ce moment-là, parce que d'autres caractéristiques sont importantes.»<sup>11</sup>

Les acquis de la psychologie expérimentale relatifs à la cognition musicale, nous semblent être aujourd'hui assez solides pour motiver des analyses visant l'écriture et le style, participant ainsi au développement de la musicologie analytique. Cette approche apparaît d'autant plus pertinente au regard des difficultés que la musicologie analytique traditionnelle rencontre face à un répertoire comme celui des premières œuvres atonales de l'école de Vienne, ou de certaines musiques post-sérielles. Comme on va essayer de le montrer, cette approche place « l'écoute » au cœur de la démarche analytique.

## DE L'ÉCOUTE À L'ŒUVRE

La tentative pour développer des outils d'analyse musicale à l'aide des connaissances sur le fonctionnement des processus cognitifs, nécessiterait l'adoption d'une définition de

7 IMBERTY Michel: *La musique creuse le temps*, Paris, L'harmattan, 2005.

8 REYNOLDS, Roger : *Mind Models : new forms of musical experience*, New York, Praeger Publishers, 1975.

9 CHOUVEL Jean-Marc : *Analyse musicale*, Paris, L'Harmattan, 2006.

10 McADAMS Stephen et al : *Influences of large-scale form on continuous ratings in response to a contemporary piece in a live concert setting*, dans : *Music Perception*, 2004, Vol. 22, N° 2, p. 297-350

11 XENAKIS Iannis : Paris, Casterman, 1996, p. 56.

l'œuvre musicale incluant l'expérience vivante et chronologique de l'écoute. C'est-à-dire qui mette les compétences cognitives liées à l'écoute, au sein même de l'œuvre : l'œuvre *se faisant par l'écoute*. En ce sens, l'œuvre est plus un processus qu'un objet. Cependant, malgré l'immatérialité et le caractère éphémère des traitements cognitifs en action pendant l'écoute, une telle approche n'aurait pas de sens si son but n'était pas commun à la plupart des initiatives d'analyse formalisée en musicologie, à savoir : identifier un langage dépassant l'œuvre, et un style contraignant le langage.

La partition musicale, projetant la musique en dehors du temps de l'écoute, constitue un support certes essentiel, mais qu'il faudra savoir décrypter. La fixité à la fois temporelle et spatiale que la partition accorde aux idées musicales, doit être compensée au moment de l'analyse, par la considération permanente de l'écart entre le signe et son équivalent phénoménal. Lorsque Jean-Marc Chouvel propose son « algorithme cognitif de l'écoute musicale », il procède à une définition semblable de l'objet d'analyse.

Nous avons suggéré une définition de l'objet de l'analyse qui n'est pas sans incidences sur sa théorie : ce serait, qu'il s'agisse de partition, d'enregistrement ou du concert lui même, *d'une séquence d'événements ordonnés pour l'écoute*<sup>12</sup>.

En tant que processus vivant, l'expérience de l'écoute se révèle être d'une grande complexité. On ne peut pas prévoir intégralement l'expérience d'une écoute même en considérant une connaissance exhaustive des traitements cognitifs impliqués, car ces derniers sont en rapport transversal avec des conditions écologiques et culturelles spécifiques à chaque sujet.

Mais le miracle de l'expérience esthétique n'a pas d'intérêt pour l'analyse. Le contenu indicible, propre à l'expérience kantienne du beau, n'est pas une porte d'accès pour l'analyse d'une syntaxe musicale. Autrement dit, ce n'est pas le contenu de l'expérience esthétique qui doit nous intéresser, mais plutôt son support, son contenant. Dans le même ordre d'idées, ce qui sera relevant pour l'analyse n'est pas le sentiment que l'on nomme – la peur ou la joie –, mais les variations dans la continuité musicale se trouvant à l'origine de tel ou tel état émotionnel. En d'autres termes, et au risque d'abuser de la métaphore linguistique : la syntaxe plutôt que la sémantique.

Si l'œuvre est étroitement liée au processus global d'écoute, il faut se garder d'amalgamer l'œuvre et l'écoute. Il n'est pas faux de dire que dans une salle de concert il y a autant de types d'écoute qu'il y a de sujets. Si le statut d'œuvre revient à l'écoute vivante, alors on doit aussi accepter qu'il y a autant d'œuvres que d'auditeurs. Surgi ainsi la nécessité de

<sup>12</sup> CHOUVEL Jean-Marc, op. cit., p. 49

définir un modèle heuristique d'écoute. Un protocole restreint nous permettrait de simuler une forme particulière d'intégration psychologique.

Eric Clarke, développant le concept de « l'écoute écologique », n'hésite pas à considérer des aspects sociologiques lorsqu'il propose l'analyse de la fameuse version de l'hymne national des Etats-Unis donnée par Jimmy Hendrix au festival de Woodstock de 1969. Dans une démarche différente, Michel Imberty<sup>13</sup> propose une étude comparative du style chez Debussy, Brahms et Berio. Imberty interprète rigoureusement des données sémantiques qu'il obtient par des expériences conduites sur des sujets mélomanes. L'écoute, dans ce dernier cas, est contrôlée et neutralisée par les conditions expérimentales et par les consignes que les sujets reçoivent. À l'opposé, le concept d'écoute écologique développé par Clarke où l'événement même du concert devient un paramètre essentielle de l'analyse l'œuvre, renvoi à une écoute différente. Définissant un cadre heuristique, les deux chercheurs travaillent sur des types d'écoute restreints.

Une autre approche de l'écoute est celle de Jean-Marc Chauvel<sup>14</sup> qui formule un « algorithme de l'analyse cognitive » représentant le traitement de l'écoute en temps réel. Ici, l'algorithme n'est pas à comprendre comme une métaphore qui faciliterait la compréhension du traitement cognitif en l'assimilant à une suite ordonnée et causale d'événements discrets. Il s'agit bel et bien d'une algorithmisation de l'écoute.

Dans le cas où l'algorithme cognitif serait implémenté, on peut imaginer de lui faire effectuer l'apprentissage d'une série d'œuvres, voire d'un corpus extrêmement vaste, pour évaluer les caractéristiques stylistiques singulières ou le taux de redondance d'une nouvelle œuvre<sup>15</sup>.

Or, il nous semble que la performance surhumaine d'un algorithme – pouvant apprendre un « corpus extrêmement vaste » d'œuvres – s'éloigne irrévocablement de la fragilité de l'écoute réelle. En réalité, les *stimuli* sont rarement traités de manière sérielle, et plus souvent de manière concurrentielle. C'est ce que montrent toutes les études sur la perception depuis l'école de la Gestalt jusqu'aux travaux sur les illusions auditives de Diana Deutsch<sup>16</sup>. Il devient donc extrêmement problématique d'associer des processus cognitifs précis, à des résultats aussi précis en termes d'intégration psychologique<sup>17</sup>.

L'œuvre musicale, en tant qu'objet culturel et intentionnel, se prête à illustrer

---

13 IMBERTY, Michel: *Les écritures du temps. Sémantique psychologique de la musique*, Paris, Bordas, 1981.

14 Op. cit.

15 Op. cit., p. 91.

16 DEUTSCH, Diana : *Musical illusions and paradoxes*, CD, Philomel records, 1995.

17 MCADAMS, Stéphane : *Op. cit.*, pp. 299-300.

l'exemple classique d'une chaîne de communication : la trame acoustique, porteuse d'une intention codée par le compositeur et transmise par l'interprète, constitue une source d'informations pour l'auditeur à condition que ce dernier puisse la décoder. L'écoute est satisfaisante lorsque l'auditeur perçoit une cohérence émotionnelle. Ce qui ne peut pas être le cas sans une sorte d'intégration formelle des stimuli discrets.

Mais il convient de rappeler que le statut de l'art, et spécialement l'exception esthétique de la musique, qui comme l'a écrit Merleau-Ponty « se tient, trop en deçà du monde et du désignable pour figurer autre chose que des épures de l'être. »<sup>18</sup>, suggèrent que la correspondance exacte entre l'intention du compositeur et le message décrypté par l'auditeur n'est pas une nécessité. Autrement dit, lorsqu'il s'agit d'un contenu esthétique, le *feedback* entre l'émetteur et le récepteur reste absent de la chaîne de communication : « il est possible également que le destinataire ait reçu un message *musical* et même émotionnel, mais il ne s'agit pas toujours pour cela de communication au sens *échange* du terme »<sup>19</sup>.

À partir du moment où l'auditeur extrait un contenu d'un signal acoustique, nous parlons nécessairement d'une disposition d'écoute engageant des processus cognitifs dont l'architecture et le fonctionnement sont étudiés depuis de nombreuses années. Les structures responsables des traitements cognitifs profitent aujourd'hui de théories solides – bien que l'on ne puisse pas les adopter comme incontestables et définitives. À savoir : le système attentionnel pour lequel on renvoie le lecteur à l'ouvrage de synthèse de Jean-François Camus<sup>20</sup>, le système mnésique, les processus d'inférence probabilistes, les travaux de George Mandler sur l'élaboration des schèmes responsables pour la représentation mentale des connaissances<sup>21</sup>, et le groupement perceptif. Ce dernier domaine, s'inscrivant dans la lignée des travaux de l'école de la Gestalt, a été abondamment étudié à l'aide de la musique<sup>22</sup>.

Bien que la complexité de l'écoute nous oblige à accepter qu'une même musique soit à l'origine d'expériences subjectives divergentes, les limites mêmes des processus cognitifs nous permettent de suggérer qu'il y a deux catégories générales pour l'écoute : l'écoute égo-centrée, et une écoute que l'on nommera ici « perceptive ».

---

18 MERLEAU-PONTY, Maurice : *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 14.

19 SCHUBERT Emery : *Les fonctions fondamentales de la musique*, dans, *musique et évolution*, dir. Irène Deliège, Olivier Vitouch et Olivia Ladinig, Mardaga, 2010, p. 40.

20 CAMUS, Jean-François : *La psychologie cognitive de l'attention*, Paris, Armand Colin, 1996.

21 MANDLER, George : *Mind and body: psychology of emotion and stress*, New York, W.W. Norton, 1984.

22 Parmi les très nombreux travaux dans ce domaine nous considérons les suivants comme particulièrement importants : Diana, Deutsch : *Musical Illusions*, in *Scientific American*, 233, (4), 1975, pp. 92–104; BOB, Snyder : *Music and Memory*, Massachusetts, MIT, 2000 ; HURON David, *op. Cit.*; BREGMAN, Albert : *Auditory Scene Analysis*, MIT Press, 1990.

La perception d'un stimulus mobilise au niveau le plus bas de la structure cognitive deux types de processus : le traitement *top-down*, dit descendant, concerne l'évocation de savoirs acquis par le sujet. Le traitement *bottom-up*, dit ascendant, se rapporte aux caractéristiques physiques du stimulus. Ces deux voies sont activées de manière simultanée, mais leur pondération varie d'un moment à l'autre en rapport à ce qui se passe aux niveaux supérieurs : c'est-à-dire les mécanismes de la mémoire, l'attention et la prise de décision. Des modulations dans la distribution de ressources attentionnelles par exemple, sont susceptibles de varier le niveau de partage entre les versants ascendant et descendant à un moment donné.

Malgré le fait qu'un grand nombre de traitements constituent des automatismes acquis, la pondération des deux versants reste influençable par la prise de décisions consciente. Au moment de l'écoute d'une pièce musicale, le sujet peut avoir une attitude de recherche vis-à-vis d'une information cible – c'est le cas lors des épreuves de commentaire d'écoute ou d'analyse dans le cadre des formations musicales. Cela constitue un exemple de focalisation attentionnelle favorisant le traitement *top-down*, ce qui aura inévitablement des conséquences dans l'expérience esthétique de l'oeuvre.

Quand Jimmy Hendrix interprète l'hymne des Etats-Unis à Woodstock en 1969, des milliers de spectateurs plongent soudainement dans une écoute particulièrement attentive. Pourquoi ce changement comportemental? L'immobilité des corps et le silence soudain sont les marqueurs qui témoignent d'une modification dans l'administration des ressources attentionnelles des auditeurs. De la même manière, dans le hall d'une gare, l'information soudainement diffusée nous impose un changement comportemental du même type. Il est évident que ce n'est pas la complexité de la trame sonore qui motive le renforcement de la surveillance attentionnelle et oblige les auditeurs de Woodstock à se taire et se figer. S'agissant d'une mélodie sans accompagnement, et plus particulièrement d'une mélodie connue de tous, le déchiffrement chronologique, note par note, qu'implique le traitement de toute trame acoustique, est ici assisté et facilité par un schème disponible en mémoire à long terme. Autrement dit, les auditeurs reconnaissent une forme qui leur est familière et donc hautement prédictible. La familiarité, on le sait<sup>23</sup>, crée une condition favorable à la détente de la surveillance cognitive. L'engagement attentionnel visible dans le comportement des auditeurs, est ici dû à la profusion d'informations dirigée de manière descendante – *top-down* –, et plus particulièrement à l'éveil de concepts extra-musicaux emmagasinés en mémoire à long terme, et qui viennent se présenter de manière apparente comme des attributs

---

23 HURON, David : Op. cit.

intrinsèques au stimulus. Si l'audience s'est abandonnée à une écoute presque religieuse, c'est la capacité de cette musique à évoquer chez eux des concepts tels que : l'unité nationale, la fierté et le respect, qui en est la cause.

L'atténuation involontaire de la surveillance comme cause de la reconnaissance d'un objet familier, libère des ressources qui pourraient être appliquées au traitement des sensations<sup>24</sup> issues du traitement des caractéristiques physiques des *stimuli*. Dans la mesure où l'auditeur consacre ses ressources à la récupération et au traitement de données provenant de la mémoire à long terme, il s'agira d'un cas d'écoute à tendance plus ou moins égo-centrée.

Par le biais descendant – *top-down* –, on a donc affaire à des traitements en lien à la fois avec des connaissances acquises par enculturation ; disponibles sous forme de concepts abstraits ou de schèmes plus ou moins stables<sup>25</sup>, et aux conditions circonstancielles données par le contexte écologique au moment même de l'écoute. Ce sur quoi Leonard Meyer avait déjà insisté dans son ouvrage de 1956, devenu aujourd'hui un classique.

De même que les autres activités délibérées, l'écoute de la musique est précédée d'un certain nombre d'opérations d'adaptation mentale et physique, accomplies consciemment ou inconsciemment, qui servent à faciliter et à conditionner les réactions ultérieures au *stimulus* attendu. Ces ajustements sont connus sous le terme « d'ensemble préparatoire »<sup>26</sup>.

Un autre cas d'écoute égo-centrée se produirait lorsque le sujet traite prioritairement des données que l'on peut qualifier de biographiques. Un exemple peut être le plaisir que l'adulte expérimente lors de la redécouverte de musiques auxquelles il était exposé pendant l'enfance, mais pour lesquelles il ne portait pas d'intérêt particulier. Il est intéressant de remarquer que, bien que l'on soit conscient du lien causal entre de telles émotions et les souvenirs biographiques, les émotions ne nous paraissent pas moins comme des attributs qualitatifs de la musique elle-même.

L'écoute égo-centrée serait donc incompatible avec l'expérience esthétique au sens kantien. Le plaisir qu'une musique nous procure en raison des souvenirs qu'elle évoque, correspond à la définition que Kant donne du jugement intéressé. Autrement dit, sous ces conditions, l'auditeur ne fait pas l'expérience du Beau, mais de l'agréable.

Les opérations cognitives à l'œuvre dans les situations d'écoute que nous venons de commenter, sont moins attentives au déroulement chronologique de la trame sonore – l'œuvre

---

24 La différence entre sensation et perception nous est donnée par Wolfgang Köhler (1929) dans les termes suivants : « (...) la distinction capitale entre sensations et perceptions, entre le matériau sensoriel brut en tant que tel et la multitude d'autres éléments dont ce matériau a été imprégné au cours des processus d'éducation » p.76

25 MANDLER, George : Op. cit.

26 MEYER Leonard : *Émotion et signification en musique*, Actes Sud, 2011, p. 40.



en train de se faire par l'écoute – qu'une écoute dans laquelle le traitement *bottom-up* serait plus prégnant. En effet, bien que les schèmes – ces structures cognitives acquises au cours des expériences passées – puissent évoluer, leur plasticité est effective seulement par la considération des divergences entre le schème déjà élaboré, et l'expérience actuelle et inédite.

Des nouveaux schèmes émergent en réaction à des erreurs d'induction. Quand nos attentes s'avèrent fausses, les conditions sont données pour l'apprentissage d'un nouveau schème. Les caractéristiques saillantes de l'environnement sont associées au schème récemment appris<sup>27</sup>.

Une manière simple de rendre compte de l'incidence du partage constant entre les traitements *top-down* et *bottom-up* dans la perception, sont les nombreuses figures que les Gestaltistes ont utilisées pour expliquer les lois de groupement. Rappelons que le grand apport de la théorie de la Gestalt est de montrer que les parties d'un tout sont en rapport dynamique ; ce qui veut dire que les unités distinctes possèdent une fonctionnalité propre mais indissociable de l'ensemble qu'elles intègrent.

Nous proposons ici (figure 1) une figure originale qui devient particulièrement ambiguë dès que nous la regardons de manière insistante. Le fait de persévérer dans le traitement des données sensibles de cette figure nous permet de visualiser des organisations moins évidentes que celle qui se présente au départ comme la plus cohérente, mais qui n'est autre chose que la plus familière.

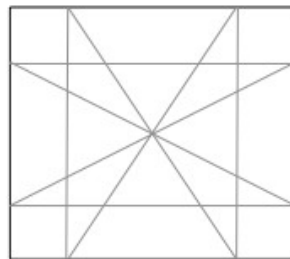


Figure 1.

Köhler insiste sur le fait que ces changements perceptuels peuvent être facilités par une intentionnalité du sujet, bien que le résultat soit difficilement prédictible.

Je peux cependant adopter une attitude particulière vis-à-vis de ce champ, en sorte que certains aspects de son contenu viendront au premier plan alors que d'autres seront supprimés, peu ou prou. Une telle attitude entraîne parfois un changement dans

---

27 HURON David, op. cit., p., 217. traduit par l'auteur.

l'organisation. Selon la psychologie gestaltiste, une analyse de ce genre équivaut à une transformation réelle de certains faits sensoriels en d'autres<sup>28</sup>.

Le traitement *ascendant – bottom-up* –, par lequel les caractéristiques physiques du *stimulus* se voient affecter des ressources attentionnelles, acquiert une importance privilégiée dès qu'il s'agit de considérer l'œuvre comme processus vivant. Se créant dans le temps et par l'écoute, l'œuvre musicale associe la matérialité évanescence du son au surgissement phénoménologique de ce que Husserl appelle la conscience intime du temps.

Les ressources mnésiques et attentionnelles étant limitées, une concurrence entre le niveau d'implication des versants ascendant et descendant s'impose. De ce fait, et que ce soit d'une manière consciente ou non, l'auditeur est conduit à faire des choix. Une écoute perceptive – terme qu'on a choisi pour marquer la différence avec le préfixe : *égo* –, doit être à la fois sélective vis-à-vis des données récupérées en mémoire à long terme, et attentive à l'évolution temporelle des paramètres physiques du signal acoustique.

A fin de donner un exemple de ce que nous avons appelé l'« écoute perceptive », revenons à Woodstock. Imaginons encore l'un des auditeurs qui entend Hendrix interpréter l'hymne nationale des Etats-Unis. Le sujet en question, partageant des acquis culturels avec ses concitoyens ne peut rien contre l'évocation du concept d'hymne national. L'exercice associatif dans ce cas a été si fréquemment répété qu'il constitue pour lui un automatisme. Mais notre auditeur hypothétique n'a pas pour autant perdu tout le contrôle conscient de l'écoute, d'ailleurs l'un des buts de l'automatisation est justement de libérer des ressources attentionnelles.<sup>29</sup> Considérant que Hendrix ne fait qu'exécuter à la guitare le schème correspondant à cette mélodie particulière déterminant notamment le rapport relatif entre les hauteurs et les durées<sup>30</sup>, l'auditeur serait encore dans un cas d'écoute égo-centrée. Le montant des ressources attentionnelles affectées à l'encodage d'autres paramètres ne sera pas suffisant pour qu'ils puissent être préservés au-delà de la mémoire immédiate. Leur évolution dynamique dans le temps ne sera pas perçue, ou alors elle le sera de manière fragmentaire et discontinue au lieu de l'être de manière causale et procédurale. Or, dans le cas d'une « écoute perceptive », l'auditeur affectera davantage de ressources au traitement des caractéristiques physiques perceptibles : le timbre, le vibrato et les dynamiques.

C'est la considération des variations de ces paramètres dans le temps – obéissant aux lois Gestaltistes du groupement et de la ségrégation – qui donne lieu à des rapports formels autrement inaccessibles. Par ces moyens, la représentation de l'œuvre dans le présent

28 KÖHLER Wolfgang, *La psychologie de la forme*, Gallimard, Paris, 1964, p., 173-174.

29 PERRUCHET, Pierre (éd) : *Les automatismes cognitifs*, Liège, Mardaga, 1988.

30 Les mêmes paramètres qui permettent de reconnaître la Gestaltqualität suivant l'expérience de Ehrenfels qu'on a commentée dans la première partie de cet article.

psychologique sera enrichie par des aspects qui – et notamment dans ce cas précis – , sont responsables au plus haut degré de la valeur esthétique de cette musique.

Nous suggérons donc qu'une « écoute perceptive » permet d'une part d'observer la trame des modulations affectives comme le miroir de l'expérience esthétique, et d'autre part d'attribuer aux structures sonores observables sur un support comme peut l'être la partition, une fonction syntaxique en cohérence avec leur rôle expressif.

## CONCLUSION

Bien que l'exemple musical que nous avons traité ici ne soit pas tiré du répertoire de la tradition écrite occidentale, les idées que nous avons développées sur ce texte s'y appliquent aisément. La compréhension de la réalisation de l'œuvre dans l'écoute ne constitue pas une analyse en soi, mais en tant qu'outil nous la jugeons non seulement pertinente mais nécessaire à toute tentative d'analyse musicale qui cherche à s'enrichir de l'approche cognitive de la musique.

Il est certain que la pluridisciplinarité dans la recherche musicologique continuera de se développer, mais si c'est justement la branche analytique qui s'est le moins développée dans ce sens, nous voyons dans la collaboration entre cognition et analyse musicale la possibilité de lier non seulement le signe à la fonction communicative, mais aussi, de manière inverse, l'émotionnel à une formulation musicale efficace. L'intérêt et l'utilité de cette collaboration interdisciplinaire ne concerne donc pas exclusivement l'analyste mais aussi le compositeur et à l'interprète.