

Michel Imberty
La psychologie de la musique
au-delà des sciences cognitives

Collection

Culture et cognition musicales

Sous la direction de Mondher Ayari

Le programme de la collection *Culture et cognition musicales* traite des questions liées à la pensée artistique, aux connaissances humaines et à la musique comme phénomène socio-culturel. Cette collection engage des travaux de recherche portant sur les processus psychologiques et les stratégies cognitives de la performance musicale avec une mise en perspective des rapports entre l'œuvre d'art et ses horizons esthétiques, sémiologiques, historico-culturels... Cette collection pluridisciplinaire proposera des ouvrages et des recueils d'articles aussi bien en français, en anglais qu'en édition bilingue ou bien même en plusieurs langues.

The aim of this collection – Culture and musical cognition – is to tackle questions relating to artistic thinking, to human knowledge, and to music as a socio-cultural phenomenon. The collection follows on research studying the psychological processes and cognitive strategies of human performance, while questioning the relationships between the work of musical art and esthetic, semiotic, historic-cultural... horizons. This multidisciplinary collection will propose books and articles in French, in English, and occasionally in several languages.

Déjà paru dans la même collection

Penser l'improvisation (*Mondher Ayari, dir.*)

Musique, signification et émotion (*Mondher Ayari et Hamdi Makhlouf, dir.*)

Les corpus de l'oralité (*Mondher Ayari et Antonio Lai, dir.*)

De la théorie à l'art de l'improvisation - Vol. 1 - Analyse de performances et modélisation musicale (*Mondher Ayari, dir.*)

Michel Imberty - La psychologie de la musique au-delà des sciences cognitives (*Mondher Ayari, Jean-Marc Chauvel et Lætitia Petit, dir.*)

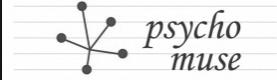
Michel Imberty
La psychologie de la musique
au-delà des sciences cognitives

Actes du colloque international tenu à l'IRCAM
les 10 et 11 avril 2018

Sous la direction de
Mondher AYARI — Jean-Marc CHOUVEL — Lætitia PETIT

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction par tous procédés réservés pour tous pays. Le code de la propriété intellectuelle du 1^{er} juillet 1992 n'autorise, aux termes de l'article L.122-5, 2e et 3e a), d'une part, « que les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, « que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration », « Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou ayants cause, est illicite » (article L.122-4). Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L.335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

ISBN 978-2-7521-0428-1
© 2021 by Éditions Delatour France
www.editions-delatour.com



Centres de recherche associés

- IReMus : Institut de recherche en musicologie (CNRS – Sorbonne Université)
- Ircam-STMS (équipe Perception et Design sonores)
- Groupe de recherche expérimental sur l’acte musical (Labex GREAM – Université de Strasbourg)
- Centre de recherche en psychologie et musicologie systématique (Psychomuse – Université de Nanterre)

Comité scientifique

Jean-Marc CHOUVEL, Mondher AYARI, Mario BARONI, Rossana DALMONTE, François DELALANDE, Irène DELIEGE, Maya GRATIER, Xavier HASCHER, François MADURELL, Steve McADAMS, Jean-Pierre MIALARET, Lætitia PETIT et Michel IMBERTY

Maquette et mise en page

Mondher AYARI
Mauricio GÓMEZ GÁLVEZ

Conception couverture

Jean-Marc CHOUVEL

Sommaire

Jean-Marc CHOUVEL Introduction	13
I. La psychologie de la musique : son apport à la musicologie, sa contribution à la psychologie	17
Michel IMBERTY L'expérience musicale et la conscience intime du temps	19
Jean-Jacques NATTIEZ Sémiologie, sémantique et herméneutique dans l'œuvre musicologique de Michel Imberty	37
Jean-Pierre MIALARET Intervention à la table ronde	45
II. Expérience musicale vécue et théorie de la musique	49
Claudia MAULÉON The Intentional Gesture Mind-Body Integration in the Performer	51
Mark REYBROUCK Music as a lived experience: towards a phenomenology of real-time listening	71
Georges BERIACHVILI La pensée de Michel Imberty et la théorie de l'intonation	87
III. Psychologie de la musique et processus éducatif	105
María Cristina KASEM Travail de la mémoire et processus créatif : l'exemple de l'Orchestre d'instruments traditionnels et nouvelles technologies de l'Université <i>Tres de Febrero</i> de Buenos Aires	107
Rim JMAL Michel Imberty : une source d'inspiration pour l'étude du développement musical de l'enfant en Tunisie	117
Fotini RERAKI « Quand j'écoute une œuvre... ». À la recherche du sens de l'expérience musicale dans un contexte d'entretien non-directif	125

IV. L'œuvre et son interprétation	133
Xavier HASCHER	
Écoute musicale et imaginaire	135
Ana STEFANOVIC	
Les « enveloppes » de dramaticité et de narrativité dans le drame musical baroque	157
Anna Rita ADDESSI	
Le style de Manuel de Falla et Claude Debussy : la modernité entre <i>homenajes</i> et dédicaces	177
Lætitia PETIT	
L'interprétation et/ou l'herméneutique ?	197
V. Oralité, improvisation et temps musical	207
Mondher AYARI	
Michel Imberty : quelques réflexions sur les études des significations expressives en musique	209
Vassiliki RERAKI	
Comment identifier une œuvre musicale orale ? Entre ethnomusicologie et psychologie cognitive	229
Saifallah BEN ABDERRAZAK MED	
L'émotion musicale et l'oralité à travers les préfaces des ouvrages : Musique, Signification et Émotions & Les corpus de l'oralité	237
Hamdi MAKHLOUF	
L'intentionnalité musicale au cœur des débats musicologiques actuels	253
VI. Effets profonds du son et cas cliniques	267
Hana DO	
L'immersion sonore à travers les aspects psychologiques	269
Anna Maria BORDIN et Carla REBORA	
Réflexions sur la narration, le temps, l'improvisation et l'autisme	281
Alessia Rita VITALE	
<i>Treating anorexia by the healing art of singing: a case study</i>	295
Liste des auteurs	309

L'intentionnalité musicale au cœur des débats musicologiques actuels

Hamdi Makhoulouf¹

Résumé

Ce texte tente de mettre en valeur les différents liens entre les préceptes scientifiques (mais aussi épistémologiques) discutant de l'intentionnalité musicale compositionnelle comme véhicule principal de la créativité, du sens et de l'émotion. Le débat autour de l'intentionnalité, constituant un des repères importants dans l'œuvre psycho-musicologique de Michel Imberty, constitue une source de réflexion dans le but de comprendre la conduite compositionnelle du cas précis des *'ādistes* (luthistes) arabes contemporains. L'article tente en effet un essai analytique qui a pour objectif de mettre en application le cadre théorique général qui véhicule ce débat.

1. Introduction

Par son essence, la musique est l'art du mouvement. Elle s'implique dans le mouvement transcendant de la conscience. Elle représente un objet intentionnel dans la mesure où l'intentionnalité transcendantale est le mode d'être de la conscience. La musique n'est pas une harmonisation, elle est une source d'harmonie, elle est un principe existentiel fondamental. Par elle, l'homme dépasse sa condition d'être sensible pour arriver à la compréhension du monde des essences, du monde de la vérité².

C'est ainsi que le chercheur roumain Tudor Misdolea débute son article, consacré à l'étude de la phénoménologie musicale, prônant une attitude affirmative, liant la musique à la conscience, véhiculée par l'intentionnalité comme acte humain (musical en l'occurrence) volontaire, délibéré et, par essence, réfléchi.

La question de l'intentionnalité en musique a été majoritairement abordée du côté de la compréhension de l'interprétation qui, vraisemblablement mieux placée que la composition dans le sens où « l'intention du compositeur ne livre pas le secret de ce que le compositeur a mis dans sa musique, étant donné que le résultat futur ne lui appartient pas »³, permettrait d'assimiler davantage les différentes significations d'une musique. « Poser le problème de l'interprétation, c'est d'abord poser le problème du sens »⁴, dit Michel Imberty.

¹ Luthiste, compositeur, Maître assistant, Université de Tunis, Institut Supérieur de Musique. Chef de département de Musique et Musicologie et de la formation générale.

² MISDOLEA, 2012, p. 12.

³ SOULEZ, 2008, p. 61.

⁴ IMBERTY, 2005, p. 143.

Par ailleurs, si la musique supporte plus d'une seule signification, l'intentionnalité, où plus précisément le processus intentionnel, serait en majeure partie propre au compositeur, lui seul entamant ce processus (noèse) et lui seul connaissant son contenu idéal (noème), illustrant en l'occurrence sa *parfaite* conscience dite « noético-noématique dans la mesure où elle est le résultat d'une corrélation entre l'acte de penser et l'objet visé »⁵.

Le propos de cet article se focalise, en effet, sur la question de l'intentionnalité du point de vue compositionnel. Mes recherches étant centrées sur les expériences compositionnelles des *'ūdīstes* (luthistes) arabes contemporains, j'aborderai quelques notions théoriques et épistémologiques, mais aussi tenterai un essai analytique qui permettrait de mieux comprendre le débat autour de l'intentionnalité en musique.

2. L'espace compositionnel

L'*espace compositionnel* est une notion que j'ai essayé d'approcher en la considérant comme une interaction complexe entre deux espaces : un espace réel et un espace imaginaire⁶. Ces deux espaces régissent trois sous-espaces fondamentaux, un espace d'écoute, un espace formel et un espace sémantique, qui explicitent la conduite générale de l'acte compositionnel, située entre deux points spatio-temporels : l'idée de composition dans son état embryonnaire et la composition elle-même achevée et pouvant être qualifiée comme œuvre.

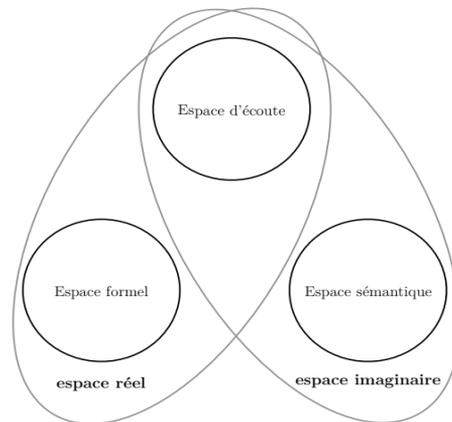


Fig. 1 : Représentation schématique de l'espace compositionnel.

L'espace imaginaire réunit l'espace d'écoute (comme l'ensemble des données compositionnelles relatives à tout le matériau sonore, mélodique et rythmique, possible et envisageable, auxquelles le compositeur pourrait se référer pour mettre en place sa composition) et l'espace sémantique (comme ensemble de données

⁵ *Intentionnalité*, <https://la-philosophie.com/intentionnalite>, dernière consultation : 8/4/2018.

⁶ MAKHLOUF, 2011, p. 115-124.

compositionnelles extérieures à ce matériau et qui concrétiseraient la visée intentionnelle du compositeur). Cette réunion engendre une relation de référent/référé dans la conduite compositionnelle : l'espace d'écoute étant le référent et l'espace sémantique étant le référé. La place du concept de « référence » selon cette acception est pertinente dans la mesure où l'espace compositionnel reflète l'activité mentale du compositeur.

L'espace réel, quant à lui, définit l'espace formel comme l'ensemble du matériau musical intentionnellement utilisé parmi toutes les données de l'espace d'écoute dans la construction de la composition musicale.

Cette acception de l'espace compositionnel peut être perçue comme la décortication objective de la poïétique : illustration de la réflexion du compositeur qui nous ferait comprendre ses stratégies et son intentionnalité compositionnelle. Celle-ci résiderait en toute vraisemblance dans la relation entre l'espace formel et l'espace sémantique.

Dans le contexte de mes recherches sur les musiques instrumentales arabo-orientales modernes, et particulièrement sur les musiques composées par les *'ûdistes* pour le *'ûd*, il demeure frappant de constater que dans la majorité des cas, les *'ûdistes* compositeurs d'aujourd'hui interprètent eux-mêmes leurs propres compositions⁷. Cette condition minimise d'une façon considérable les limites entre l'acte de composer et l'acte d'interpréter. C'est dans cette optique que j'essayerai de m'approcher le plus fidèlement possible de l'intentionnalité musicale compositionnelle.

3. Niveaux de signification

Dans son article « Sémiologie musicale et herméneutique »⁸, Jean-Jacques Nattiez détaille cinq niveaux de significations, au sein de la tripartite sémiologique, liés au texte musical et aux protagonistes de l'événement musical. Je retiens en l'occurrence deux niveaux qui se rapportent directement au compositeur :

- les significations inconscientes « cachées » dans la musique laissée par le compositeur, d'ordre psychologique ou culturel, social ou historique, individuel ou collectif.
- les significations vécues par le compositeur qualifiées d'intentionnelles.

Ces deux niveaux se présentent ici comme deux pôles fondamentaux de l'intentionnalité musicale dans la mesure où les significations inconscientes mèneront aux significations vécues. Les premières sont communément relevées par l'analyse musicale. Quant aux deuxièmes, elles peuvent être relevées par exégèse ou par la récolte des propos et discours explicites du compositeur.

⁷ MAKHOUF, 2008.

⁸ NATTIEZ, 2002, p. 164-165.

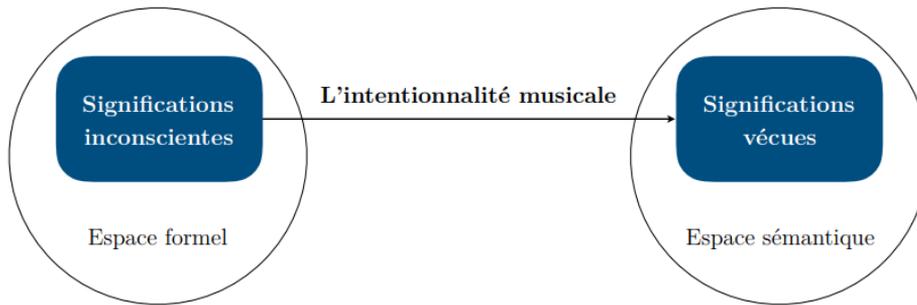


Fig. 2 : Place de l'intentionnalité musicale du point de vue compositionnel.

La question que l'on peut se poser en l'occurrence concernerait les manières éventuelles qui nous permettent d'étudier et de mettre en application cette relation. Dans son livre *Temps et Musique*, Eric Emery définit les sources de la musique comme émanation de l'esprit, de la pensée et des sentiments⁹. L'association de la pensée au sentiment (on pourrait également y associer l'émotion) reflèterait cette relation dans la dualité de la musique comme inspiration (acte de création sans aucune référence à la réflexion) et celle de « l'expression du sensible » pour reprendre ici les termes de Jean-Marc Chauvel dans son « essai de sémantique des formes du temps »¹⁰, là où on peut trouver quelques pistes intéressantes dans la compréhension de l'intentionnalité compositionnelle.

4. Concept d'association

Tel qu'il est présenté par Chauvel, le sens en musique par association « désigne le processus sémantique le plus manifeste : une figure musicale se réfère à une idée qui est d'un autre ordre »¹¹. Même si cette idée est ancienne et trouve ses essences dans l'âge d'or du madrigalisme, elle resurgit aujourd'hui, manifestement, chez les *'ūdistes* compositeurs contemporains. Elle rapprocherait, de par sa forte valeur sémantique, leur musique du langage et lui confère un contexte ou une situation de compréhension appropriée. En effet, l'association de la musique à un contexte ou une situation précisée a en général beaucoup d'intérêt.

D'un côté, il existe plusieurs correspondances de significations d'ordre culturel qui associent les sons à des objets extra-sonores. Le rapport de la musique aux émotions par exemple reste le débat le plus significatif sous cet aspect de réflexion. Plusieurs études associeraient les *maqâms* orientaux à des pouvoirs à susciter directement des émotions précises¹².

⁹ EMERY, 1998, p. 424.

¹⁰ CHOUVEL, 2006, p. 225-300.

¹¹ *Ibid.*, p. 226.

¹² « Dans le monde du maqâm, le sabâ est un maqâm triste et douloureux, le râst est solennel et austère, le nahawand est mélancolique et le hijâz est mystique ». FEKI, 2005, p. 140.

D'un autre côté, les attributions du sens prennent de l'ampleur lorsqu'on associe la musique à des sujets ou à des événements précis. Dans son livre *Composer de la musique aujourd'hui*, la compositrice française Michèle Reverdy répond à la question « la musique d'aujourd'hui a-t-elle quelque chose à dire sur le monde d'aujourd'hui ? » en disant :

L'art a toujours quelque chose à dire sur le monde de son époque, tout simplement parce que l'artiste est un homme ou une femme dans le monde, vivant avec le monde, comme tout le monde. Dans les années 1970, on parlait beaucoup d'art engagé. [...]. Ce qualificatif est un pléonasme, car l'art est toujours engagé, d'une façon ou d'une autre¹³.

5. Intentionnalité relationnelle

L'idée de « l'engagement en musique » pour le cas de la musique des *'ûdistes* contemporains nous renvoie à la question de l'intentionnalité sur deux plans :

- Un plan organologique, qui consisterait à l'intention de remettre en valeur le *'ûd* comme instrument suprême de la méditation et de la création musicale du monde arabo-oriental.
- Un plan compositionnel et interprétatif qui définirait l'intention de faire évoluer la création musicale selon de nouvelles dimensions formelles et esthétiques.

Ce deuxième plan, inextricablement lié à l'espace formel de l'espace compositionnel, poserait la question de la matérialité physique de la musique et de sa description. Celle-ci, selon Michel Imberty « ne lève pas l'ambiguïté épistémologique fondamentale de l'œuvre qui fait qu'elle est toujours autre chose que ce qu'elle est dans cette matérialité [...] un objet intentionnel [...] »¹⁴. Imberty reprend ce propos dans ses écrits à plusieurs reprises, notamment dans le recueil de travaux sur l'épistémologie du sens dans les recherches en psychologie de la musique et dans son ouvrage référentiel : *La musique creuse le temps*.

La question d'*objet intentionnel* est en effet clairement explicitée, voire même revendiquée à travers l'attribution de sens à la musique, autant par plusieurs musicologues¹⁵ que par les *'ûdistes* compositeurs eux-mêmes. Pour ces derniers, elle serait même fondamentale dans un système socio-musical marqué par l'ancrage de la chanson et dans lequel le verbe prime au dépend du son.

C'est à travers ce constat que j'explore la notion d'*intentionnalité relationnelle* par opposition/complémentarité à celle de Michel Imberty : la *relationnalité intentionnelle*. Cette dernière, dit Imberty, est « le fait que le sens s'établit dans la relation

¹³ REVERDY, 2007, p. 55.

¹⁴ IMBERTY, 1999, p. 20.

¹⁵ AYARI, 2010.

qui s'instaure entre un sujet et un phénomène extérieur d'une part, entre un sujet interprétant et un sujet destinataire de cette interprétation d'autre part »¹⁶.

Comme explication liée à l'interprétation musicale (par la suite au temps musical effectif), le néologisme *relationnalité* est justifié par l'existence d'un tissage complexe d'une double relation liant trois pôles différents : un sujet interprétant, un sujet destinataire et un phénomène extérieur. L'intentionnalité relationnelle, en revanche, lierait uniquement deux pôles, le compositeur et le phénomène extérieur, dans une relation directe ou indirecte qui véhiculerait les significations vécues par le compositeur au sein de l'espace sémantique de son propre espace compositionnel.

6. Essai analytique de l'intentionnalité compositionnelle

J'aborderai dans cet essai analytique un premier exemple concret que j'avais traité auparavant dans plusieurs écrits, celui de Naseer Shamma, un *'ūdīste* compositeur irakien de renom. Sa composition phare *al-Amiriyya*, qui a fait de lui une personnalité remarquable dans le monde de la création musicale pour *'ūd*, comprend un mouvement qui sort de l'ordinaire de la modalité du *maqām*, intranscriptible selon lui, et qui porte une charge intentionnelle considérable.

Al-Amiriyya, du nom d'un petit village en Irak, a été composée en hommage aux enfants morts lors du bombardement de ce village pendant la guerre du Golfe au début des années 90 du XX^{ème} siècle. Le musicologue Habib Yammine qui a commenté l'œuvre en la décrivant comme un :

témoignage d'une tragédie qui survint à al-Amiriyya, un abri dans lequel un groupe d'enfants était venu se réfugier lors d'un bombardement ; les enfants y trouvèrent la mort, ensevelis sous les décombres. C'est à la fois un cri de révolte contre la sauvagerie et la barbarie, un hymne à l'innocence, des pleurs exprimant la peine et la profonde tristesse et des prières pour garder l'espoir dans la vie¹⁷ [...].

Les propos de Shamma lui-même confirment ce témoignage¹⁸ et il va plus loin dans la validation des associations que l'on peut faire des cinq segments de ce mouvement dans le cadre d'une mise en scène macabre :

- Le premier segment associé à la sonnerie d'alarme qui annonce le début du bombardement.
- Le deuxième segment associé au désordre, à la foule terrifiée, l'angoisse et la recherche d'abris.
- Le troisième segment associé à la scène du bombardement en soi (une bombe qui tombe, un hélicoptère qui tourne, etc.).
- Le quatrième segment associé encore à une scène chaotique : une scène de guerre plus intense que celle évoquée dans le deuxième segment.

¹⁶ IMBERTY, 1999.

¹⁷ SHAMMA, CD, 1995, page 9.

¹⁸ MAKHLOUF, 2011, p. 277-280.

- Le cinquième segment associé à la fin du raid, aux cris des victimes et des enfants et à leur extinction.

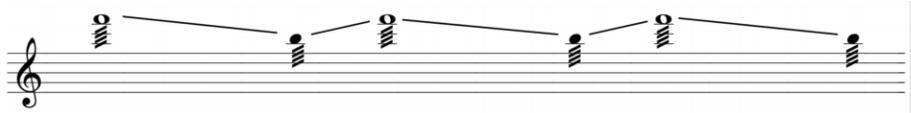


Fig. 3 : Notation du premier segment.

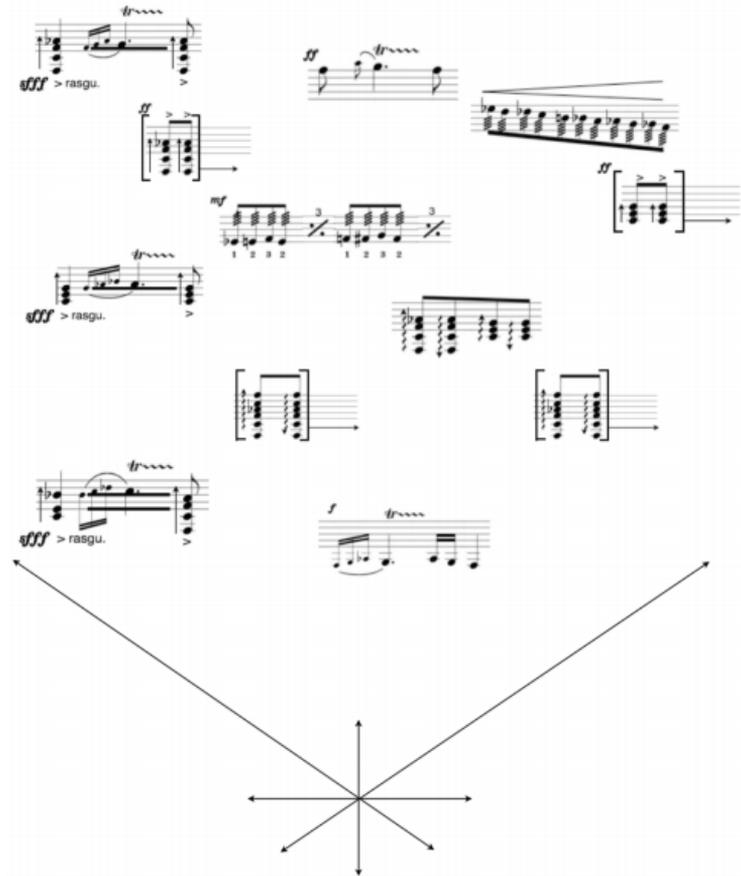


Fig. 4 : Notation du deuxième segment.

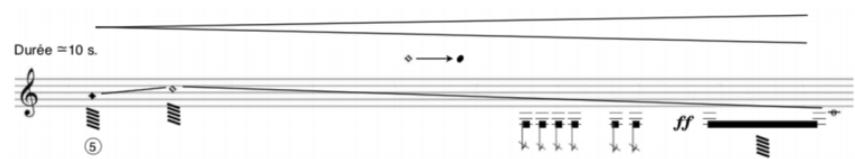


Fig. 5 : Notation du troisième segment.

Durée = 60 s.

The musical score for the fourth segment consists of several staves. It begins with a *fff* dynamic marking and a *rasgu.* articulation. The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. There are several instances of *fff* dynamics, some with circled numbers (4, 6) above them. The score also features *ff* and *f* dynamics, along with accents and a *tr* (trill) marking. The piece concludes with a *fff* dynamic and a circled number 6. A central starburst symbol with eight arrows pointing outwards is located below the main score.

Fig. 6 : Notation du quatrième segment.

The musical score for the fifth segment starts with a circled number 4. It features a series of notes on a five-line staff, with a dotted line indicating a continuation or a specific articulation. The notation includes a cluster of notes and a final group of notes with stems pointing downwards.

Fig. 7 : Notation du cinquième segment.

La notation de ces segments¹⁹ a été réalisée en relation succincte avec la charge intentionnelle du compositeur Naseer Shamma dans le cadre d'une modélisation sémiotique de ce mouvement²⁰. Ce que l'on peut constater en l'occurrence, et pour reprendre la typologie de Nattiez au niveau des significations cachées dans la musique, c'est l'évolution de la forme compositionnelle pour une musique, un instrument et une appartenance socio-culturelle tributaire de la *maqâmiyya* (modalité) dans son sens le plus large. Le mouvement se détache complètement des formes instrumentales traditionnelles, des agencements mélodico-rythmiques des *maqâms*, de la modulation des genres, etc. Il s'en dégage, ainsi, un désir de transcender les formes traditionnelles de la composition et les règles de l'interprétation au *'ûd*, de franchir une autre dimension technique, et de se surpasser soi-même pour, fort probablement, établir une nouvelle perception de la modalité, de l'instrument et de leurs acceptions socio-culturelles.

Ce constat nous amène à l'exposition d'un deuxième exemple, celui d'une pièce intitulée « plus I²¹ » et composée à deux : l'artiste américaine Kevin Blechdom d'une part (son vrai nom Kristin Grace Erikson) et moi-même d'autre part. C'est une pièce qui découle de la partie improvisatrice de ma propre composition intitulée « *Phalanges*²² » et qui a pris d'une façon *naturelle* la forme d'une composition à part entière.

« *Phalanges* » a été composée en 2007 et interprétée à maintes reprises dans différentes formations (solo, duo, trio, quintet) en écrivant à chaque fois une nouvelle couche mélodico-rythmique pour les différentes formations. Cette composition suit une forme instrumentale courante, constituée d'une introduction, une exposition du thème, une improvisation et une ré-exposition finale du même thème. Par ailleurs, elle se caractérise par l'expérimentation de l'association de deux modes émanant de deux cultures modales différentes : Le *maqâm Hijâz Kâr* du *Mashreq* (l'orient) et le *râga Marwa* de la musique classique hindoustanie, tout en adoptant une certaine irrégularité rythmique dans les phrases et entre elles.



Fig. 8 : Échelle conventionnelle du *maqâm Hijâz Kâr*.



Fig. 9 : Échelle conventionnelle du *râga Marwa*.

¹⁹ Audibles sur : <http://hamdi-makhlouf.com/library/doctorat/>

²⁰ MAKHLOUF, 2011, p. 225-244.

²¹ BLECHDOM et MAKHLOUF, CD, 2013, page 4.

²² *Ibid.*, page 7.

Mon vécu compositionnel pour « Phalanges » est multidimensionnel. Cependant, en témoignage de ce qui m'avait marqué le plus dans ce vécu, c'était une volonté acharnée de détruire les prototypes mélodico-rythmiques du *Hijâz Kâr* pour construire une autre approche modale en changeant les 4ème et 6ème degrés de son échelle. Le fait de jongler entre les deux échelles à un tempo rapide nécessitait une meilleure agilité gestuelle des doigts ; d'où son intitulé « Phalanges ».

La version en duo avec Kevin Blechdom est survenue à l'issue d'une mise en contexte précise. Nous étions en effet appelés, en novembre 2011, à réaliser une résidence de création musicale autour de nos compositions dans l'idée de réunir deux musiciens et compositeurs de différents horizons musico-culturels. Notre résidence s'est déroulée dans un cadre expérimental au vrai sens du terme et a abouti à l'enregistrement en temps réel de l'intégralité de l'expérience dans le disque « 7+1 » : le chiffre 7 désignait les sept compositions que nous avons mis en place ; le « plus 1 » était effectivement la découverte étonnante que l'ingénieur de son nous a fait quand il nous a enregistrés pendant une phase d'expérimentation de la partie improvisationnelle de « Phalanges ». À la première écoute de cet enregistrement, nous avons décidé immédiatement de le garder intact et d'en faire la huitième composition du disque. Ci-dessous, une description des différentes phases de cette composition.

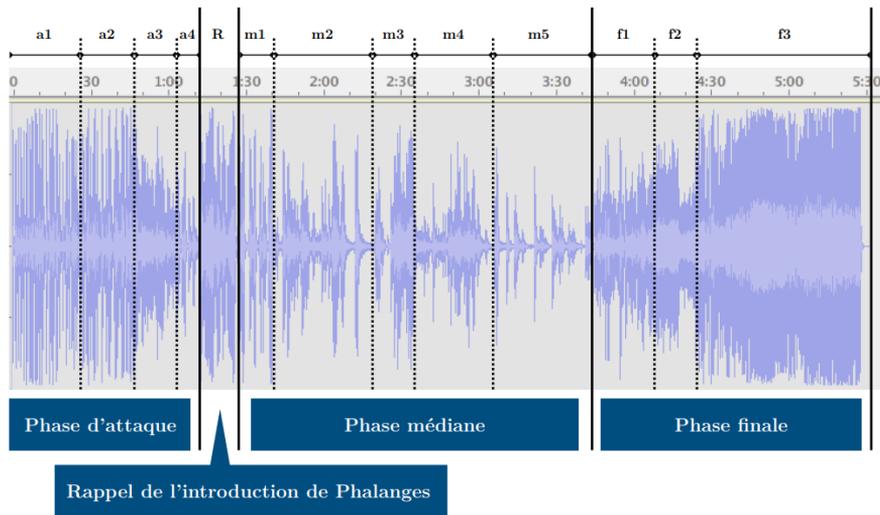


Fig. 10 : Analyse formelle/temporelle de la pièce « Plus 1 » à partir de sa forme d'onde

- a1 (00:00 - 00:29) : Lancement avec tapotement sur le manche et exploration d'une autre sonorité (type marche).
- a2 (00:29 - 00:48) : Recherche d'une piste mélodico-rythmique linéaire avec la structure lancée par le 'ûd.
- a3 (00:48 - 01:02) : Développement de la piste recherchée par un changement de registre et dédoublement de la structure rythmique.
- a4 (01:02 - 01:12) : Effet miroir, forme mimétique/responsoriale.

- R (01:12 - 01:23) : Appel de l'introduction de Phalanges ayant pour intention la ré-exposition du thème.
- m1 (01:23 - 01:41) : Renoncement à la reprise du thème et entreprise d'une nouvelle phase interactive.
- m2 (01:41 - 02:19) : Moment d'attente, à la recherche d'autres champs d'exploration sonore.
- m3 (02:19 - 02:36) : Forme mimétique/responsoriale.
- m4 (02:36 - 03:05) : Rappel du début du thème de « Phalange ».
- m5 (03:05 - 03:44) : Moment d'attente avec forme mimétique/responsoriale.
- f1 (03:44 - 04:08) : Reprise de la structure de la marche du départ avec un tempo plus rapide.
- f2 (04:08 - 04:24) : Accélération, mouvements rapides, pas de souci de forme, changements de registres inopinés.
- f3 (04:24 - 05:30) : Moment d'une interprétation forte (explosive), intention de transcendance gestuelle, communicationnelle, affective, etc.

Cette description de premier niveau, aussi sommaire qu'elle soit, n'est pas du tout anodine quant au décodage d'aspects intentionnels de la musique. La forme mimétique/responsoriale dominante dans les structures mélodico-rythmiques témoignerait à la fois de l'existence effective de ce que Michel Imberty appelle « vecteurs dynamiques », désignant des événements musicaux qui se produisent au cours d'une œuvre dans un temps précis²³ : dans le cas de « Plus 1 », une note musicale jouée par l'un des deux interprètes déclenche l'idée d'un mouvement pour l'autre, une accélération brutale déclenche l'enchaînement d'une nouvelle gestuelle. En l'occurrence, l'intentionnalité compositionnelle semble se créer instantanément, au fur et à mesure dans le cadre d'une interchangeabilité auditive permanente durant l'interprétation.

7. Conclusion

Sans aucun doute, le débat sur l'intentionnalité en musique est très loin d'être résolu. Il a simplement été question d'essayer de l'approcher sous un angle précis qui mérite d'être développé, qu'est l'intentionnalité du compositeur à partir de son œuvre et de sa propre poétique. Pour le cas de la musique instrumentale composée pour *'ûd* contemporain, les exemples méritent un approfondissement plus conséquent. C'est l'évolution d'une pensée compositionnelle actuelle qui promeut l'évolution de la réflexion musicologique sur la modalité et ses possibles métamorphoses au-delà des stéréotypes musicaux, mais aussi sociologiques, pédagogiques et culturels actuels.

²³ IMBERTY, 2010, p. 6.

L'esquisse d'une approche auto-poïétique n'est pas sans danger. Cela peut prêter d'emblée à confusion entre ce qui relève de l'ordre scientifique et ce qui relève de l'ordre poétique ou prosaïque. Cependant, il serait tout à fait envisageable de trouver une voie propice au développement d'une telle approche du phénomène musical, particulièrement compositionnel, en s'inspirant en effet des écrits de Boulez ou de Cage ou encore en se basant sur les recherches auto-poïétiques en Art plastique qui semblent avoir fait de grands pas en avant.

Bibliographie

- AYARI, Mondher, « Can one speak of meaning in music ? », *Musique, Signification et Émotion*, dir. Mondher Ayari et Hamdi Makhoulf, Sampzon, Delatour France, 2010, p. 249-259.
- CHOUVEL, Jean-Marc, *Analyse musicale. Sémiologie et cognition des formes temporelles*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- EMERY, Eric, *Temps et musique*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1998.
- FEKI, Soufiane, « Quelques réflexions sur l'analyse du maqâm », *De la théorie à l'art de l'improvisation : analyses de performances et modélisation musicale*. dir. Mondher Ayari, Sampzon, Delatour France, 2005, p. 137-155.
- IMBERTY, Michel, « L'épistémologie du sens dans les recherches en psychologie de la musique », *De l'écoute à l'œuvre. Études interdisciplinaires*. dir. Michel Imberty, Actes du colloque tenu en Sorbonne les 19 et 20 février 1999, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 15-30.
- IMBERTY, Michel, *La musique creuse le temps. De Wagner à Boulez : Musique, psychologie, psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- IMBERTY, Michel, « Avant propos : Quelques réflexions sur les origines psychologique et biologique de la musique », *Musique, Signification et Émotion*, dir. Mondher Ayari et Hamdi Makhoulf, Sampzon, Delatour France, 2010, p. 1-16.
- MAKHOULF, Hamdi, « Composition, interprétation et figuralisme dans la musique du (‘ūd) [luth arabo-oriental] de concert. Analyse auditive de l'abri d'al-Amiriyya de Naseer Shamma », *Musimediane*, Paris, 2008, N°3, Chapitre 5, [<http://www.musimediane.com/numero3/HMakhoulf/chapitre5.html>]
- MAKHOULF, Hamdi, *Le ūd de concert : problématique organologique, espace compositionnel et modélisation sémiotique*, Thèse de Doctorat, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2011.
- MISDOLEA, Tudor, « La phénoménologie musicale, une expression de la réalité transcendante », *Revista Muzika (revue musicale)*, Roumanie, 2012, n° 2, p. 12-29.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, « Sémiologie musicale et herméneutique. Une analyse et quelques considérations épistémologiques », *Observation, Analyse, Modèle : Peut-on parler d'art avec les outils de la science ?*, dir. Jean-Marc CHOUVEL et Fabien LEVY. *Les cahiers de L'IRCAM*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 143-174.
- REVERDY, Michèle, *Composer de la musique aujourd'hui. 50 questions*, Paris, Klincksieck, 2007.
- SOULEZ, Antonia, « La musique indéterminée : une philosophie informelle pour Cage », *Revue française d'études américaines*, 2008/3, n° 117, p. 50-64.

Webographie

Intentionnalité, <https://la-philosophie.com/intentionnalite>, dernière consultation le 8/4/2018.

Discographie

BLECHDOM, Kevin et MAKHLOUF, Hamdi, *7+1*, CD, Tsuku Boshi, TSBK13, France, 2013.

SHAMMA, Naseer, *Le luth de Bagdad*, CD, Musicales, Institut du Monde Arabe. DDD - Réf. 321009, Paris, 1995.

Dépôt légal : mars 2021

Achevé d'imprimer
le 17 mars 2021
par l'imprimerie Delatour France
à Sampzon en Ardèche (07120).



www.editions-delatour.com