

De la répétition

Éditions MF

Répercussions

Langage musical
et formes de l'invariance

Quentin Gailhac



À Luz



Introduction 9

De l'invariance dans l'expression : la voie rhétorique

Une définition non ornementale de la figure 20

De l'idiotie musicale 25

L'insubstituable ou la fonction poétique de la musique 30

Temporalités de la répétition et distinction des genres 34

L'invariance morphologique

Invariance morphologique et variation des hauteurs :

la répétition chromatique 49

L'objet de la répétition musicale 55

Problème et possibilité de l'ornementation 61

L'information historique de l'invariance :

les présupposés de la voie rhétorique

La répétition comme valeur 72

Classification et formes de l'affectivité 83

Désir et invariance

Problème 96

Événement et contenu d'événement : répétition sans
reproduction 102

Satisfaction et répétition : une définition musicale du désir 108

La reconnaissance 114

La répétition inaudible et l'invariance rythmique

Soustraire la répétition 124

Le rythme et le geste 138

Conclusion 151



Introduction

Ravel, qui ne pensa jamais avoir écrit d'autre chef-d'œuvre que le *Boléro*, ne faisait pas du tout d'esprit lorsqu'il disait ne pas y entendre une seule note de musique. Ce n'est pas seulement qu'une très sérieuse conscience de l'histoire des formes l'inclinait à n'y voir qu'une plaisanterie – ou un objet qui s'annule –, c'est aussi que cette conscience lui rappelait qu'en musique, pas plus qu'en littérature une idée ne fait un bon roman, une mélodie ne suffit à produire une œuvre. On dira sans doute que c'était là plaisanter avec l'esprit de Théodore Dubois, et Ravel avait tout sauf la naïveté de penser qu'à l'époque déjà lointaine du Prix du Rome, une telle pièce, moins encore que les cantates qui l'avaient autrefois fait échouer, l'eût autorisé à voir l'Italie. C'est qu'il y a dans le *Boléro* une négation constante des critères où pouvait se reconnaître la musique véritable. En portant à sa plus extravagante limite l'écriture de la répétition, Ravel manifestait en réalité, quoiqu'en les évitant, toute une somme de procédés qui dans l'histoire de la forme avaient servi à *civiliser* la répétition, à l'inscrire dans le champ d'un discours, dans l'ordre d'une composition où elle se révélait d'autant plus nécessaire qu'elle n'était jamais exclusive. Si la répétition était au principe de la forme classique, la forme ne se réduisait cependant pas à la répétition. Le retour des thèmes pouvait bien unifier et donner à une multiplicité d'éléments la perfection d'une clôture et, avec elle, le sentiment d'une cohésion, mais ce retour était précisément calculé pour que soit intégré tout ce qui ne devait pas être répété. Dans la forme classique, la répétition établissait entre les différents matériaux d'une pièce une nette rupture entre les éléments principaux, objets de la répétition, et les éléments secondaires, non répétés quoiqu'essentiels à la positivité des retours.

Dans le *Boléro*, l'audace de Ravel a donc été de déconcerter la forme avec l'élément qui en constituait pourtant le principe. La répétition outrée et le refus un peu hautain de la composition revenaient ainsi à mal appliquer un principe, ou plutôt à en détourner le sens en en faisant une application grotesque. Mais la forme ainsi neutralisée par l'abus du principe de répétition empêchait aussi la plupart des autres paramètres de se développer, comme si le refus de la forme conduisait inévitablement à renoncer à varier les éléments qui font habituellement la musique. C'était présupposer deux choses quant à la nature de la musique : d'abord,

que la forme y jouait le rôle d'une *cause*, puisque la supprimer revenait à contrarier ses effets ; ensuite, que la répétition, insuffisante à produire seule de la musique, ne constituait pas en elle-même un élément proprement musical.

Le *Boléro* agit ainsi comme un extraordinaire révélateur des paradoxes d'une certaine conception de la musique occidentale et savante. Très significatif est, à cet égard, le secours explicatif qu'a pu constituer, pour la musicologie, la ressource du primitivisme¹. Il fallait en quelque sorte dépayser le *Boléro* en son principe pour qu'il fût susceptible d'être musicalement bien compris, et comme légitimé par un renversement des valeurs. La répétition abusive, solidaire d'un très paradoxal refus de forme, ne pouvait commencer à produire de la musique qu'au moment où était reconnue, ailleurs et tout autrement qu'ici, une compatibilité du musical et du répétitif pur. Le caractère proprement musical du *Boléro* se gagnait ainsi dans l'effort d'une réflexion. Parce qu'elle nie si profondément les principes de « notre » musique *tout en produisant un inexplicable effet musical*, la pièce exige une double opération de la part de l'auditeur. L'une, le poussant à détendre, à aérer pour ainsi dire son système de valeurs au moment où il se surprend à apprécier cela même qui contredit en droit les fondements culturels de son appréciation. L'autre, le conduisant en conséquence à reconnaître, sur le constat de son plaisir même, que l'on n'écrit ni que l'on n'écoute jamais de musique avec une définition de la musique à l'oreille.

Bien sûr, Ravel n'avait pas tout nié de la musique occidentale. Les timbres bien connus de l'effectif orchestral, la tonalité hospitalière de *do* majeur, les rythmes sans complication et la science trompeusement évitée de la forme donnaient des gages à notre plaisir savant. Si bien que le *Boléro* marquait sa différence et son étrangeté, non pas dès l'entrée et par agression, mais dans la douceur obstinée et progressive du temps, comme si à son écoute l'improbable plaisir que nous y prenions accompagnait exactement le mouvement croissant de notre exaspération. C'est pourquoi le mot de Ravel ne peut s'entendre qu'une fois passées les vingt premières mesures qui, en l'état et en l'absence de leur répétition systématique, tombent encore dans le versant le plus habituel de notre plaisir esthétique. En ce sens, ce n'est pas que le *Boléro*

ne contienne pas une seule note de musique, c'est plutôt que les seules qui s'y trouvent n'ont pas eu l'avenir qu'elles méritaient dans l'horizon de notre tradition musicale.

La fortune du *Boléro* dans notre culture tend toutefois à apaiser en nous le versant qui s'indigne, tant la familiarité acquise avec lui nous a fait accepter comme un plaisir à venir ce qui avait tout pour constituer un désagrément qui s'attarde et qui dure. Parce que nul n'est jamais assez vierge du *Boléro*, nul n'est assez ignorant pour ressentir le besoin d'opposer à ce qu'il entend la tradition classique de la forme et l'ineptie musicale de la répétition pure. De son écoute, donc, naît un sentiment mêlé, fait de l'indifférence que l'on réserve aux choses trop connues, du plaisir que l'on y prend malgré tout, de cette forme enfin d'incompréhension, et peut-être d'hébétude admirative, devant une pièce qui n'avait rien pour réussir. Et quoiqu'il ne revienne à aucune discipline sérieuse de diplômé ainsi les auteurs en fournissant des raisons objectives à ce que notre embarras nous fait appeler leurs chefs-d'œuvre, il est certain que le *Boléro* appartient à cette classe d'œuvres qui produisent leurs effets sur le dos des critères entendus.

Ainsi, le trouble dans lequel le *Boléro* ne cesse pas de nous jeter réside sans doute dans le fait qu'il soit parvenu à produire les conditions d'une authentique réussite perceptive avec les moyens qui auraient dû la faire échouer. Ce paradoxe se nourrit d'ailleurs des résultats opposés, ou en tout cas partiellement divergents, de l'analyse et de la perception puisque la pièce produit au premier abord des effets globaux d'uniformité sur la perception que contredit l'analyse de détail. À cet égard, les deux mélodies de la pièce formant thème et contre-thème tendent à se confondre et à s'unir pour la perception, là où elles se distinguent pour l'analyse. Si de l'alternance systématique par paires du thème et du contre-thème, l'analyse remarque des effets de structure², la perception, elle, travaille sous l'influence de son environnement répétitif à les lisser, au point même de les abolir. En ce sens, il n'y a véritablement de contre-thème que pour l'analyste et l'oreille savante.

C'est pourquoi, aussi, la question s'inverse. Le paradoxe n'est plus de savoir en quel sens des moyens musicaux destinés à échouer ont effectivement réussi pour la perception, mais de comprendre comment la perception annule à son profit des moyens qui avaient

tout de même de quoi réussir. Par le jeu alterné de deux mélodies, dont l'une est comme le miroir dramatisé de l'autre, Ravel ménageait en effet notre sensibilité à la forme, il sophistiquait en quelque sorte son penchant primitif. La plus grande sophistication consistait toutefois à raffiner l'écriture sans dégrossir la perception, comme si notre attention, figée par la répétition, venait faire mentir certains effets de variations en opposant à ce qui change l'illusion d'un éternel retour. La science de l'écriture servait ici précisément à produire, pour la perception, les effets d'une heureuse maladresse, d'une gaucherie distribuant les efforts de l'habileté.

Le double jeu de la composition crée en retour une ambivalence irréductible de la perception. Prise dans le cercle de la répétition, la perception aplanit les grands reliefs de la forme avec la force qui lui sert à aiguïser au sein des duplications contiguës son sens de la variété. C'est dans le même mouvement que la répétition abolit les repères perceptifs de la grande forme et qu'elle tend à distinguer des degrés dans l'identité des séquences redoublées. Des expériences ont montré à cet égard que la deuxième exposition du thème puis du contre-thème apparaissait, pour l'auditeur, toujours plus lumineuse, toujours plus brillante que la première³. Et cela correspond à une réalité de l'orchestration où les timbres plus clairs succèdent systématiquement aux timbres plus voilés, la clarinette succédant à la flûte, la clarinette en *mib* succédant au basson, la trompette et la flûte succédant au hautbois d'amour, etc.

En même temps, la tendance qui motive notre perception à distinguer qualitativement les deux expositions consécutives de chaque thème contribue aussi à réduire la différence que nous devrions apercevoir dans le passage du thème au contre-thème. La répétition généralisée nous oblige ainsi à faire des choix perceptifs qui ne suivent que partiellement la réalité de l'écriture musicale. Dans un tel contexte, l'alternance continument poursuivie des timbres constitue un critère de différenciation plus sûr pour la perception que celui des rapports d'intervalles et de rythmes. Aussi, ce que l'on perçoit avec le plus de force n'est-il pas le passage d'un thème à un contre-thème, chacun répété une fois, mais le passage d'un timbre à un autre. Et lorsque le contre-thème apparaît, la variation mélodique qu'il introduit est, pour nous, davantage une donnée, une conséquence insensible du nouveau timbre qu'une

nouvelle répartition des intervalles et des hauteurs, comme si la nouveauté dans la mélodie ne produisait qu'un effet de surface, incapable d'affaiblir la précellence perceptive des timbres alternés.

On voit dès lors par quelles compensations le principe de répétition paie à la perception son sacrifice de la grande forme. Qu'il y ait effectivement une forme dans le *Boléro*, et savante même, importe assez peu puisque celle-ci est fondue et comme annulée par l'attention que nous portons au passage des timbres. La perception distraite de la forme se voit ainsi concurrencée par la succession plus vive des timbres, laquelle s'établit progressivement en nous de la même façon que l'on contracte une habitude. La trouvaille perceptive du *Boléro* tient donc à ce que l'inconvenance de la répétition soit contrariée en son ordre par la formation d'une habitude perceptive.

Toutefois, la répétition ne suffit jamais seule à former les conditions d'une habitude pour la perception. Il faut qu'à la matière musicale répétée s'ajoute, ou plutôt se mêle, une faculté qui transforme l'identification d'une répétition en la reconnaissance d'une série. L'habitude ne naît pas de la répétition mais plutôt de ce qui, en elle, est perçu comme devant former un ordre de succession régulier constitué d'éléments de même nature. C'est à ce niveau de l'analyse que l'on doit comprendre la fonction tout à fait déterminante de l'ostinato de la caisse claire dans la formation de l'habitude perceptive. Beaucoup plus qu'un procédé d'écriture, il est le principe itératif sur lequel viennent se fonder tout ensemble la possibilité des répétitions mélodiques et la saisie par le sens de leur régularité. L'ostinato détermine ainsi en nous un certain comportement dont l'adoption fait basculer pour la perception le constat de la répétition en un discernement sériel.

Dans l'ornière de la série, c'est la matière même de la répétition qui se trouve modifiée pour la perception. La série, en effet, n'exige pas de ses éléments qu'ils soient identiques, mais qu'ils soient seulement liés par l'évidence d'un certain nombre de caractères communs. Fondement objectif de la constitution sérielle d'où se contractera notre habitude, l'ostinato permet de détendre les rapports d'identité stricte qu'entretiennent entre elles les séquences répétées, sans assouplir cependant la régularité nécessaire de leur retour. C'est donc dans le même mouvement que l'ostinato produit

les conditions de la répétition en série et la possibilité non moins sérielle de la variation. L'ancrage subjectif d'une régularité à fonction de série autorise ainsi, mais en les dominant, tous les écarts d'identité qui constituent la matière répétée. La série produit donc de la répétition avec du non identique, elle répète des éléments dont la nature propre devrait interdire en droit l'épanouissement d'un sentiment exact de répétition.

À l'écoute du *Boléro*, une habitude se forme dans la perception de la même manière qu'une habitude naît dans le corps propre. Un invariant détermine et discipline des objets semblables ou à fonctions équivalentes à s'unifier dans le sillon d'une série, ou plutôt à s'y orienter dans le but de produire un sentiment de répétition. C'est dire plus fondamentalement que la perception ne se rapporte jamais à la répétition comme à un donné, puisqu'elle doit faire fond sur un invariant effectivement perçu (l'ostinato de Ravel) pour reconstruire sur la base d'éléments non identiques un effet de répétition. L'alternance des timbres et les variations mélodiques modifient en le répétant le thème de base, et le contre-thème comme la succession des timbres ne sont plus dès lors que les éléments déployés d'une même série inaugurée par la flûte et fondée par la caisse-claire.

L'ostinato assure ainsi à chaque séquence mélodique de seize mesures d'appartenir, en l'absence d'identité rigoureuse, à la continuité répétitive d'une série. Définies par cette appartenance, les séquences mélodiques perdent aussi toute forme d'existence autonome. En s'alignant de la sorte en une série, elles retirent de la contrainte qu'exerce sur elles la présence d'un invariant, la cohérence d'une existence en rapports, où leurs différences viennent s'équivaloir. C'est la raison pour laquelle il ne suffit pas de dire que les séquences mélodiques se ressemblent, car la ressemblance – que peut produire entre deux objets par ailleurs indépendants un simple effet commun mais accidentel de leur apparence respective – est un critère maladroit de reconnaissance sérielle. Elle embarrasserait même, au lieu de la constituer, la possibilité d'un passage de la répétition à la série, en ce que la ressemblance peut être, indifféremment, l'effet de la rencontre contingente de deux apparences, comme la manifestation de certains caractères essentiels, partagés par deux objets de même nature.

Pour que les séquences mélodiques s'unifient en série et produisent les conditions de leur répétition, les rapports de ressemblance contingents doivent être substitués à des rapports d'équivalence nécessaires. Dans la pièce, ni la deuxième exposition de chaque thème, ni la variation morphologique du contre-thème ne sont déterminées par des rapports de ressemblance; dans le premier cas, une variation de timbre duplique une morphologie inaltérée, dans le second, une variation morphologique détourne sans la perdre tout à fait une morphologie de base. Mais dans leurs différences propres, les séquences se rapportent toutes entre elles comme à une seule et même fonction. C'est pourquoi, au lieu de se ressembler sous l'effet conjectural de leur apparence, elles s'équivalent sous la conduite de leur répétition dans la nécessité d'une même fonction sérielle, que règle pour la perception la permanence de l'invariant.

Le *Boléro* pose ainsi, en le résolvant dans le sensible, le problème de la répétition en musique. En réussissant ce qui demeure tout de même une plaisanterie aux yeux de notre tradition, le chef-d'œuvre de Ravel effectue deux opérations essentielles. Il décourage tout d'abord l'idée d'une analogie acquise entre le langage musical et le langage naturel, parce qu'il ne peut y avoir dans la note la charge significative qui remplit le phonème, là où la répétition de la même note ne produit pas – au contraire de la répétition du même phonème – d'enchaînement absurde. La note contient la répétition comme le phonème exige la combinaison. Et cette formulation n'énonce aucune analogie, elle distingue plutôt deux ordres de langages, deux mondes que sépare, selon nous, la positivité de la répétition. La possibilité du *Boléro* – plus exactement, la possibilité qu'une telle pièce réussisse pour la perception – ne peut ainsi s'éclairer qu'en tenant compte des cadres plus généraux du langage musical que Ravel a simplement exhibés: une invariance contribue à assouplir l'identité des formes sonores sans réduire le sentiment de leur répétition. C'est dire, en fait, que la répétition n'est jamais l'effet de l'identité. Aussi la seconde opération du *Boléro* est-elle de faire de la musique l'art où se pense l'identité, mais *sous le seul rapport de la perception*. Dans un tel langage, ce n'est pas l'identité réelle des termes qui produit nécessairement la répétition, ce sont plutôt les rapports que la perception établit entre ces termes sous la conduite d'un invariant dont il s'agira ici de déterminer les formes.

1. Gut serge, « Le phénomène répétitif chez Maurice Ravel. De l'obsession à l'annihilation incantatoire », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 21, n° 1, 1990, p. 44 :
« comme s'il s'était pris de frénésie, il [Ravel] détruisit aussi tout ce qui avait fait l'originalité et la grandeur d'un demi-millénaire de musique occidentale : la polyphonie, la variation, le développement thématique. Il faut se tourner vers l'ethnomusicologie arabe ou africaine pour retrouver un tel 'primitivisme' ».
2. Lévi-Strauss Claude, *L'homme nu. Mythologiques, iv*, Paris, Plon, 1971, p. 591.
3. Asada Miki, Ohgushi Kengo, « Perceptual Analyses of Ravel's 'Bolero' », *Music Perception*, vol. 8, n° 3, 1991, p. 247.