

## **Cadre, contraintes, processus et produit dans l'expérience auditive.**

Les théories en psychologie cognitive du fait musical présentées à ce jour, laissent généralement dans l'ombre plusieurs aspects pourtant capitaux dans le processus psychique d'acquisition d'une surface musicale. En se concentrant essentiellement sur la seule trace écrite des œuvres occidentales, elles échafaudent des systèmes hiérarchisés qui, s'ils rendent compte de manière très séduisante d'une syntaxe musicale et des règles qui la régissent, ignorent souvent l'expérience auditive elle-même et les multiples aspects du musical qui la constituent.

Un auditeur virtuel.

Les musicologues théoriciens présupposent un auditeur " expérimenté " sans aller plus avant dans le contour psychologique d'un tel individu virtuel, dans son vécu musical, ses expériences, sa culture, son éducation... On ne peut certes échapper dans ce domaine à une modélisation qu'un minimum de rigueur dans l'élaboration d'une quelconque hypothèse nous commande, par ailleurs, expressément. Il faut, au moins, tenir compte d'une diversité des démarches auditives et définir pour cela un nombre restreint - pour la clarté de la démonstration - d'auditeurs - types. Ceci permettrait, qui plus est, une approche des stratégies d'écoute selon plusieurs échelles d'observation, plusieurs degrés dans l'acuité auditive. L'étude de cette acuité auditive devrait par ailleurs nous renseigner sur l'évolution perceptive de l'individu aux différents stades de son existence d'une part, et, d'autre part, sur les différents niveaux perceptifs rencontrés au sein d'une population culturellement homogène. Les critères analytiques à chacun des stades évoqués constituent, dans leur ensemble, une progression régulière du général au particulier fort instructive dans l'étude du processus cognitif et de ses contraintes en termes de capacités psychiques d'une part, et de facteurs culturels, éducatifs, émotionnels d'autre part. Sinon, éluder ainsi la diversité humaine dans ses multiples facteurs facilite certes la démonstration mais, à terme, renvoie simplement la considération d'incontournables données.

Musical et verbal : une analogie, une différence.

L'expérience auditive s'inscrit dans un cadre temporel que l'on peut, par commodité, rapprocher des performances de la mémoire à court terme, elle-même, prélude à une acquisition à plus long terme. En matière de mémorisation à court terme, nombre d'indices convergent pour montrer que la phrase verbale opère

comme unité de perception en musique. Comparable en effet au " présent " qui englobe l'énoncé verbal d'une phrase depuis son commencement jusqu'à son dernier mot, et qui permet la saisie sémantique d'un flux sonore articulé, la perception musicale se différencie cependant, par l'absence de la dimension sémantique. Cette caractéristique du musical nous prive malheureusement du tangible et nous oriente inévitablement vers des tentatives descriptives souvent trop imagées pour satisfaire aux exigences de la démonstration. Ainsi, la mémorisation d'un dialogue dans le cadre d'une représentation théâtrale (art à séquences temporelles comme la musique), grâce à sa dimension sémantique, s'opère au sein d'un rapport constant et structurant de cause à effet. Le présent, dans l'énoncé verbal est un état engendré par l'enchaînement des étapes sémantiques antérieures, le point d'arrivée le plus récent d'un chemin nettement tracé dans l'arborescence des possibles. Le sens ouvre des champs infinis de combinatoires mais, si l'ambiguïté peut aussi être son domaine, celle-ci ne sera jamais comparable aux difficultés d'une modélisation cognitive dues au dénuement sémantique du musical. Restent alors les relations hiérarchiques d'unités syntaxiques au sein d'un idiome qui contraignent l'auditeur à considérer en totalité - ou au moins partiellement, selon la durée effective ou la densité de l'œuvre - une arborescence complexe au lieu d'un simple chemin, aussi tortueux soit-il. En conséquence, si l'irruption de l'inattendu dans un énoncé verbal provoque, selon les cas, une rupture ou un glissement contextuel dans le cheminement du tracé sémantique, en musique, c'est bien l'ensemble des relations hiérarchiques, le contexte arborescent lui-même que l'auditeur doit reconstruire en fonction de la donnée nouvelle.

La réitération dans l'expérience auditive.

Il conviendrait d'étudier précisément les conséquences de la réitération dans l'expérience auditive, ou, plus exactement, le détail des mécanismes analytiques déclenchés par l'exposition au musical dans les premiers événements perçus du flux sonore, dans ceux qui les suivent et, plus largement, dans l'audition répétée de la pièce à laquelle ils appartiennent. Avant même la perception des premiers événements sonores, l'esprit en éveil active ses facultés prédictives et, dans l'attente, installe par défaut les outils d'acquisition les plus couramment utilisés. Lors du premier "contact auditif", le processus cognitif fait appel à un mécanisme pré-analytique dont les deux tâches primordiales sont, d'une part, la vérification ou l'infirmité totale ou partielle du réel sonore avec les hypothèses de départ - ce processus anticipatif, nous le verrons, se poursuit tout en se réorientant constamment, durant toute la durée de l'exposition au musical - et, d'autre part, la consultation simultanée d'une base de données sonores qui couvre l'ensemble des paramètres du " capital musical " de l'individu - acculturation, éducation, vécu - stockée à long terme. Ces opérations autorisent une évaluation continue du degré de conformité des unités sonores perçues avec les items de la base de données ainsi que le choix de l'outil conceptuel analytique le plus adapté à leur traitement. Dans

le seul cadre de la musique savante occidentale, l'acculturation suppose l'acquisition d'un grand nombre de données purement musicales - timbres, structures, syntaxe tonale, modèles mélodiques, métriques et rythmiques, tension/détente, etc... - ainsi que certains corrélats extra-musicaux - dimension émotionnelle, fonctionnalité liée au sonore, valeurs culturelles ou d'identification sociale, etc... La compréhension d'une surface musicale d'origine occidentale (en se limitant aux seules œuvres relevant d'un contexte syntaxique " mélodico-harmonique ") implique une variété considérable d'outils analytiques et la pleine maîtrise de leur emploi . L'acquisition dans l'expérience auditive passe par une modélisation des schèmes perçus, puis une comparaison de ces schèmes en regard du formatage culturel et éducatif des données stockées. Les outils conceptuels - forme, relations syntaxiques, règles préférentielles, couple tension/détente... - sont " configurés " pour s'adapter au mieux au cas musical proposé. Au delà des schèmes culturels communs à un auditoire, le nombre de ces " outils " comme leur souplesse est en relation directe avec l'éducation musicale de chacun.

Le rôle de la répétition dans la perception du musical est, à l'évidence, prépondérant. Peu de théories en font cas. Pourtant, l'image mentale du sonore se modifie du tout au tout avec la réitération, allant d'un informe flou et instable à une reconnaissance et une pondération précise des unités segmentées, jusqu'à l'acquisition parfaite, osmose de l'immatériel avec l'être psychique et corporel, révélée par le geste instrumental, l'aura d'un chef d'orchestre, le corps du danseur, ou la jouissance musicale intime de l'auditeur connaisseur. La pleine acquisition d'une œuvre par le biais de sa seule audition suit une progression dont les degrés égalent le nombre de ses présentations successives aux organes de la perception. L'étude d'une telle gradation dans la définition mentale de l'image sonore apporterait sans doute de précieux indices sur la prégnance de tel ou tel paramètre musical sur tel autre, sur la démarche perceptive et l'ordre des règles structurantes qui l'impose, sur la nature et l'organisation de la trace mnésique.

La fenêtre temporelle d'acquisition.

La procédure d'acquisition d'une surface musicale est tributaire, dans le flux sonore de l'expérience auditive, des mécanismes de la mémorisation. La mémoire et ses possibilités, évoquées plus haut, sont en effet indissociables de toute théorie de psychologie cognitive musicale. La rétention étant basée sur une capacité de structuration essentielle à son fonctionnement, cerner au plus juste un processus cognitif est susceptible de conduire à une meilleure approche du concept de " fenêtre du présent apparent " qu'est la mémoire immédiate, de sa largeur temporelle variable, des " traces " mnésiques qu'elle engendre en aval et des différents paramètres qui structurent et modèlent cette trace. La mémoire à court terme apparaît alors comme une fenêtre temporelle ouverte sur un "présent ", c'est-à-dire, une tranche d'événements qui en un certain sens semblent présents à l'observateur à un moment donné. En effet, bien que la musique se déroule dans le temps, bon

nombre de musiciens la tiennent pour intemporelle. Une fois intériorisée, elle est, en un sens, hors du temps. Elle a certes un ordre chronologique, mais le début et la fin peuvent également être mentalement "présents" simultanément. Cette "ouverture" temporelle permettant l'acquisition d'une surface musicale est un concept que l'on pourrait illustrer par la métaphore de la fenêtre du wagon d'un train par laquelle on peut contempler une portion du paysage en mouvement. Celui-ci, selon sa densité, son intérêt, peut en effet s'observer de plusieurs manières. Tout d'abord, en considérant la profondeur d'une telle scène, nous retrouvons la distinction qui peut être faite entre l'événement musical local, l'élément structurel le plus basique d'une arborescence - les abords de la voie ferrée passant rapidement à l'examen des organes perceptifs - et les branches supérieures de cette arborescence à laquelle ils appartiennent - le paysage au sens large dont la profondeur peut à loisir se graduer. Ainsi, les diverses vitesses de défilement observables en fonction de l'éloignement dans le champs de vision renvoient-elles aux nombreuses échelles d'observation. En effet, si la fenêtre du train est par nature absolument fixe dans sa largeur en déterminant un angle de vue invariant, elle en offre pas moins la possibilité d'une infinie variabilité des échelles si l'on considère la portion d'horizon contemplée en fonction de l'éloignement. L'observateur, qui plus est, a la possibilité de modifier son angle de vue en réduisant ou augmentant sa distance à la fenêtre. Quoi qu'il en soit, il garde un souvenir structuré des contrées traversées. Cessons là de filer la métaphore : l'analogie connaît ses limites mais permet cependant l'établissement d'une ébauche saine du concept. L'étude d'un tel "champ perceptif temporel" doit se nourrir des résultats disponibles des recherches expérimentales menées à ce jour sans pour cela s'interdire de puiser son eau aux sources intimes de sa propre expérience de musicien-chercheur.

En aval, la "trace mnésique".

Lors du processus de mémorisation, le musical se transforme en une "trace mnésique" dont le "dessin" diffère sans doute grandement d'un auditeur à l'autre sans pour autant remettre en cause une communauté dans la démarche, issue, pour l'essentiel, du processus d'acculturation. En effet, la lente acquisition des schèmes musicaux propres à une culture place les auditeurs à l'intérieur d'un réseau de contraintes cognitives qui permettront d'apprécier le degré hiérarchique ou, simplement, de conformité des unités syntaxiques perçues aux modèles acquis. Dans ce domaine, les expérimentations menées prouvent le peu d'influence de l'éducation dans l'appropriation d'une surface musicale au sein d'un idiome défini. L'auditeur éduqué ira seulement plus loin dans la reconnaissance des aspects purement techniques et jouit d'une facilité de conceptualisation/verbalisation des éléments syntaxiques musicaux présentés. L'idée d'une "trace" psychique créée et conservée lors d'une exposition au sonore, pour naturelle qu'elle puisse paraître, touche néanmoins à l'abstraction dans la mesure où elle semble échapper à toute description verbale consensuelle. Quantité de facteurs semblent pouvoir la travestir

à l'infini et produire, à l'audition d'une même œuvre et selon l'individu, une " trace " aux apparences peut-être opposées. Le souvenir du sonore structuré se cristallise en autant " d'objets mnésiques " que peut en offrir la pleine activité de tous nos sens multipliée par la capacité conceptuelle de l'intellect. La " trace " est courbe, couleur, mouvement, densité, toucher, timbre, image, sentiment ou parfum, elle s'irise ou se déforme, s'estompe ou enfle démesurément et semble en constante réorganisation. La mémorisation paraît en effet difficile en dehors de toute opération de symbolisation des unités sonores perçus. Ceux-ci sont représentés à l'esprit par le biais d'objets psychiques, véritables raccourcis de l'information, images compressées, voire même simples " alias ". Un tel traitement de l'information sonore conduit à une dégradation du musical mémorisé d'autant plus importante qu'il s'éloigne en aval dans le " présent apparent ". En sortant du domaine de la mémorisation à court terme, la trace, plus ou moins corrompue, se maintient dans le long terme - renforcée par des facteurs externes émotionnels par exemple - ou disparaît corps et biens du conscient. Nous avons vu, à ce propos, l'importance de la réitération dans l'expérience auditive et ses effets sur l'acuité analytique.

La dimension émotionnelle et son influence sur la trace.

La perception en musique possède encore une dimension sensible directement issue, elle, d'un rapport émotionnel au sonore, bâti au fil des expositions au musical et des contextes - souvent extra-musicaux - dans lesquels elles ont eu lieu. La dimension émotionnelle dans l'expérience auditive emploie des vecteurs divers parmi lesquels la connaissance de l'œuvre revêt, certes, une grande importance. Mais il en est bien d'autres qui peuvent résider, par exemple, dans une gestique instrumentale associée à un événement sonore discret ou un éclairage interprétatif nouveau lors d'une performance. Ainsi, si la reconnaissance des schèmes musicaux perçus structure la trace mnésique de manière hiérarchique, la dimension émotionnelle modère et pondère sans doute celle-ci en des figures variées et plus ou moins saillantes selon les vécus. Se pencher sur l'existence de tels mécanismes et décrire, autant que faire se peut, l'immatérialité d'un souvenir du sonore peut paraître hasardeux ou, au mieux, revêtir tous les atours d'une subjectivité difficilement défendable face à ses détracteurs. C'est sans doute pourquoi les théoriciens récents se sont en général gardés de pénétrer plus avant dans cette " terra incognita " du psychisme musical pour s'en tenir à l'énoncé d'un ensemble de règles syntaxiques, par ailleurs fort utiles dans la compréhension et la modélisation d'un idiome. Si les difficultés d'une telle recherche et les risques de se fourvoyer sont très grands, ce serait une erreur plus grande encore que de vouloir nier ou simplement ignorer l'aspect perceptif émotionnel et son influence dans les structurations mentales de type arborescent lors de l'audition. L'étude cognitive du fait musical ne peut donc résider dans la seule considération de règles syntaxiques engendrant l'architectonique sonore dans un contexte culturel donné, sans

s'intéresser à l'expérience auditive commune, à ses mécanismes de mémorisation, à la trace mnésique qui en est le produit, à l'acculturation qui la structure, aux compétences techniques et au vécu émotionnel qui la modèlent, et cela, dans la dimension temporelle d'un flux musical en constant devenir.

En amont, le processus anticipatif.

Si l'esprit crée et conserve une trace de l'expérience auditive il se livre, de plus, simultanément, de manière constante et inconsciente à une opération prédictive sur le devenir immédiat du flux musical. C'est l'origine même du sentiment de surprise, résultat d'une violation de la sympathie naturelle pour une bonne continuité dans la logique d'un contexte donné. L'inattendu surgit à la suite d'une transgression des règles préférentielles régissant une syntaxe musicale. Il y a rupture dans le continuum et l'accident provoque une onde de choc se propageant rapidement vers la sphère émotionnelle. L'anticipation du devenir musical dans l'expérience auditive est une fonction nécessaire, à plus d'un titre, dans le processus analytique. Elle permet, tout d'abord, lorsque l'idiome est familier, d'accélérer considérablement les temps de traitement de l'information et de ne considérer, selon les cas, que les unités dérogeant à la logique syntaxique. L'image arborescente est ainsi plus rapidement construite et les capacités de l'intellect sont plus librement affectées à l'analyse des autres dimensions de la surface musicale. L'inattendu est structurant mais nécessite, aussitôt, un remodelage dans son ensemble de l'arborescence et accapare, de fait, une large part des ressources. L'existence d'un réflexe anticipatif dans la perception est une conséquence de la nature même des arts à séquences temporelles dont la raison artistique s'incarne tout entière dans le phénomène de l'attente. L'intellect, à ce propos, se lasse tout autant d'une attente mal récompensée par un excès de convention comme de surprise, et l'art bien compris est le fruit d'une délicate alchimie du tout et de son contraire. Lorsque l'idiome est étranger, et que, par conséquent, les outils analytiques sont inopérants, toute anticipation est impossible en amont de la " fenêtre temporelle d'acquisition " et la " trace ", en aval, s'organise tant bien que mal, selon une structure chaotique. Ce phénomène s'observe à tout changement de référent syntaxique, comme, proportionnellement, lors de toute première audition à l'intérieur même d'un idiome, fût-il familier. Inversement, à la nouvelle audition d'une surface musicale déjà parfaitement acquise, l'efficacité du processus prédictif tend vers l'infini comme la qualité de la trace mnésique, et perdent, de ce fait, leur rôle structurant. L'intellect, libéré de ces lourdes opérations, a le loisir de focaliser son regard sur la dimension de son choix.