



INSTITUT D'ESTHÉTIQUE DES ARTS ET DES TECHNOLOGIES
UMR 8153 – Université de Paris-1 Panthéon-Sorbonne/CNRS

Organisation : Jean-Marc Chauvel, Hugues Dufourt, Xavier Hascher, Costin Miereanu

Séminaire

Esthétique et Cognition

Théories de l'art et phénomènes cognitifs

Un nombre considérable d'études ont été consacrées ces dernières années à la cognition musicale. Elles ont trop peu souvent fait état de la réflexion que l'esthétique, la philosophie ou la psychanalyse avaient déjà consacré à la question du rapport à l'œuvre, à la manière dont nous prenons conscience d'elle, dont nous la pensons avant même de penser sur elle. Il paraît donc essentiel aujourd'hui d'instaurer un dialogue entre ces différents aspects de la réflexion sur la réception de l'art par l'individu. Ceci est d'autant plus important que les créateurs eux-mêmes, après une phase de concentration sur l'objet et la structure, s'intéressent à

nouveau à la théorisation du sujet percevant. Comment s'articulent sensation et connaissance, objectivité et subjectivité, actuel et mémoriel, mais aussi création et perception, expérience du sujet et théorie de l'art ? Autant de questions et de clivages, réels ou apparents, qui interrogent les scientifiques, les philosophes et les artistes, et que ce séminaire tentera de débrouiller et, éventuellement, d'éclaircir.

Les séances auront lieu le samedi tous les deux mois environ à partir de la rentrée universitaire 2007. Elles seront organisées en deux temps, avec deux interventions le matin et deux l'après-midi, et un temps de discussion collective.

1. Variabilité du sujet esthétique

Samedi 10 novembre 2007

10 h–12 h et 14 h–16 h

Centre Panthéon, s. 58 (entresol)

De quel sujet parle-t-on quand on essaie de comprendre les modalités d'appropriation d'une œuvre d'art ? S'agit-il d'une pure virtualité symbolique, qu'elle soit philosophique, mathématique ou computationnelle ? S'agit-il d'un sujet « moyen », d'un sujet « idéal », ou d'un sujet « réel » ? Quel type de connaissance est alors élaboré, et selon quels schémas plus ou moins explicités ? L'expérience esthétique peut-elle s'envisager dans le cadre d'une formalisation de type « stimulus-réponse » ? Quelle est la place du contexte ? Quelles sont les variables acceptées pour le sujet de l'expérience ? Que fait-on des variables « cachées » ? Ne risque-t-on pas aussi, à trop creuser les spécificités du sujet, de retomber dans un relativisme qui mure la connaissance esthétique dans l'inconnaissable ? Comment s'articule alors le formalisme que s'impose toute connaissance et le problème de la valeur ?

*

INTERVENANTS

Costin MIEREANU (IDEAT)

Ouverture du séminaire

Jean-Marc CHOUVEL (IDEAT – Université de Reims)

Xavier HASCHER (IDEAT – Université Marc-Bloch, Strasbourg)

Problématique générale du séminaire

François DELALANDE (INA-GRM)

Problématique et exemple d'une analyse esthétique

Comment articuler l'analyse d'un objet et celle des conduites qu'il met en jeu ?

L'écoute se détermine face à un objet, en même temps qu'elle en délimite les contours et en construit les formes. Ce sont plus précisément les pratiques sociales qui régissent la délimitation des objets et les conduites individuelles qui président à la construction de formes.

Le cas canonique de réception est l'écoute linéaire attentive. Entre l'auditeur « moyen » qu'étudient les méthodes statistiques et l'auditeur « idéal » que postule une modélisation univoque des stratégies cognitives, on peut rechercher un modèle qui rende compte de la diversité et de la variabilité des écoutes « actuelles ». On considèrera l'écoute actuelle comme combinaison d'écoutes types. Chacune conduit à une analyse. On prendra l'exemple d'une analyse esthétique de *Sommeil* de Pierre Henry.

Les problèmes de méthode sont principalement liés aux limites d'une étude de l'écoute à travers les verbalisations. On peut espérer les résoudre, si l'enquête est insuffisamment probante, par des procédures de validation.

Olivier LARTILLOT (University of Jyväskylä, Finlande)

Enjeux épistémologiques d'une modélisation de l'analyse motivique

L'objectif de notre projet de modélisation informatique de l'analyse motivique est d'offrir une description détaillée des répétitions motiviques présentes au sein de partitions musicales. Les tentatives de formalisation explicite des principes d'analyse motivique initiées au cours du vingtième siècle, notamment sous l'impulsion des recherches ethnomusicologiques, n'ont pas abouti à de véritables méthodologies opérationnelles en raison particulièrement de la complexité des problématiques en jeu. Le développement de l'informatique, offrant de nouveaux outils d'objectivation et d'automatisation, rend possible une reprise de cette problématique de recherche sous un jour nouveau. Elle remet en cause notamment la possibilité même d'une « analyse du niveau neutre », pièce centrale de la tripartition sémiologique de Nattiez et Molino, et suggère au contraire que toute analyse est acte d'appréhension. Il s'avère que l'extraction automatisée de motifs musicaux, même les plus simples, nécessite une modélisation assez complexe de processus interdépendants, décrivant ainsi certaines conditions nécessaires à une écoute musicale. La description structurelle est donc identifiée ici à un acte esthétique, ce qui soulève des problématiques épistémologiques complexes, relatives notamment au degré d'objectivité et de généralité de telles analyses. L'impact du substrat culturel, en particulier, est actuellement étudié par l'intermédiaire d'une adaptation de la modélisation à l'analyse d'improvisations modales arabes, en collaboration avec Mondher Ayari.

Mondher AYARI (IDEAT – Université Marc-Bloch, Strasbourg)

L'écoute comme phénomène culturel : détermination des pertinences et expérimentation humaine

L'ethnomusicologie et la psychologie de la musique — disciplines habituellement indépendantes — seront ici amenées à une mise en commun pour comprendre l'influence de la culture sur les processus de la perception musicale. L'objectif fondamental de cette démarche est de se situer sur le terrain du cognitif qui est celui des stratégies, et de franchir un pas vers la pluridisciplinarité des approches en dépassant l'opposition (un peu forcée) entre la démarche formaliste et celle qui met au contraire l'accent sur les renvois extrinsèques, les renvois externes en général.

Mon hypothèse est qu'il convient de prendre l'exacte mesure de cette complexité de l'objet musique et rendre compte des processus qui sous-tendent les stratégies cognitives permettant aux divers groupes humains de produire ou de percevoir la musique. Il faut s'interroger sur la manière selon laquelle les auditeurs construisent la forme, ou au moins ce qu'ils perçoivent de la forme (ce qui

est peut-être une nuance importante). L'une des questions essentielles qui se posent à « l'ethnomusicologie cognitive » est d'établir un lien permettant de relier, sur le plan perceptif, la théorie musicale ainsi reconstituée avec ce que pensent les musiciens eux-mêmes.

Mes travaux expérimentaux sur la perception des musiques modales improvisées tendent à participer à une prise en compte combinée des conditions de production et de réception du fait musical, pour une analyse de sa trace et pour une connaissance des processus cognitifs mise en œuvre par sa pratique et son écoute. La question que je me pose, et pour laquelle, pour l'instant, la psychologie n'a pas de réponse catégorique est celle-ci : quelle est l'influence des contextes (dans lesquels les formes symboliques sont construites), des cultures et des codes sociaux sur la psychologie du développement musical de l'auditeur ? Je suis convaincu que dans la musique, et plus précisément dans les processus de l'écoute, il y a certains éléments qui relèvent du domaine de la *Gestalt*, et d'autres qui dépendent des stratégies selon lesquelles l'auditeur commence lui-même à sélectionner certains traits, organisations, etc., et qui en fonction de sa conduite auditive et « musico-sociale » va donc donner forme et sens à la musique.

2. Cognition et création

Samedi 1^{er} décembre 2007

10 h–12 h et 14 h–16 h

Centre Panthéon, s. 58 (entresol)

L'articulation entre le vingtième et le vingt-et-unième siècle sera sans doute analysée comme un passage du paradigme de l'objet, exacerbé par le formalisme structurel et l'aura du matériau, au paradigme du sujet, mis en valeur par un retour au sensualisme et aussi par une plus grande attention portée par les créateurs aux contraintes cognitives spécifiques de l'écoute de la musique. Cette séance permettra d'illustrer le retournement conceptuel qui s'est opéré dans le discours des compositeurs, mais aussi ce que ce retournement implique dans l'écriture même des œuvres. Elle essaiera notamment d'aborder la question : « Qu'est ce que concevoir pour être perçu ? »

*

INTERVENANTS

Carlo CARRATELLI (Venise)

La « composition de l'écoute » chez Salvatore Sciarrino

Dans le cadre du passage du paradigme de l'objet au paradigme du sujet, l'œuvre du compositeur italien Salvatore Sciarrino présente des symptômes significatifs d'un phénomène particulier : la prise en charge, par le compositeur, de la phénoménologie de la réception de l'œuvre. Cela se concrétise à différents niveaux : une sensibilité aux aspects communicationnels de l'œuvre ; une recherche sur l'écoute en tant qu'activité cognitive ; une prise de conscience que l'écoute est une activité qui implique des problématiques de nature phénoménologique et herméneutique.

On montrera en particulier comment ces aspects s'intègrent dans l'œuvre de Sciarrino, à travers l'analyse des possibles stratégies perceptives et cognitives engendrées par la réception de ses œuvres. Dans le cas de *Vanitas*, la tactique de gestion de la temporalité correspond au contenu poétique. Par conséquent, cette œuvre vise à transmettre non pas seulement un message musical, mais aussi le mécanisme cognitif apte à le percevoir. C'est pourquoi on parle, à propos de l'œuvre sciarrinienne, de « composition de l'écoute ».

Geoffroy DROUIN (EHESS)

La notion d'émergence en musique

L'objet de cette intervention est d'évaluer la pertinence du concept d'émergence dans le champ musical. Après avoir tracé le contenu épistémologique de la notion (émergentisme britannique, théories de la complexité), nous la confronterons à la réalité musicale, pour en évaluer la spécificité. Cette confrontation nous amènera à distinguer une émergence qui relève exclusivement des opérations de la perception, l'auditeur étant ici celui qui actualise le phénomène, et une émergence qui trouverait sa réalisation dans les opérations de l'écriture, qu'elle soit ou non vérifiée par la

perception auditive. Au terme de cette étude, l'émergence pourra alors nous apparaître comme une notion clé dans la composition musicale, témoignant d'un moment singulier de l'écriture, et apportant consistance à l'œuvre.

Paolo ROSATO (Conservatorio « A. Scontrino », Trapani)

Épistémologie des méthodes analytiques dans la musique tonale : comparaison de trois modèles (Schenker, de la Motte, Delli Pizzi)

Cette intervention se propose de discuter les principes et la théorie qui fondent les paradigmes analytiques de Schenker, de la Motte et Delli Pizzi. Trois interprétations du *Menuet en sol mineur* BWV Anh. 115 de Bach seront confrontées dans une optique épistémologique, soulignant certaines contraintes cognitives spécifiques de l'écoute de la musique.

Fulvio Delli Pizzi et Micaela De Rubertis (Conservatorio « G. Verdi », Milan)

Genèse de la forme harmonique et de la signification dans la musique tonale : la valeur des écarts

Fulvio Delli Pizzi, avec la collaboration de Micaela De Rubertis, se propose de remarquer les caractéristiques profondes de l'harmonie tonale par rapport à sa capacité de produire une signification. L'intervention brosse un tableau théorique et analytique original à partir d'une analyse de la genèse de la forme harmonique dans les finales de deux symphonies de Mozart.

3. La compréhension musicale, entre perception et cognition

Samedi 26 janvier 2008

10 h–12 h et 14 h–16 h

Centre Panthéon, s. 58 (entresol)

Le fait de comprendre une proposition est plus proche qu'on ne croirait de la compréhension d'un morceau de musique. Pourquoi doit-on jouer ces mesures exactement de cette façon ? Pourquoi vais-je faire en sorte que l'augmentation ou la diminution de la force et du tempo corresponde exactement à cette image ? — Je pourrais dire : « parce que je sais tout ce que cela signifie ». Mais qu'est-ce que cela signifie ? — Je ne saurais le dire. Pour l'expliquer, je ne peux que transposer l'image musicale dans l'image d'un autre processus et laisser cette image éclairer l'autre.

Ludwig WITTGENSTEIN

Comprendre implique à la fois de percevoir et de (re)connaître. C'est ainsi, en tout cas, que l'analyse saint Augustin lorsqu'il propose de distinguer le verbe, qui fait impression sur l'oreille, du nom, qui fait impression sur l'esprit et met en jeu la mémoire, pour expliquer comment la signification apparaît dans le langage, comment nous comprenons celui-ci. Quel équilibre nouveau entre ces catégories la musique articule-t-elle ? Peut-on séparer le comprendre du percevoir et du connaître, et quel rapport ce « comprendre » entretient-il avec le sens et la signification ?

*

INTERVENANTS

Alessandro ARBO (Université Marc-Bloch, Strasbourg)

La question de la compréhension, entre esthétique(s) et sémiologie(s)

Depuis quelques décennies, la question de la compréhension musicale a été mise à l'honneur surtout par deux traditions spéculatives : les sémiologies, et les esthétiques philosophiques d'orientation

analytique. Les premières ont généralement lié ce thème à la question de la *signification* : comprendre un objet/signe musical veut dire saisir sa signification à l'intérieur d'un système de relations. Ce principe a été appliqué aux objets musicaux les plus divers — du générique des programmes de variétés télévisées, de la musique de film aux hymnes politiques, des cultures musicales populaires aux sonneries des téléphones — avec pour objectif l'examen de la signification des matériaux considérés en tant que faits symboliques, dans leur rapport aux valeurs qu'ils assument dans différents contextes communicationnels et humains. Les esthétiques post-wittgensteiniennes ont en revanche insisté sur l'indissoluble unité de la forme et du contenu qui caractérise l'expression musicale et se sont plutôt focalisées sur des formes de saisie interne, non-référentielles, dépendant de notre capacité à lier les éléments de l'œuvre dans une perception effective, à anticiper les événements jalonnant son déroulement temporel et à saisir les aspects expressifs distinctifs de son individualité.

À partir de remarques que nous avons formulées dans une communication précédente, nous chercherons à mettre en évidence la pertinence et les limites de ces deux conceptions de la compréhension des faits musicaux. D'un côté, l'idée d'une saisie fondée sur l'identification des relations internes, risque, lorsqu'elle est considérée comme un paradigme de la compréhension tout court, de se transformer en une vision normative qui mettra hors-jeu nombre de phénomènes musicaux du présent et du passé. D'autre part, le point faible des sémiologies nous semble être leur incapacité à renoncer à la tentation de concevoir la signification en termes de dénotation. Les formes d'explication finissent ainsi par négliger l'émergence des aspects qui se manifestent à l'écoute en faveur d'une forme d'holisme interprétatif fondé sur l'universalité de la fonction de renvoi implicite dans la notion de signe. Une considération plus attentive des différences épistémologiques relatives à ces modèles peut, à notre avis, suggérer une critique, mais aussi une récupération de leurs résultats, dans le cadre d'une approche « plurielle », susceptible d'aborder d'une manière plus attentive et ouverte la multiplicité d'expressions caractérisant notre horizon musical actuel.

Jerrold LEVINSON (University of Maryland)

Concaténationnisme, architectonisme et appréciation musicale

Cette communication a pour objet un débat existant entre Peter Kivy et moi-même autour de l'importance relative pour la compréhension auditive de la musique instrumentale classique d'une conscience explicite de la forme à grande échelle. Le point de vue que je défends, intitulé « concaténationnisme », est que l'importance de la saisie de la forme à grande échelle, bien que non négligeable, est nettement secondaire et se trouve dépassée par celle de la saisie des relations à petite échelle, de moment à moment. Le point de vue défendu par Kivy, désigné sous le terme d'« architectonisme », attribue au contraire à la saisie de la forme à grande échelle en musique une importance de premier ordre. Je commencerai par résumer les principaux points de mon ouvrage, *Music in Moment* (1998), où je présente et défends, moyennant certaines conditions, une perspective concaténationniste de la musique. J'entreprendrai alors de répondre aux critiques lancées par Kivy contre cette perspective dans un chapitre de ses *New Essays on Musical Understanding* (2000). J'évoquerai en conclusion un certain nombre d'études empiriques surprenantes qui étayaient une telle perspective concaténationniste de la compréhension musicale.

Luca MARCONI (Università di Bologna)

Semiotics of music and musical understanding

Semiotics have offered us some hints about carrying out research on musical understanding: these hints have been given to us mostly by Umberto Eco in his theories on textual interpretation first expounded in his book *Lector in Fabula* (in English *The Role of the Reader*) and then in his more recent books *I limiti dell'interpretazione* and *Interpretazione e sovrainterpretazione*.

As a starting point I will take two distinctions made by Eco: that between the 'empirical author' and the 'model author' and that between the 'empirical reader' and the 'model reader'. These distinctions are useful for approaching the relationship between the texts and the concept of 'intention'.

The main benefit obtainable by the application of Eco's theories to the music can be summed up in the following terms: the limited relativism *à la* Eco suggests two roles of the musicologist interested in musical hermeneutics, firstly the role of the distinguishing musicologist, who considers the activities of the empirical fructifiers of a text by differentiating between what are interpretations of that text and what are free uses of it; secondly the role of the guiding musicologist, who analyzes a text by showing how to interpret it for the empirical fructifiers who intend to adopt this conduct of fruition.

Aaron RIDLEY (University of Southampton)

Participation à confirmer

4. *Phénoménologie et esthétique*

Samedi 23 février 2008
10 h–12 h et 14 h–16 h
Centre Panthéon, s. 58 (entresol)

Le voir phénoménologique est donc un proche parent du voir esthétique dans un art « pur » ; seulement il est vrai que ce n'est pas un voir dans la perspective de la jouissance esthétique, mais bien plutôt dans la perspective de la recherche répétée, de la connaissance et de la constitution de déterminations scientifiques relevant d'une sphère nouvelle (la sphère philosophique).

Une chose encore : *cet artiste*, qui « observe » le monde pour parvenir, à partir de celui-ci et pour des fins propres à l'artiste, à une « connaissance » de la nature et de l'homme, se comporte à l'égard du monde comme se comporte le *phénoménologue*. Donc : *non pas* en chercheur naturaliste et en psychologue qui procède par observation, *non pas* en observateur pratique de l'homme, comme s'il visait à *s'informer* sur la nature et sur l'homme. Tandis qu'il le considère, le monde devient pour lui phénomène, son existence lui est indifférente, tout comme elle est indifférente au philosophe (dans la critique de la raison). Sauf qu'il ne vise pas, comme ce dernier, à découvrir le « sens du phénomène du monde dans l'intuition, afin d'en rassembler une abondance de formes et des matériaux pour des configurations esthétiques créatrices.

Edmund HUSSERL

Quels rapports entretiennent la posture phénoménologique et la posture esthétique ? De grands courants de pensée créatrice se sont revendiqués de la phénoménologie. C'est le cas, par exemple, de l'acousmatique schaefférienne. S'agit-il d'un malentendu ou il y a-t-il au contraire une vraie communauté de nature entre l'attitude phénoménologique et « un certain rapport » au matériau et à la création musicale ? Quel type de discours de/sur l'art, et en particulier de/sur la musique, est-il alors instauré par la phénoménologie ?

*

INTERVENANTS

Dominique PRADELLE (Université de Paris-Sorbonne Paris-IV)

Emmanuel NUNES (compositeur, Paris)

Voir phénoménologique et voir esthétique : discussion autour de Husserl et de la musique.

Emmanuel Nunes revendique comme compositeur une présence de la pensée phénoménologique. Quel dialogue peut-il s'instaurer entre le praticien de la musique et le philosophe ?

Maria VILLELA-PETIT (ENS)

Y a-t-il une élucidation phénoménologique de la musique ?

Y a-t-il une élucidation phénoménologique de la musique ? Et si, oui, en quoi consiste-t-elle ? Cette question concerne aussi bien la composition musicale que sa réception. Est-il besoin de rappeler que tout compositeur est aussi, sinon d'abord, un auditeur ? Comment penser le rapport de la musique au corps, impliqué nécessairement par toute expérience musicale, à commencer par sa dimension rythmique et les hauteurs sonores, et sans oublier tous les aspects corporels de l'exécution musicale. Ici, l'approche des ethno-musicologues n'est pas négligeable. Une phénoménologie de la musique ne saurait non plus oublier que le corps dont il est question est le corps en tant que *lieu* où le sentir et le se mouvoir interagissent non en vue d'un but pratique, prioritairement utilitaire, mais sous le signe de l'affectivité. D'où l'épreuve sensible et spirituelle que nous faisons à même l'écoute de la musique.

Une telle compréhension ne dispense pas le phénoménologue de se tourner aussi vers les études neuro-physiologiques du cerveau qui se poursuivent aujourd'hui dans ce domaine, sans qu'il soit pour autant nécessaire de prétendre 'expliquer' le phénomène musical par la seule connaissance des mécanismes et aires du cerveau qui y sont activés lors de l'expérience musicale.

Marie-Anne LESCOURRET (Université Marc-Bloch, Strasbourg)

Les prémisses de la phénoménologie musicale (Stumpf, Ingarden)

Puisque ce séminaire va traiter de l'approche phénoménologique de la musique, il me semble nécessaire de traiter des philosophes qui furent les premiers à s'y intéresser, l'allemand Stumpf et le polonais Ingarden, en vue peut-être de mettre au clair quelques notions de base, propre à assurer une communauté de langage sur la phénoménologie (tellement « dévoyée » de nos jours) avant toute application.

5. Signes, mécanismes et catégories

Samedi 5 avril 2008

10 h–12 h et 14 h–16 h

Centre Panthéon, s. 58 (entresol)

L'expérience de la musique est-elle fondamentalement une expérience de l' « autre » ? Comment se manifeste cette spécificité de l' « autre » et comment peut-on l'aborder ? Quels signes, quels mécanismes et quelles catégories sont applicables ? L'objet musical est-il auto-suffisant dans la définition des critères de son intelligibilité, ou au contraire est-il redevable d'un « code » qui lui est extérieur mais auquel il se réfère ? Dans ce cas, comment accède-t-on à la connaissance de ce code ? Quel est son degré d'universalité ? Le chercheur n'est-il pas constamment dans un conflit entre ses catégories analytiques et les mécanismes de production et de perception des œuvres dans une culture donnée ?

*

INTERVENANTS

Xavier HAUTOIS (IDEAT – Université de Versailles-Saint-Quentin)

Le son « humainement » organisé

Dans son manifeste pour un nouvel enseignement de la musique qui intégrerait une dimension sociale, *How musical is man ?*, John Blacking tire de son expérience de la musique des Vendas une approche anthropologique de la connaissance. La définition générale qu'il propose de la musique, en tant que son « humainement » organisé, lui attribue une origine à la fois sociale et biologique. Il nous dit que « Bien des processus essentiels de la musique, sinon tous, peuvent se déceler dans la constitution du corps humain et dans des structures d'échanges des corps humains en société. » En effet, si les organisations sociales engendrent des expressions musicales dont on reconnaît la singularité, on est en droit de penser que des éléments biologiques, organiques ou relevant de la psyché humaine, sont incorporées dans la musique, par delà les cultures, permettant d'envisager l'hypothèse d'une organisation en catégories. Le débat est ancien et s'est dressé dès l'origine de l'ethnomusicologie. La question se pose de savoir dans quelle mesure ces catégories sont réellement indépendantes des cultures. Les éléments de structuration du discours musical de tradition écrite peuvent-ils avoir quelque valeur dans des systèmes de tradition orale ? Si c'est le cas, il s'agit alors de catégories cognitives qui, par une approche rationnelle ou empirique, sont susceptibles de se manifester dans d'autres domaines d'expression de l'intelligence. Nous tenterons d'apporter quelques éléments de réflexion autour de ces questions.

Francesco GALOFARO (Università di Bologna)

Structures semi-symboliques et signification musicale

Le travail sémiotique de A. J. Greimas et de son école a reconnu dans les sémiotiques visuelles une importante modalité de signification, appelée « semi-symbolique ». Dans cette modalité, chaque catégorie au plan de l'expression est liée à une catégorie différente au plan du contenu. Par exemple, dans le « Jugement universel » de Giotto, il y a une opposition entre la droite et la gauche au plan de l'expression, qui correspond à une opposition entre *judicandi* et *judicati* au plan du contenu.

La musique a la possibilité de construire l'architecture structurale du plan de l'expression selon des oppositions catégorielles qui ressemblent à certains systèmes visuels comme la peinture ou le cinéma : les oppositions entre le haut et le bas, l'antécédent et le conséquent, aussi bien que les symétries typiques des canons font de la musique un système plastique (qui possède sa propre spécificité). L'écriture musicale, en tant que *sémie substitutive*, révèle la plasticité du système entier.

La disponibilité d'oppositions catégorielles au plan de l'expression mène à la possibilité de l'utiliser pour véhiculer de pareilles oppositions au plan du contenu. Par exemple, la plus part des madrigalismes dans la musique de la Renaissance utilise le même mécanisme, et aussi la rhétorique des affects.

La structuration semi-symbolique dans un système plastique n'implique pas un actant-foyer, un spectateur ou bien un auditeur qui connaît le code, parce que l'ouvrage pose le code chaque fois selon une articulation différente. Au contraire, un système plastique présuppose un foyer qui peut reconnaître cette structuration élémentaire et s'interroger sur les différentes possibilités d'interprétation. Cela n'implique pas la connaissance a priori d'un code, mais plutôt d'un fond culturel commun, une encyclopédie, qui nous permet de reconstruire les opérations de codage.

On peut donc parler avec Roman Ingarden d'une autonomie ontologique du texte musical, qui présuppose un auditeur phénoménologique qui remplisse les différents niveaux textuels avec les significations nécessaires. À cet égard, Umberto Eco parle d'un lecteur-modèle impliqué par le texte, lecteur qui explore les différentes interprétations permises par l'ouverture de l'œuvre artistique, en écartant celles qui sont interdites.

Simha AROM (CNRS)

La cognition en acte : la catégorisation des patrimoines musicaux en Afrique Centrale

Chez les populations d'Afrique centrale, les patrimoines musicaux sont culturellement codés. Toute musique y est associée à une circonstance donnée. La totalité des pièces exécutées au cours de celle-ci forme un ensemble, désigné par un terme vernaculaire. La musique d'une communauté ethnique constitue donc un ensemble *fini* de répertoires.

Or, chaque répertoire est caractérisé par un ou plusieurs traits musicaux *qui le distinguent de tous les autres*. Ces traits peuvent être extrinsèques (telle ou telle formation vocale ou instrumentale) et/ou intrinsèques (organisation formelle, configurations rythmiques et échelles spécifiques). En ce qu'ils s'excluent mutuellement, les répertoires peuvent donc être assimilés à autant de *catégories*, témoignant d'une logique implacable.

Kofi AGAWU (Princeton University)

Iconicity in African Musical Thought and Expression.

The iconic mode, one of three modes of signification isolated by C. S. Peirce and accorded a foundational status in his semiotic scheme for distributing reality into conceptual categories, signifies by direct resemblance rather than through causality and proximity (the indexical mode) or a conventional or agreed-upon affiliation (the symbolic mode). All three modes function in traditional African thought and expression, but the iconic is especially prominent. For example, the practice of talking drums normally entails an iconic transfer from the realm of spoken speech to drummed speech. Similarly, in transforming the proto-music of tone languages into melody, the iconic mode exerts a strong (but not necessarily determining) influence on melodic contour. Again, popular musical genres like highlife and juju often incorporate iconic effects in the interactions among players and singers. Although iconicity is often acknowledged by scholars of African music, it has yet to receive thorough and comprehensive treatment. This paper begins to redress the balance by offering a first instalment of an on-going study. I begin by describing instances of iconicity in language, song, drum language and metalanguage. Then I suggest ways in which we might begin to theorize iconicity. I finish with a comment on the politics of iconic usage, urging creative artists to explore alternatives to the prison-house of iconicity.

SÉANCES PRÉVUES EN 2008-2009

6. *Structuration et perception – la forme et le timbre*
7. *Cognition et inconscient*
8. *Perception et enjeux de pouvoir*
9. *Écoute et signification*

Adresse où se dérouleront les séances

Université de Paris-1 Panthéon Sorbonne
Centre Panthéon (bât. de la faculté de Droit)
12 place du Panthéon, 75005 Paris

Accès

M° Odéon, Cluny-la-Sorbonne, Cardinal-Lemoine
RER Luxembourg
Bus 84, 89, 21, 27, 38, 63, 82, 85, 86, 87