

Considérations philosophiques sur la pertinence de la notion d'unité dans la musique postmoderne

Martine Rhéaume

Volume 16, Number 1, Fall 2005

Raisonner la musique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/801304ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/801304ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

1181-9227 (print)

1920-2954 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Rhéaume, M. (2005). Considérations philosophiques sur la pertinence de la notion d'unité dans la musique postmoderne. *Horizons philosophiques*, 16(1), 38–52. <https://doi.org/10.7202/801304ar>

Considérations philosophiques sur la pertinence de la notion d'unité dans la musique postmoderne

La musique, comme les autres formes d'art, implique qu'elle soit produite par un auteur et qu'elle soit reçue par un auditeur, lequel se base sur des critères esthétiques — généraux et personnels — pour en juger de la qualité. Il s'agit parfois d'un phénomène conscient, mais souvent, c'est une activité plutôt réflexe, qui se base sur les goûts personnels du sujet et les traits généraux du *Zeitgeist* — l'esprit du temps. Au sujet de la musique instrumentale contemporaine, dans un contexte que l'on nommera postmodernité et qui se caractérise en partie par l'hétérogénéité, il reste à se demander quels critères qualitatifs généraux sont en œuvre. Le présent article n'a pas la prétention de répondre entièrement à une question aussi large et complexe, c'est pourquoi nous n'y interrogerons qu'un critère qualitatif : l'unité¹. En effet, l'unité, la cohérence d'une œuvre musicale est-elle un critère qualitatif pertinent pour la réception de la musique de concert postmoderne? Afin d'apporter des éléments de réponse à cette question, nous définirons d'abord l'unité, puis la postmodernité, et étudierons enfin les possibilités d'associer les deux dans une approche esthétique de l'œuvre musicale.

Les critères qualitatifs : pour qui et pourquoi?

Partons de Jean Molino qui, dans son article «Du plaisir au jugement : les problèmes de l'évaluation», écrit : dans un contexte postmoderne, ou plutôt dans le contexte où la modernité passe à la postmodernité, «rien ne sépare l'art du non-art sinon l'attitude du créateur et du public qui décident souverainement et arbitrairement de ce qui fait partie du monde de l'art et de ce qui n'en fait pas partie. On comprend alors les difficultés du jugement : où trouver les critères qui permettraient de séparer le bon grain de l'ivraie, l'art de ses contrefaçons?²». En quelque deux phrases, Molino nous offre une description lucide de la situation actuelle et des enjeux qu'elle implique au niveau du jugement. Mise à part la question «où trouver» à laquelle nous proposerons sous peu un élément de réponse partielle, reste la question de l'importance de critères qualitatifs pour

la musique contemporaine. Il semble que cette importance vienne de l'aspect même de la musique postmoderne, souvent construite sur les bases de rapports intertextuels — la citation, l'emprunt, le mélange des genres, l'ironie, la parodie, le collage —, donc caractérisée par une hétérogénéité tant à l'intérieur d'une œuvre en particulier que dans les œuvres entre elles.

Lorsque le collage est répandu et reconnu comme technique compositionnelle, qu'est-ce qui différencie le compositeur d'un monteur sans connaissances musicales, qu'est-ce qui différencie une œuvre présentant une certaine forme de collage d'un *bricolage* sans vision? Pour emprunter le questionnement qui a mû le théoricien Rudolph Réti dans sa recherche des processus thématiques, *why is it that we cannot produce a convincing musical composition by taking a group or a section from one work and linking it to that of another — even assuming an affinity of key, rhythm, and tempo?*³. Pour permettre au public et aux théoriciens de différencier et de reconnaître le travail du compositeur, on peut entre autres choses se tourner vers les critères qualitatifs qui ont été présents à travers l'histoire, de façon à nous donner une base sur laquelle évaluer, de façon pertinente par rapport à l'époque et au lieu, une œuvre musicale. Nous n'entendons pas démontrer ici que les critères du goût et du Beau sont universels, mais peut-être certains d'entre eux sont-ils récurrents, sous diverses formes adaptées au contexte.

Les sources de l'unité en tant que critère qualitatif

Nous proposons ici de nous pencher sur un des critères fort présent dans l'histoire et dans l'histoire de la philosophie, mesure qui semble pertinente, à tout le moins en prémisse, du fait que l'art et la musique postmodernes se tournent vers l'histoire en tant que réservoir de possibilités⁴. Chez les platoniciens et les néo-platoniciens, les trois conditions objectives du Beau sont 1) l'entièreté, 2) l'harmonie, 3) l'éclat, la *claritas*⁵; chez Aristote, «Une chose parfaite est celle qui a un commencement, un milieu et une fin.» (*Poétique*, ch. VII, n° III), donc qui s'inscrit de façon unitaire dans une forme qui représente le tout, dont les parties entretiennent certains rapports entre elles. L'unité en tant que tout et en tant que relation du tout avec les parties et des parties entre elles (l'harmonie platonicienne ci-haut) est à la base de la conception philosophique de l'œuvre d'art. Les classiques n'ont pas manqué de réifier cette conception formelle, scientifique de l'œuvre d'art et de l'œuvre musicale, qui se base sur la

science et se doit de refléter la vérité, d'être une représentation juste de l'univers.

Cependant, c'est à l'époque romantique que l'unité s'est établie en tant que métaphore totale⁶. En effet, dans l'organicisme romantique, courant philosophique et artistique dans lequel la métaphore de l'unité organique a tenu un grand rôle quant à la construction du savoir et de la conception de l'univers, l'unité était reconnue universellement et sans conteste. L'organisme était alors la référence majeure dans la façon de comprendre et de parler de l'univers, l'humanité, l'État, la société, la famille, l'être humain et l'œuvre de l'être humain. Il devient, à l'heure où la biologie commence à révéler ses mystères, outil de rationalisation; il sert d'objet de comparaison, d'étalon qualitatif, à la fois parce qu'il *fonctionne* (comme une machine) et parce que son *tout* est supérieur à la somme de ses parties (contrairement à une machine). Une comparaison avec le mécanique, l'horloge, permet de donner une définition négative de l'organisme unitaire dans sa conception romantique. L'horloge désigne :

la notion (1)⁷ d'un *tout* qui est (2) égal à la *somme* de ses parties, qui peut être reparcouru à l'envers, et (3) qui se comporte de la même manière quel que soit le nombre de fois que ses parties sont désassemblées et *réassemblées*. Ce qui implique (4) que les parties ne sont pas modifiées l'une par l'autre, et qu'il n'y a ni interaction ni *interdépendance*; (5) que les parties ne sont pas modifiées par leur propre passé, et donc qu'il n'y a pas d'*histoire*; (6) que chaque partie remplira *pour son compte* son unique fonction, (7) sans qu'il y ait lieu de tenir compte du *contexte global* et (8) de la réaction de la partie à son milieu.⁸

Quant à l'organisme, il est, comme l'horloge, (1) un *tout*, à la différence qu'il est également totalité, c'est-à-dire (2) qu'il est *supérieur à la somme* de ses parties en ce qu'il a une âme ou tout autre sorte d'unité sous-jacente non palpable. L'organisme, ou le concept qui s'y rapporte métaphoriquement, (3) ne peut donc pas être démonté, *démembré*, puis remonté en conservant son essence; si cela devait arriver, il perdrait sa qualité unitaire, sa totalité. (4) Les parties d'un organisme ont deux types d'*interrelations* : soit elles s'engendrent l'une l'autre et ainsi le germe de la suivante est déjà inscrit dans la précédente — c'est le cas des plantes — soit elles sont interdépendantes les unes des autres et travaillent, dans la *diversité*

de leurs spécificités, dans l'optique globale du tout pour lequel et par lequel elles existent. (5) L'organisme et ses parties ont un passé et un avenir : chaque partie était contenue dans le germe du tout et les parties se développent, *croissent* pour former le tout. Enfin, (6) même dans le cas des organes à fonctions spécifiques — tels le cœur ou les poumons — les parties ne fonctionnent pas pour elles-mêmes, mais pour l'unité, la totalité de l'organisme, (7) tenant ainsi compte du contexte global et (8) de leur milieu.

Ainsi, l'organisme, et l'unité qui s'y rattache, est la qualité ultime chez les romantiques, dans tous les paliers de la vie humaine. Il n'est donc pas surprenant que deux des techniques d'analyse les plus répandues — celle de Heinrich Schenker et celle de Rudolph Rétzius — y prennent de solides bases⁹.

L'analyse schenkerienne, basée sur l'*Ursatz* — la structure fondamentale — comme étant garante de l'unité organique, et l'analyse des processus motiviques de Rétzius, basée sur les motifs et les thèmes qui, transformés et développés à travers toute une œuvre musicale, en assure l'unité, ne sont pas les deux seules techniques d'analyse qui permettent de rendre compte de l'unité d'une œuvre musicale. L'usage d'autres techniques d'analyse, plus récentes et plus ouvertes, est essentiel dans une volonté d'analyser la musique postmoderne, d'abord et avant tout parce que le principe même de l'analyse schenkerienne et une bonne partie de l'analyse de Rétzius se fondent sur la tonalité fonctionnelle. Ainsi, dans le tableau suivant¹⁰, nous avons schématisé les conceptions de l'unité telles que retrouvées dans les écrits de ces deux théoriciens, ainsi que dans ceux de Leonard B. Meyer et du linguiste et musicologue Nicolas Ruwet.

Tableau 1. Tableau paradigmatique de l'unité : de la métaphore générale aux méthodes d'analyse

organicisme	développement vie	totalité	relation entre les parties	relation des parties avec le tout	(organicisme) outil de réflexion	l'objet doit permettre la métaphore	le tout et les parties ont une histoire	n'aime pas l'orthographe	
organicisme musical	origine, évolution présent (arrière- plan, plan moyen, avant-plan) vie développement de l'intérieur vers l'extérieur	archétype structure fondamentale (abstrait à l'audition)	tension entre les parties	tensions entre les parties et le tout (rien ne peut être soustrait)	(unité organique) critère qualitatif	la musique doit être tonale	le tout (l'âme sous-jacente) génère les parties	n'aime pas la musique à programme ou le développement thématique sans génie	importance du génie et du chef-d'œuvre
Réti	<i>form-building method</i> procédé de transformation thématique dév. vers un but transformation : programme, narrativité sous-jacente	idée musicale architecture structure noyau (<i>Kernel</i>) thème-souche (abstrait à l'audition)	relation entre les les thèmes et les motifs	structure générée par les relations entre les thèmes	(unité par transformation thématique) critère qualitatif	la musique ne doit pas obligatoirement être tonale elle doit être thématique ou motivique	le noyau du thème-souche génère les autres thèmes		présence du maître, du chef d'œuvre
Meyer	structures hiérarchiques	l'œuvre doit - pouvoir être suivie et comprise pendant son déroulement; - comprise en rétrospective, donc - mémorisable	attentes et résolutions relient les parties ensemble	la structure dépend du type d'œuvre elle est le résultat du processus attente- réponse et d'éléments plus statiques	(unité structurelle) critère qualitatif	la musique doit être hiérarchique	les implicatives relationships génèrent les événements musicaux	n'aime pas l'unité basée uniquement sur les affinités motiviques (Réti) n'aime pas l'analyse ne tenant pas compte du perceptible	accent sur l'aspect esthétique, donc diminution de l'importance du génie
Ruwet	répétitions		les répétitions permettent de diviser les niveaux de la structure hiérarchique	les répétitions permettent de diviser les niveaux de la structure hiérarchique	(unité par répétitions observation objective			n'aime pas les traitements d'analyse partiellement explicite et normativiste	accent sur le niveau neutre : génie et chef d'œuvre sont absents

Il est évident, à la lecture de ce tableau, que l'unité qui était déjà présente chez les platoniciens en tant que critère qualitatif a évolué au fil des âges et des courants philosophiques. Dans une époque où, à la suite de Kant, on croyait au génie créateur, il était au centre des préoccupations et des impératifs du Beau (première rangée); à un moment où les avant-gardes musicales présentaient des œuvres d'une structure et d'une conception très élaborées, mais peu audibles, Rétzius^{xi} propose une méthode d'analyse qui rend compte de l'unité d'une œuvre d'après son développement motivique, que les affinités entre les motifs soient *perçues ou non*. Meyer, visionnaire, se tourne déjà vers l'auditeur, comme ayant des attentes qui, lorsqu'elles sont comblées ou suspendues, génèrent intérêt et unité d'une œuvre. Dans une approche plus structuraliste, Ruwet emprunte à Claude Lévi-Strauss ses méthodes d'analyse du mythe pour rendre compte de la structure motivique d'une œuvre. Utilisant pour ce faire un tableau paradigmatique dans lequel la partition reste lisible, l'unité objective du niveau immanent d'une œuvre peut être constatée pratiquement d'un seul coup d'œil¹².

Si l'unité s'est maintenue au cours de l'histoire de la musique, pourquoi ne serait-elle pas toujours une référence en termes de jugement d'une œuvre musicale? Il est évident qu'elle ne peut rester pertinente si elle ne s'adapte pas au courant de pensée et au courant artistique actuel, que nous synthétisons sous le vocable de postmodernité¹³ⁱ.

La postmodernité en peu de mots

La postmodernité est un sujet qui appelle la discussion et nombreux sont ceux qui — depuis Jean-François Lyotard — y ont consacré une certaine littérature. Ceci s'explique par le fait qu'il s'agit d'un état des tendances qui n'est ni une école, ni un mouvement, et qui s'incarne dans des avatars les plus divers. D'un lieu de recherche plutôt large, nous avons retenu les caractéristiques suivantes comme définissant la postmodernité.

Tableau 2. Familles de caractéristiques et champs lexicaux

Fin de la modernité	<ul style="list-style-type: none"> • fin de l'obligation de progrès • fin des idéologies • fin de la vérité 	<ul style="list-style-type: none"> • fin de l'expérimentation • fin de l'évolution vers un but • fin de la valorisation du neuf pour le neuf
Tout est possible	<ul style="list-style-type: none"> • liberté • ouverture • égale valeur des matériaux • fin des interdits 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>stasis</i> (Meyer) • impureté (Scarpetta) • pluritemporalité (Meyer et Scarpetta)
Impression de régression	<ul style="list-style-type: none"> • impression de relâchement • impression de décadence 	<ul style="list-style-type: none"> • impression de fin de l'inventivité (Scarpetta)
Communication	<ul style="list-style-type: none"> • perception • plaisir 	<ul style="list-style-type: none"> • public
Identités nationales	<ul style="list-style-type: none"> • identités locales 	<ul style="list-style-type: none"> • écoles nationales
Courant de pensée	<ul style="list-style-type: none"> • façon de voir le monde 	<ul style="list-style-type: none"> • pas une période définie
Humour cynique	<ul style="list-style-type: none"> • ironie • parodie 	<ul style="list-style-type: none"> • second degré • ludisme
Hybridité	<ul style="list-style-type: none"> • collage • métissage • mélange des genres 	<ul style="list-style-type: none"> • éclectisme • hétéroclisme

L'ordre des éléments de ce tableau n'est pas innocent; nous avons volontairement évolué de la philosophie générale de la postmodernité vers les éléments plus spécifiques qui en découlent, et qui se rapprochent de façon plus concrète — bien que le contexte philosophique soit toujours présent — du postmoderne en musique¹⁴.

L'unité va a priori à l'encontre de la philosophie postmoderne telle que décrite dans les oppositions binaires qu'oblige la formule du tableau. Cependant, l'étude des écrits sur la postmodernité musicale et les œuvres postmodernes nous apprend que cette notion, ce critère *qualitatif* (organicistes, Réti, Meyer) qui a longtemps prévalu, n'est pas tout à fait absent des considérations des théoriciens. Avant de nous pencher sur ces considérations, nous donnons d'abord ici quelques indications sur la conception moderne de l'unité, afin de bien saisir les changements apportés dans la façon de voir la notion.

Unité et modernité

L'unité est un des critères de base de justification, de légitimisation d'une œuvre moderne, un critère qualitatif où 'qualité' n'est pas synonyme de 'beauté', mais bien de vérité. Au moment d'évoluer au-delà du langage tonal — qui par ses règles et ses rapports hiérarchiques fonctionnels assurait une certaine unité de langage à la musique — et pour citer Jean Molino : «Schoenberg, hanté par la cohérence du système qu'il abandonne, veut en construire un autre qui possède les mêmes qualités, de façon plus pure et plus absolue encore¹⁵», et attribue au «principe de 'la série' la fonction logique d'assurer l'articulation et l'unité du tout¹⁶», une voie qui sera suivie par les tenants de la musique sérielle, des disciples du dodécaphonisme à ceux du sérialisme intégral (dont entre autres Babbitt et Boulez). Dans les termes de Boulez «l'écriture sérielle (est) considérée comme consolidation et codification du chromatisme et comme possibilité d'unir les différentes parties du discours musical par une espèce de plus petit commun dénominateur¹⁷». Cette unité ne se situe cependant qu'au niveau du texte musical, restant imperceptible même au plus éduqué des auditeurs¹⁸. Partant de ces prémisses, il est évident que si la notion d'unité demeure une notion importante dans la musique postmoderne, elle devra non seulement se situer au niveau du texte musical — le niveau immanent — , mais également permettre d'être perçue, et ce de par les caractéristiques mêmes de la musique postmoderne.

Unité et postmodernité

L'unité prend sa pertinence dans la postmodernité lorsqu'elle est en lien avec l'auditeur, puisque c'est là que l'unité moderne faisait défaut. Selon Ramaut-Chevassus : «vouloir en finir avec l'expérimentation des modernes afin de répondre à la demande de réalité, c'est-à-dire d'*unité*, de simplicité, de *communicabilité* (sont) les tendances principales de la postmodernité¹⁹». Dans le même ordre d'idée, se rapportant cette fois à Paul Ricœur :

on ne peut écarter aujourd'hui une demande de consonance, de *concordance* même qui, selon Paul Ricœur, *structure l'attente* de l'auditeur ou du lecteur. On retrouve dans cette notion de consonance tout à la fois l'idée d'une *cohérence* directement *préhensible* des matériaux et des formes dans l'œuvre, une attente d'ordre, et celle des retrouvailles avec le public²⁰,

un ordre qui se retrouve peut-être plus dans la capacité de prévoir des événements musicaux et les comprendre les uns par rapport aux autres, plutôt qu'un ordre textuel moderniste, concret au niveau neutre, mais tout à fait abstrait au niveau esthétique. En d'autres mots, l'œuvre postmoderne est *reconstruite* au niveau esthétique. L'idée d'une forme *préhensible* et *compréhensible* par l'auditeur est également présente lorsqu'elle affirme que le postmoderne tente de «recréer les conditions d'une *continuité* pour la perception, de structurer à nouveau une forme sur des *réurrences de figures* (...) afin que l'auditeur puisse, par ces ancrages et ces repères, accrocher au temps de l'œuvre et éventuellement saisir une *forme*²¹». Cette réurrence de figures, lorsqu'elle est présente dans une œuvre postmoderne, pourrait justifier une analyse se basant sur les transformations thématiques chez Rétzius, les *conformant relationships* chez Meyer, ou alors l'analyse paradigmatique selon Ruwet. Quant à la forme en tant que telle, impliquant des réurrences d'un niveau plus élevé, Ramaut-Chevassus dit ceci de *Antara* (1987) de Georges Benjamin (né en 1960), une œuvre qui se termine par un retour de la section A : «elle a donc une identité qui a une cohérence dans le déroulement de la forme entière²²», nous prouvant qu'il est à tout le moins possible de *parler* de cohérence dans un contexte postmoderne.

Cependant, bien que le besoin de communication avec l'auditeur soit un des aspects du postmoderne, l'unité n'entre-t-elle pas en directe opposition avec la tendance à la fragmentation, à la diversité?

Du point de vue d'une opposition binaire, ceci ne fait pas de doute, mais il arrive fréquemment de lire, au sujet d'œuvres de nombreux compositeurs, qu'elles font concorder diversité et unité²³. Ceci s'explique peut-être, selon les mots de Ramaut-Chevassus, par le fait que

mettre en relation des éléments divers (...) peut se faire selon deux processus : soit il s'agit d'une confrontation d'éléments et c'est alors, au sein de l'unité, la diversité qui l'emporte, soit il s'agit de la recherche de la *mise en évidence de convergences* et c'est alors, au sein de la diversité, une nouvelle unité qui prédomine²⁴.

C'est, entre autres choses, par cette *mise en évidence de convergences*, qu'elle la nomme «recherche d'un dénominateur commun²⁵» ou «puissance du projet²⁶», que la notion qualitative d'unité conserve une place dans la description de la musique postmoderne.

On retrouve une telle préoccupation chez Noémie Pascal qui, dans son article «*Identités dans un monde de pluralité : musique(s) et société(s) au tournant du XXI^e siècle*», affirme : «L'œuvre d'esthétique *impure* doit faire face, plus que tout autre probablement, à la problématique de l'*un* : parvenir à se présenter en tant que tout cohérent indivisible malgré la variété d'outils, de gestes, de styles ou de sensations mises en scène²⁷». Ainsi, la question de l'unité en musique postmoderne se pose de plus en plus clairement, et ce malgré les objections à cette notion.

L'unité : une narrativité?

Avec l'étude des caractéristiques de la musique postmoderne, notamment via l'intertextualité qui la caractérise parfois, les éléments intertextuels prennent place dans la structure d'un discours, d'une narrativité — souvent ironique ou au second degré. Ainsi, la narrativité remplace possiblement, dans la musique postmoderne, le rôle de structure unifiante de l'œuvre, rôle laissé vacant par l'absence de système totalisant, tels la tonalité ou le système sériel. La narrativité étant conçue et perçue selon divers degrés, qui ne sont pas toujours concordants, elle ne devient pas un nouveau système totalisant — qui, lui, serait tout à fait contraire aux caractéristiques du phénomène postmoderne — puisqu'elle est construite par chaque auditeur, selon son degré de compréhension de l'œuvre, c'est-à-dire de reconnaissance des divers hypotextes invoqués. C'est un peu ce qu'écrit Ramaut-Chevassus : «renouer avec une certaine continuité percep-

tive, avec un pouvoir narratif, d'utiliser dans la figuration des éléments de retour, de continuité, de renouer avec l'émotion même»²⁸, une émotion que l'auditeur se bâtit pour lui-même. Ceci tendrait à prouver que, peu importe le contexte et les particularités d'une période, il y a des constantes dans ce que recherche l'esprit humain.

Musique postmoderne et unité : une objection

Il est évident que poser la question «le critère d'unité est-il valide dans la musique postmoderne», alors qu'elle est décrite, ci-dessus et dans la littérature, comme étant hybride, libre de contraintes, arborant l'éclectisme stylistique, le mélange des genres, abordant l'histoire de la musique comme un bassin de possibilités, c'est attirer des objections majeures, notamment celle du compositeur Jonathan Kramer et de son article de 1995 «Beyond Unity : Toward an Understanding of Musical Postmodernism»²⁹, dans lequel il rejette totalement que la notion d'unité ait encore une quelconque prégnance, à tout le moins dans *un de ses deux types* de musique postmoderne.

Les postmodernes de Kramer

Kramer fait une différence entre un certain postmoderne néo-conservateur et un autre, radical, qui se caractérisent respectivement par un retour à un passé pré-moderne et aux formes, genres et croyances alors d'usage pour l'un, et par une hybridité, un mélange des genres et une discontinuité quasi systématiques pour l'autre. On voit poindre ici les accusations de régression que génère le courant postmoderne, mais cette fois selon une nuance qui ne manque pas de charme. Cependant, Kramer nous semble faire une erreur lorsqu'il affirme que les postmodernes radicaux sont ceux qui ont perdu confiance au *métarécit moderne qu'est l'unité organique*³⁰. Il nous semble en effet que le métarécit moderne ne s'est pas spécifié en musique dans la notion d'unité, mais qu'il soit bien resté au niveau du progrès, des idéologies, de la table rase : les propensions à faire évoluer le langage musical, à créer du toujours nouveau, à ne pas réutiliser les éléments du passé. Ainsi, bien qu'il soit vrai qu'il existe plusieurs tendances dans la musique postmoderne, dont certaines prônent un retour à des formes, des sonorités et des genres du passé sans leur porter un traitement actuel, il nous semble que la perte de confiance envers les idéologies soit le principal «critère» de postmodernité et que l'unité musicale en tant que critère qualitatif ne soit pas une de ces idéologies.

Les unités de Kramer

Kramer décèle deux types d'unité : l'unité textuelle et l'unité perceptuelle. Il décrit la première en ces termes :

*We cannot point directly to the textual unity in a score or a performance, but we can isolate the elements that create it : textual unity exists in relationships between events or qualities of music. Textual unity has a degree of objectivity. It is assumed to be demonstrable, whether or not it is experienced*³¹.

C'est une telle unité textuelle que peut démontrer une analyse paradigmatique d'une œuvre, analyse qui, nous l'avons souligné, ne prend en charge que les éléments du niveau neutre de l'œuvre³². Quant à l'unité perceptuelle, il la décrit comme une mise en relation de la musique telle qu'elle a été perçue et telle que l'auditeur s'en souvient. Il ajoute *it is all too easy to project the perceptual unity of listening back onto the stimulus*³³. S'appuyant sur des recherches en psychologie, il affirme que le cerveau humain tentera de se construire une cohérence avec tous les éléments qu'il perçoit; il serait donc, selon lui, fallacieux de tirer la conclusion qu'il y a unité textuelle lorsqu'une unité est perçue.

La raison pour laquelle il théorise ces deux types d'unités — division déjà présente dans les paragraphes précédents lorsque nous traitons de l'unité moderne, textuelle, mais non perceptuelle — est qu'il s'objecte à *l'obsession of analysts to find how the surprising events also fit the unified plan of the work*³⁴. Il tente ainsi de dénoncer le biais qu'imposent les méthodes d'analyse traditionnelles, qui recherchent l'unité avec tant de persévérance qu'elles en trouvent invariablement. C'est une objection que nous avons déjà vue chez Meyer au sujet de la méthode d'analyse de Réti, dont l'identité entre les transformations thématiques n'était pas toujours perçue, voire souvent imperceptible³⁵. Ainsi, Kramer suggère de créer des outils d'analyse permettant de rendre compte de la «dysunité»³⁶ des œuvres, sans ce biais, c'est-à-dire analyser une œuvre en tenant compte à la fois du texte et de ce qui est perçu, afin que cette analyse soit pertinente au niveau esthétique. Cette proposition est fort juste, mais nous soulignons que, si une analyse doit être pertinente pour rendre compte du caractère non unifié d'une œuvre, elle le sera également pour rendre compte de son caractère unitaire, s'il est présent.

Ainsi, il faudra tenir compte de cette mise en garde théorique au moment de considérer — dans l'analyse et le discours sur une œuvre postmoderne — l'unité comme un des critères qualitatifs valables. Nous pensons ainsi pouvoir analyser une œuvre de façon pertinente — selon Kramer — sans pour autant rejeter d'emblée la notion d'unité, et ce puisque, à la lumière de ce que nous avons observé plus haut, cette notion n'a pas été tout à fait évacuée avec le passage de la modernité à la postmodernité.

Conclusion

L'unité se rapporte à la notion d'œuvre, c'est-à-dire à l'idée qu'une œuvre musicale a été pensée comme telle et qu'elle est le résultat à la fois d'une conception préalable et d'une construction au fil du temps de la part du compositeur. À partir du moment où existe un tel procédé poïétique dans le cas d'une œuvre, celle-ci est unitaire dans un de ses trois niveaux. Nous avons présenté ailleurs une proposition d'amalgame de techniques d'analyse qui permettrait — en toute souplesse selon les exigences du corpus analysé — de rendre compte de l'unité au niveau immanent. Puisque nous croyons avoir pu souligner qu'il est possible de *considérer* l'unité comme un critère qualitatif pertinent dans la réception d'une œuvre postmoderne, il reste à poser des jalons pour une étude empirique de la réception, afin de voir sur le terrain — chez les auditeurs — si l'unité d'une œuvre postmoderne est *perçue*. Une telle étude relancerait peut-être le débat sur les universaux du Beau, à condition de les considérer désormais comme polymorphes, mais il est encore plus probable qu'elle ne se bute au problème de la spécialisation des publics de musique contemporaine.

Martine Rhéaume
Doctorante en musicologie
Université de Montréal

1. Nous tenons à remercier Jean-Jacques Nattiez, qui a dirigé notre mémoire de maîtrise intitulé *Réflexion sur la notion d'unité dans la musique postmoderne* (Université de Montréal, 2005). Le présent article reprend certains aspects de cette recherche, dans une optique plus esthétique qu'analytique.
2. Jean Molino, «Du plaisir au jugement : les problèmes de l'évaluation esthétique», *Analyse musicale*, n° 19 (1990), p. 25.
3. Rudolph Réti, *The Thematic Process in Music*, Westport, Greenwood Press, 1951, p. 348.
4. En fait, nous verrons plus loin que c'est plutôt l'histoire, en tant que réservoir de possibilités, qui tourne autour de l'artiste postmoderne.
5. Jean Molino, *op. cit.*, p. 22.
6. Judith Schlanger, *Les métaphores de l'organisme*, Paris, J. Vrin, 1971.
7. Nous soulignons et numérotions.
8. Judith Schlanger, *op. cit.*, p. 52.
9. Au sujet de l'organicisme et de l'analyse musicale, voir l'article de Ruth A. Solie, «The Living Work : Organicism and Musical Analysis», *19th Century Music*, automne 1980, p. 147-156.
10. Il est désormais fort répandu dans les domaines musicologiques d'utiliser la tripartition Molino-Nattiez d'une œuvre musicale. Se basant sur le schéma de la communication du message, ils ont énoncé que l'œuvre musicale a trois niveaux : le niveau de la production de l'œuvre par un compositeur, appelé *niveau poétique*; l'œuvre elle-même, le *niveau neutre* ou *niveau immanent*; et celui de sa réception par un auditeur, le *niveau esthétique*. Nous utilisons cette terminologie dans le tableau suivant et plus loin dans le présent article.
11. La technique d'analyse de Réti n'a pas été créée pour analyser spécifiquement la musique des avant-gardes, mais sa conception de l'œuvre musicale n'échappe pas à l'esprit du temps.
12. Notons que Ruwet ne mentionne pas de critère qualitatif en tant que tel; il cherche à rendre compte des musiques non tonales avec une analyse objective du niveau immanent. Il ne s'agit donc pas ici d'une conception philosophique de l'unité, mais il n'en demeure pas moins que l'analyse paradigmatique est d'une utilité certaine dans une recherche d'unité ou de *dysunité*.
13. Nous ne cherchons pas ici à savoir si postmodernité est le mot juste, s'il s'agit d'un après «modernité» ou d'un de ses avatars, si la construction du mot est juste. Nous l'utilisons comme concept de base afin d'offrir une idée générale de ce dont nous parlons.
14. Pour une conception complète du postmoderne en musique, voir le livre *Musique et postmodernité* de Béatrice Ramaut-Chevassus.
15. Jean Molino, «Classiques et classicisme à l'âge postmoderne», *Circuit, revue nord-américaine de musique du XX^e siècle*, vol. 1, n° 1, 1991, p. 78.
16. Ghyslaine Guertin, «Autour de l'enregistrement *Montréal postmoderne*», *Petite revue de philosophie*, 1987, p. 181.
17. Pierre Boulez, *Points de repère I / Imaginer*, Nattiez et Galaise (éd.), Paris, Bourgois et Seuil, 1995, p. 75.
18. Jean Molino, «Classiques...», p. 71, et Nicolas Ruwet, «Contradictions du langage sériel», *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972, p. 23-40.

19. Béatrice Ramaut-Chevassus, *Musique et postmodernité*, Paris, PUF, coll. Que sais-je?, 1998, p. 17. Elle y cite Lyotard, 1988, p. 16. Notre souligné.
20. Ramaut-Chevassus, *op. cit.* Elle s'y réfère à Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1984, p. 50. Notre souligné.
21. *Ibid.*, p. 29. Notre souligné.
22. *Ibid.*, p. 86.
23. Au sujet de Brian Ferneyhough: Célestin Deliège, «Dans les dédales du 'tour de force'», *Circuit, revue nord-américaine de musique du XX^e siècle*, vol. 1, n° 1, 1991, p. 71. Au sujet de Berio : Béatrice Ramaut-Chevassus, *op. cit.* p.100.
24. *Ibid.*, p. 57. Notre souligné.
25. *Ibid.*, p. 24, à propos de *Votre Faust* de Pousseur.
26. *Ibid.*, p. 57, à propos de *Votre Faust* de Pousseur et de *Sinfonia* et *Opera* de Berio.
27. Noémie Pascal, «Identités dans un monde de pluralité : musique(s) et société(s) au tournant du XXI^e siècle», *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 15, n° 2, 2005, p. 62-63.
28. Ramaut-Chevassus, *op. cit.*, p. 25.
29. Paru dans *Concert Music, Rock, and Jazz since 1945 : Essays and Analytical Studies*, Elizabeth West Marvin et Richard Hermann, éditeurs; Rochester, University of Rochester Press, 1995, p.11-33.
30. Jonathan Kramer, «Beyond Unity : Toward an Understanding of Musical Postmodernism», *Concert Music, Rock, and Jazz since 1945 : Essays and Analytical Studies*, Marvin et Hermann (éd.); Rochester, University of Rochester Press, 1995, p. 21.
31. *Ibid.*, p. 14.
32. Voir à ce sujet l'analyse d'un mouvement de *Las Meninas* de John Rea (Rhéaume 2005).
33. *Ibid.*, p. 14.
34. *Ibid.*, p. 15.
35. Rappelons-nous que pour Réti, c'était là-même la qualité d'un compositeur de chef d'œuvre de dissimuler l'identité entre ses thèmes.
36. Le néologisme est de nous et cherche à translittérer le terme anglais *disunity*.