

onze et quatorze ans. On leur faisait entendre deux fois *l'Apprenti sorcier* de Paul Dukas sans leur indiquer le titre et il leur était dit: « Cette musique raconte une histoire. Laquelle ? » Puis ils ont eu quinze à vingt minutes pour écrire leur récit sous forme d'une petite narration. Certes, en écoutant le poème symphonique, il aurait été aussi étonnant que les élèves réinventent la ballade de Goethe qu'un singe, face à une machine à écrire, tape le *Discours de la méthode* de Descartes. L'objectif était de voir quel récit les élèves *projetaient* sur la musique.

Sur les trois cents réponses obtenues, quarante-sept ont été écartées: soit parce que l'élève n'a retenu qu'une impression générale sous forme d'une phrase, soit parce qu'il dit simplement qu'il aime ou qu'il n'aime pas l'oeuvre. Pour les besoins de l'analyse, les récits ont été ramenés à un résumé normalisé qui facilite les comparaisons. Par exemple:

« Dans la rue, une personne marche. Soudain arrivent des cavaliers. On entend un bruit de tambours. Il y a un combat. Les cavaliers repartent de plus en plus vite et on perçoit le bruit de leurs sabots. Puis c'est un arrêt. Repos. Il y a de la fumée de l'autre côté de la colline. Bataille: le sang coule, coule. Il y a beaucoup de morts, sauf un. Il retrouve son calme. Mais soudain quelque chose craque, et il se fait tuer ».

Ou encore:

« La nuit, dans un magasin de jouets. Tout est tranquille. Soudain, un jouet s'éveille. Un soldat de plomb fait la cour à une poupée. Mais une marionnette arrive, et c'est une lutte sans fin. Le soldat et la poupée s'en vont au loin, mais ils sont poursuivis. Ils courent de plus belle et se débarrassent de l'assaillante. A l'aube, le marchand revient et retrouve les objets à leur place ».

Enfin:

« Un homme marche tranquillement sur la route, lorsque surviennent des chiens. Sa marche tranquille continue, puis il se met à courir jusqu'à un arbre. Les chiens s'éloignent et l'homme descend. Il repart. Il est de nouveau surpris par les chiens, il se réfugie dans une vieille baraque. Il est poursuivi jusque chez lui. Les chiens s'en vont ».

La lecture de l'ensemble des réponses fait apparaître le conditionnement culturel des récits. Etant entendu qu'un même récit a pu être placé dans plus d'une des catégories qui suivent, on relève:

- 103 récits d'aventure (voyage d'un jeune garçon, escalade en montagne, etc.)
- 36 récits de guerre (révolutions, conflits armés)
- 28 histoires d'animaux
- 26 histoires de chevalerie et du Moyen-âge (princes et princesses)
- 21 récits « à suspense » (espionnage, policier, vol)

- 17 histoires sentimentales
- 14 récits biographiques (de la naissance à la mort, la vie de Beethoven (!), etc.)
- 13 évocations de musique pure (le récit décrit les instruments ou imagine qu'on est au concert)
- 6 récits fantastiques
- 4 évocations de danses et ballets.

L'examen des deux cent cinquante-trois réponses conduit aux constatations suivantes:

1) Il permet de savoir à quelles sections l'élève a particulièrement fait un sort. Le récit construit est un indice de l'analyse formelle intuitive que l'élève a faite du poème symphonique par le biais de sa verbalisation narrative. Ainsi, au travers des récits, on distingue:

- une section initiale, jusqu'à l'arrivée de l'apprenti : 179 réponses;
- une section de transition, de cette arrivée au début (non compris) de la marche du balai: 60 réponses;
- une section centrale, constituée de deux crescendos: 232. Sur ces deux cent trente-deux réponses, vingt-quatre ont remarqué les deux moments de la section.
- une « dégringolade » qui est censée traduire la « mort » du balai: 56 réponses;
- une période de calme avant la reprise du thème du balai par les deux bassons: 41 réponses;
- la reprise de la section centrale avec les deux bassons: 138 réponses;
- la mort des deux balais après l'intervention du maître sorcier: 18 réponses;
- la reprise de la section initiale: 175 réponses;
- l'accord final: 49 réponses.

Dans le détail, on remarque:

1. que la césure entre les deux moments de la section centrale est beaucoup moins bien identifiée que ces sections elles-mêmes;
2. que si les sections initiale et finale ont retenu l'attention dans la même proportion, neuf réponses seulement ont établi explicitement un rapport d'identité entre elles;
3. que, dans l'ensemble, l'identification thématique est faible: les récits ne semblent pas attribuer à un personnage un thème caractéristique: les « formules magiques » des trombones ne sont pas relevées de façon spécifique, alors que les élèves sont sensibles aux « chutes », surtout après la première partie de la section centrale;
4. que l'accord final qui, d'après l'argument, ne semble pas avoir de signification particulière, fait l'objet d'une interprétation sémantique caractérisé dans un nombre respectable de cas, sans doute à cause de sa

position et du contraste avec la reprise de la section calme du début.

2) L'enquête démontre surtout que, étant invités à une écoute narrative, les élèves rendent cohérents *après coup* la succession des événements sonores en imaginant des relations sujet-prédicat que, par elle-même, la musique ne peut expliciter. Au-delà du détail des récits obtenus, et dans la mesure où quatre-cinquièmes des réponses ne retiennent que la section initiale, un événement central (qui néglige la cassure du balai en deux) et la section finale, c'est le pattern «calme/poursuite/calme» qui se dégage de l'expérience. Il s'explique, comme le laissaient attendre les analyses de Francès, par des aspects cinétiques et dynamiques de la substance musicale. Au-delà de toute narration construite après coup, cette constante paradigmatique des réponses obtenues nous restitue, en termes sémantiques, une image de l'*effet* produit par la musique sur les auditeurs.

Ces observations sembleraient apporter une justification expérimentale à l'approche narrative des oeuvres de musique instrumentale de Schumann par Anthony Newcomb: en écoutant une oeuvre, nous y reconnaissons l'évocation d'actions, de tensions et de dynamismes analogues à ceux que véhicule l'oeuvre littéraire. Mais devant ses belles études, je suis à la fois admiratif et critique. Admiratif parce que, stimulé par les recherches narratologiques, Newcomb essaie de rendre compte d'un niveau de l'organisation musicale qui n'est plus celui de l'organisation syntaxique et formelle, mais celui d'éléments fonctionnels qui articulent l'oeuvre à un niveau plus élevé. Critique, parce que je ne suis pas certain, comme il l'affirme, que l'enchaînement de ces éléments fonctionnels soit à proprement parler constitutif d'un récit.

Son idée de base, c'est que ce niveau qualifié par lui de narratif réponde, dans plusieurs pièces d'un ensemble historiquement délimité, à un «archétype d'intrigue», «a plot archetype». Celui de la V<sup>e</sup> et de la IX<sup>e</sup> de Beethoven, tout comme celui de la II<sup>e</sup> Symphonie de Schumann correspondrait à la succession «narrative» de deux états affectifs: «souffrance, suivi de guérison ou de rédemption» («suffering, followed by healing or redemption»). Cette approche permettrait donc de saisir un nouveau niveau de signification: «La conception de la musique comme roman composé, comme une vraie suite psychologique d'idées, a été et reste une voie importante pour la compréhension d'une grande partie de la musique du XIX<sup>e</sup> siècle: la Cinquième Symphonie de Beethoven, par exemple, a été ainsi comprise dès le début par au moins quelques auditeurs. Aussi, nous pouvons trouver à la base de quelques symphonies un schéma évolutif d'états mentaux de la même façon que les formalistes russes et les structuralistes ont trouvé,