

Les Unités Temporelles Sémiotiques (UST)

Un nouvel outil d'analyse musicale.

Description et approche biosémiotique.

M. Timsit-Berthier¹, Ph. Bootz, J. Favory, , M Formosa, J. Mandelbrojt, J.Paillard
L.Pro'dhomme et M. Frémiot .

Laboratoire Musique et Informatique de Marseille (MIM)
Cité de la Musique
4 Rue Bernard du Bois. 13001 Marseille.

Résumé

Définition et description (J. Favory)

Les Unités Sémiotiques Temporelles (U.S.T.), sont un outil d'analyse musicale élaboré par les musiciens-chercheurs du MIM. Elles sont nées d'une série de remarques sur la pratique de la musique électroacoustique qui, à la suite des travaux de Pierre Schaeffer sur l'Objet Sonore, nous ont incité à réintroduire la signification dans la description des éléments sonores.

En effet, le matériau sonore des musiques électroacoustiques échappe à une description selon des modèles d'organisation en termes de hauteurs et de durées relatives. D'autre part, dans leur pratique, les musiciens appréhendent les phénomènes sonores plutôt par des considérations de sens que par des considérations typo-morphologiques comme le propose Schaeffer, c'est-à-dire à travers ce qu'ils évoquent "en arrière plan", soit au niveau des images suscitées par les sons, soit au niveau de "l'aventure" de la matière sonore elle-même.

Il nous est alors apparu que c'est le temps, et plus précisément la manière dont la matière sonore se déroule dans le temps, qui pouvait nous fournir les moyens d'une définition d'Objets Sémiotiques. Le croisement de ces problématiques du temps et de la signification a donné naissance aux êtres analytiques que sont les U.S.T. Développées à l'origine pour les musiques électroacoustiques, elles se révèlent tout aussi efficaces dans d'autres répertoires.

L'auteur présentera les 19 différentes UST par l'intermédiaire d'un CD-ROM.

Approche bio sémiotique.(M.Timsit)

Le problème posé consiste à trouver des correspondances entre les "figures temporelles" dénommées par les musiciens et des modèles temporels "naturels" qui émergeraient de nos expériences corporelles. Cette confrontation s'inscrit dans la perspective de la "Bio sémiotique" qui postule la nécessité de prendre en compte le

¹timsit.berthier@wanadoo.fr

corps humain et son interaction avec l'environnement dans toute théorie de la signification .

On peut remarquer tout d'abord que le temps n'a pas d'existence propre en tant que concept en psychophysiologie et dans les neurosciences cognitives. Il entre en jeu lorsqu'on étudie les capacités d'adaptation d'un organisme à son environnement toujours changeant. D'un point de vue phénoménologique, il intervient dans deux circonstances particulières, lors de situations d'attente et d'attention et lors d'expériences kinesthésiques. Les expériences kinesthésiques s'organisent en fonction d'une référence égocentrique (Topocinèse) et en fonction d'une référence allocentrique (Morphocinèse).

En s'appuyant sur ces concepts , on a tenté de regrouper les 19 UST précédemment décrites au sein de quatre classes. L'hypothèse est que chaque classe d'UST ouvre des potentialités à l'interprète et à l'auditeur qui pourraient passer, à l'intérieur d'une classe donnée, d'une UST à l'autre en fonction de leur subjectivité ou du contexte du matériel sonore. Cette démarche biosémiotique a pour but d'apporter une dimension sémantique supplémentaire à la description des UST.

MOTS-CLEFS : Unités sémiotiques temporelles, Analyse musicale, Biosémiotique, Mouvement, Temps.

1° Introduction

Le temps dans la musique.

La relation de la musique avec le temps ouvre un vaste horizon et ce thème a suscité, de tout temps, de nombreuses réflexions. Récemment, Eric Emery a abordé ce problème dans une perspective philosophique et phénoménologique et y a consacré un volumineux ouvrage (1998). Il y définit l'intention du musicien comme « un projet de durer et de communiquer avec autrui ». Et il se demande si la musique est un art strictement temporel comme l'ont suggéré Schopenhauer , Hegel et Bergson ou s'il n'existe pas aussi « un espace musical » ?

Plus récemment encore, Christian Accaoui (2001) s'est attaché à décrire les relations entre les différentes conceptions du temps, du Moyen Age à nos jours, et la structuration de l'ordre temporel interne de la musique instrumentale. En effet, la gestion du temps musical et la musique elle-même ont évolué au cours des siècles et cette évolution traduit peut-être des modifications structurelles de la société (M. Frémiot 1996).

Certes, à toutes les époques, la musique a pu présenter un caractère métronomique lorsqu'elle s'associait à la danse et, à l'inverse, un caractère non mesuré lorsqu'elle doublait des psaumes et des récitatifs. Mais on peut remarquer qu'avant le XII^e siècle, l'appréhension du temps qui s'exprimait dans des monodies grégoriennes était mobile. En revanche, fin du XII^e siècle, début du XIII^e, il y a eu dans la musique instrumentale une appréhension relativement fixée du temps,

renforcée peut être par la notation musicale et à la fin du XIX^e siècle au XX^e siècle, il y a de nouveau une appréhension mobile du temps avec une musique d'une extrême mouvance. Cette nouvelle gestion du temps qui se voit déjà dans la musique de Debussy est entièrement réalisée dans la musique électro-acoustique.

Il est vrai que la musique offre une expérience particulière de la temporalité. À la différence du récit, du temps narratif qui peut soutenir plusieurs plans temporels simultanément, le temps musical vit sur un seul plan temporel (B. Sève 2002).. À la différence de la peinture et de l'art plastique qui s'offre d'un seul coup d'œil dans sa globalité, le temps de la perception musicale se fait dans un ordre déterminé et il est strictement contemporain du temps propre de l'œuvre. (J. Mandelbrojt, 2003)

B. Stiegler (2002) développe une idée analogue en reprenant le concept d'« objet temporel » créé par Husserl. Il fait remarquer que l'écoute d'une mélodie coïncide avec le flux de la conscience, « ce qui permet de le modifier et à un certain point de l'influencer, voire de le contrôler, d'où les fonctions militaires ou religieuses de la musique ».

Nécessité de nouveaux moyens d'analyse.

Le besoin d'analyse correspond au besoin de comprendre et de s'approprier l'œuvre musicale. Et ce besoin s'est modifié au cours des dernières années.

En effet, depuis près d'un siècle, avec le développement de la musicologie, l'analyse des œuvres de musique populaire comme de musique savante s'était surtout concentrée sur le déroulement des mélodies et sur la construction harmonique. Grâce à l'étude de la partition musicale, elle permettait de déterminer de quelle façon s'organisent les différents thèmes et les modulations harmoniques, mais elle s'intéressait moins au timbre. Or, la notion de « timbre » a été renouvelée au cours du XX^e siècle et elle a été remplacée par celle de « son », concept nouveau qui est issu de la rencontre des techniques électroacoustiques et informatiques et de la musique (F. Delalande 2001) . Ainsi, l'universalité des techniques d'enregistrement et de reproduction sonore, en mettant sur le même niveau une musique de pygmée et une symphonie de Beethoven a ouvert des perspectives entièrement nouvelles.

Ainsi, les nouvelles œuvres musicales qui donnent prépondérance à la qualité sonore et qui ne sont pas écrites échappent complètement à ce type d'analyse. C'est dans un tel contexte que P. Schaeffer a postulé la nécessité d'une révision radicale des idées au sujet de la musique et a proposé un renouvellement de l'écoute qui doit se tourner vers « le son » envisagé pour lui-même, dans ses qualités « d'objet sonore ». Il a proposé de faire porter l'analyse sur la perception et non sur les partitions et, il a élaboré une description typo morphologique reposant sur « une écoute réduite » qui fait abstraction de toute signification (Traité des objets musicaux, 1966).

En effet, les objets sonores de Schaeffer sont des unités morphologiques qui se détachent de leur contexte en fonction de lois gestaltistes. On considère comme objet sonore « tout phénomène sonore et événement sonore perçu comme un ensemble, comme un tout cohérent et entendu dans une écoute réduite qui le vise pour lui-même,

indépendamment de sa provenance et de sa signification » (M. Chion 1983). Schaeffer évoque l'existence « d'un sentiment temporel fluctuant » « qui rend vain le recours au temps métrique, dès que les objets sont rigoureusement formés ou s'organisent dans des structures temporelles fortement différenciées. Schaeffer a eu conscience des limites de cette approche puisqu'il déclare « le sens que la structure donne à l'objet sonore est la véritable naissance du musical ».

L'équipe du MIM a essayé d'aller au-delà de cette description morphologique. Ainsi, depuis 1991, elle a élaboré un nouvel instrument d'analyse musicale basée sur la définition d'Unités Sémiotiques Temporelles.(UST).

Notre travail sera présenté en deux parties.

Tout d'abord, nous présenterons en détail cette nouvelle méthode d'analyse en précisant la méthodologie qui a été utilisée pour lui donner naissance.

Dans un deuxième temps, nous viserons à confronter cette démarche, purement musicale et une approche neurobiologique de la temporalité en formulant l'hypothèse que les métaphores utilisées pour décrire les UST auraient pour fondement un vécu corporel.

2° Les Unités Sémiotiques Temporelles (UST)

Définition :

Les UST sont des segments musicaux, qui possèdent une signification temporelle en raison de leur organisation morphologique et cinétique. Elles peuvent être considérées comme des représentations iconiques qui entretiennent des rapports de ressemblance avec des modèles temporels naturels. L'UST ne traduit pas le phénomène musical à son niveau acoustique, mais cherche à y trouver en quelque sorte une intentionnalité. (Cf. Livre UST et CD-Rom)

Méthodologie

La méthodologie utilisée pour découvrir et décrire les UST est empirique et elle s'est basée essentiellement sur des impressions perceptives et des raisonnements par analogies. Elle a été mise au point par une équipe pluridisciplinaire comprenant des compositeurs, des peintres et des scientifiques. À l'origine de leurs hypothèses se trouve une intuition provenant de leur pratique : certaines figures sonores semblent produire un effet kinesthésique et/ou paraissent avoir une certaine « signification » temporelle. Elles apparaissent dans des contextes divers et sous des formes différentes. Ainsi, telle séquence peut évoquer des impressions d'accélération ou de ralentissement, parfois des impressions d'immobilité et d'éternité. En se basant sur cette intuition, les auteurs ont cherché à constituer un véritable répertoire de figures temporelles. Pour cela, ils ont écouté de façon collective et avec l'esprit critique un grand nombre de musiques contemporaines, classiques et populaires. Leur écoute ne cherchait ni à entendre les successions de hauteur, ni les cadences, ni les nuances mais à repérer les figures sonores en termes de vitesse, régulière ou non, de matière sonore,

de trajectoire. Ils ont donc utilisé une procédure d'observation basée sur d'une écoute orientée d'œuvres musicales. Leur tâche était triple :

-Repérer les figures musicales qui présentaient une certaine signification temporelle en opérant une segmentation de certaines parties de l'œuvre écoutée et en les extrayant du répertoire. Le but était de constituer un inventaire de segments musicaux, qui évoquaient une signification temporelle (Par exemple, une impression de stationnarité, de mouvement, d'attente). Cette fragmentation de l'œuvre sonore s'est faite après discussion et obtention d'un certain consensus,

-Regrouper les « unités temporelle » (UST) qui semblaient présenter des significations analogues et leur attribuer des qualités sémiotiques en essayant de trouver des analogies avec des « modèles naturels ». Là encore, c'est après discussion et obtention d'un certain consensus que des noms ont été données à ces unités temporelles.

- L'étape suivante a consisté, dans une démarche plus intellectuelle, à clarifier la raison de cette classification et à constituer une fiche de description de chacune des différentes U.S.T en fonction de leurs caractères morphologiques et cinétiques.

Description

Pour chaque UST, des caractéristiques morphologiques et cinétiques ont été décrites.

Les caractéristiques morphologiques sont au nombre de quatre. Ce sont :

- La durée, qui peut être non délimitée ou délimitée dans le temps ; cette dernière caractéristique correspond à une configuration sonore dont le début et la fin sont précisément marqués dans le temps alors que la première correspond à une configuration sonore perçue comme un état qui pourrait se perpétuer. Dans ce cas, une portion seulement de l'unité suffit pour que la signification temporelle apparaisse.
- La présence d'une seule ou de plusieurs phases, une phase correspondant à chacun des moments successifs et différents constituant une UST. À noter que dans les UST non délimitées dans le temps, il n'y a jamais plusieurs phases.
- La présence de réitérations,,
- La matière, ensemble des caractéristiques liées à la façon d'occuper le champ des hauteurs, (profil de masse), au timbre, au grain, au profil mélodique. La matière peut être stable ou peut évoluer de façon continue ou discontinue au cours d'une UST.

Les caractéristiques cinétiques sont au nombre de deux.

-L'accélération s'applique aussi bien à l'évolution rythmique qu'au défilement interne de la matière. Elle peut être positive ou négative avec une stabilité des positions relatives.

-Le déroulement temporel qui a trait à la rapidité et à la lenteur de la pièce.

De la configuration de ces différentes caractéristiques émergent des qualités sémantiques en rapport avec les impressions ressenties par le sujet à l'écoute de l'œuvre musicale. Trois caractéristiques sémantiques ont ainsi été décrites :

- La direction : un ensemble de variables évolue dans le même sens ce qui rend prévisible cette évolution.

- Le mouvement : qualité faisant référence à la sensation de mobilité ressentie à l'écoute.

- L'énergie : Forces dégagées par la matière sonore qui sous-tendent son trajet temporel.

Dix-neuf UST ont été décrites. Ce sont : Chute, Trajectoire inexorable, Contracté-étendu, Elan, Etirement, En flottement, Sans direction par divergence d'information, Lourdeur, Freinage, Obsessionnel, Qui avance, Qui tourne, Qui veut démarrer, Sans direction par excès d'information, Suspension-interrogation, En suspension, Par vagues, Stationnaire, Sur l'erre. Des exemples sonores de ces diverses UST seront présentés.

Les essais de regroupements de ces UST se sont avérés difficiles à effectuer. Et, c'est, en partie, devant ces difficultés que les musiciens se sont tournés vers les psychophysiologistes avec l'idée que la confrontation avec un autre champ de connaissance pouvait aider à affiner voire modifier la grille d'analyse des UST.

Les UST constituent des outils qui permettent d'aborder l'analyse musicale avec un éclairage original mais il est bien évident que cette analyse n'empêche pas la saisie cohérente des successions sonores et que la musique n'est pas réductible à la somme des UST.

3° Approche « biosémiotique ».

Définition de la biosémiotique

Le problème posé aux psychophysiologistes consistait à trouver des correspondances entre les « figures temporelles » dénommées par les musiciens et des modèles temporels « naturels » qui émergeraient de nos expériences corporelles. Cette confrontation s'inscrit dans la perspective de la « Bio sémiotique » qui postule la nécessité de prendre en compte le corps humain et son interaction avec l'environnement dans toute théorie de la signification (Sebeok T 2001, Brier S.2000). Elle s'inspire également de- la théorie de Varéla qui considère que nos capacités perceptives et cognitives sont le résultat d'une interprétation permanente qui s'enracine dans les structures de notre corporéité biologique. (Varéla et al. 1993) Ainsi, on ne peut dissocier l'univers perçu de celui de l'activité propre.

Cette démarche a pour but d'apporter une dimension sémantique supplémentaire à la description des UST, dimension qui introduirait des concepts différents de ceux qui sont utilisés dans la description précédente. Une telle approche de la signification en musique a déjà été évoquée par Francès R. et Bruchon-

Schweitzer M (1982) qui ont tenté de trouver des liens entre la forme musicale et l'expérience de l'individu, expérience qui dépendrait de la constitution de « schèmes affectifs » et de « schèmes gestuels ».

Méthodologie :

Cette démarche s'est effectuée de façon empirique et elle a comporté plusieurs étapes.

Tout d'abord, nous avons confronté les vocabulaires utilisés afin de mieux spécifier leur signification dans nos disciplines respectives.

Puis, les psychophysiolgistes ont exposé aux musiciens le savoir auquel il est habituel de se référer quand ils veulent aborder le problème du temps. Seul un savoir relativement « macroscopique » et susceptible d'avoir un ressenti et un vécu phénoménologique a été pris en compte, les théories ayant trait aux différents oscillateurs cérébraux ont été volontairement omises.

Ensuite, les concepts psychophysiolgiques qui paraissaient les plus pertinents pour enrichir la description des UST ont été recherchés et l'on a examiné certaines des nombreuses convergences possibles entre ces concepts et les différents descripteurs des UST.

Enfin, des regroupements d'UST différentes qui semblaient avoir en commun une analogie avec certaines caractéristiques psychophysiolgiques ont été tentés. Ainsi, de nouveaux échafaudages conceptuels ont été créés.

Résultats :

Il est apparu très vite qu'un effort devait être fait pour harmoniser les termes choisis par les musiciens pour caractériser les UST et ceux qui sont utilisés par les physiologistes. Comment un physiologiste peut accepter, par exemple, que dans une UST nommée « stationnaire » on trouve la caractéristique « mouvement »? Et inversement, comment comprendre une UST dénommée « qui tourne » ou « par vagues » mais dans laquelle il n'existe pas cette caractéristique? Ainsi, il nous a fallu affiner nos terminologies et nous avons été amenés à modifier la dénomination de deux caractéristiques sémantiques proposée par les musiciens : Direction a été remplacée par prévisibilité et Mouvement a été remplacé par mobilité. Par ailleurs, les caractéristiques, matière et énergie n'ont pas semblé pertinentes pour une discussion interdisciplinaire.

L'exposé du savoir psychophysiolgique sur le temps n'a pas été facile car le concept du temps n'a pas d'existence propre dans cette discipline. Il est évoqué principalement pour étudier les capacités d'adaptation de l'organisme aux changements. Ainsi, il entre en jeu plus particulièrement dans deux domaines différents, celui de l'étude de l'attention et celui de l'expérience kinesthésique.

Dans le domaine de l'étude du cycle veille/sommeil, il est classique de décrire différents niveaux d'activation cérébrale allant du sommeil à l'état d'anxiété en

passant par des états intermédiaires de somnolence, d'attention flottante et de veille attentive. Au cours de la veille, il existe plusieurs types de processus attentionnels, automatiques et volontaires, qui permettent de moduler les données perceptives en fonction des motivations et des contraintes biologiques (Näätänen, 1992, Timsit-Berthier, 1998).

Dans le domaine de la psychomotricité, on peut décrire également un gradient qui va de l'immobilité à l'état d'agitation. Mais une telle description paraît nettement insuffisante au regard des nouvelles connaissances apportées par les Neurosciences dans la connaissance du contrôle moteur.

À un niveau très global, l'approche phénoménologique des mouvements telle qu'elle a été effectuée par le physiologiste F.J. Buytendijk (1957) nous a paru intéressante. Cet auteur a cherché l'intelligibilité des mouvements en définissant leur fonctionnalité c'est-à-dire leur rapport significatif au monde extérieur. L'expérience kinesthésique n'est pas décrite comme un processus comprenant une succession d'évènements, mais elle est définie par son but, son point d'aboutissement. Ainsi, le mouvement d'un homme ou d'un animal est toujours en relation avec leur intentionnalité à la différence des mouvements des objets qui sont attribués à des causes extérieures à eux-mêmes.

Cet auteur distingue deux grandes familles de mouvements fonctionnels :

- Les mouvements transitifs, qui ont un dynamisme orienté vers l'extérieur et qui sont organisés en fonction de l'avenir car ils ont un but et une finalité. Ils sont constitués d'une succession de phases.

- Les mouvements expressifs qui ne renvoient pas directement à un objectif extérieur et qui sont la manifestation extérieure d'une intériorité. Leur structure temporelle y est bien différente car ils n'ont qu'une phase et la temporalité est englobée dans la fonction même.

Il y a interaction entre ces deux types de mouvements, les mouvements expressifs pouvant être la phase initiale ou la phase finale d'une action transitive.

Sans rentrer dans les mécanismes intimes du contrôle des mouvements, il nous a paru intéressant d'exposer aussi un des grands principes qui préside à l'organisation psychomotrice et perceptive. Il existe en effet deux grands systèmes cérébraux, qui diffèrent par leur localisation et leur vitesse de traitement, celui qui permet de détecter et de s'adapter à ce qui change et celui qui permet de traiter ce qui est invariant. (Paillard, 1991).

- Le premier de ces systèmes est le plus archaïque dans l'évolution animale et celui qui apparaît le plus précocement chez le jeune enfant. Il est relatif à la localisation d'un objet dans l'espace et à la capacité de s'en approcher ou de l'éviter. C'est un système de topocinèse dont le référentiel est égocentrique et qui s'organise dans un espace unidirectionnel.

- Le deuxième de ces systèmes apparaît plus tardivement que le premier au cours de la maturation. Il est relatif à l'identification des objets et à la capacité de configurer des mouvements complexes dans un espace bi ou tridimensionnel. Ce sont les repères stables de l'environnement physique qui servent de référence aux

déplacements du corps et des objets. Il s'agit là d'un système de morphocinèse aux références allocentriques.

Ensuite, nous avons cherché des correspondances entre ces concepts psychophysiologiques et les différentes UST.

Il nous est apparu que les UST délimitées dans le temps et qui comprenaient plusieurs phases constituaient un ensemble assez homogène ; elles présentaient une figure temporelle de caractère configural qui était analogue à celle des mouvements transitifs. En revanche, les UST qui n'avaient qu'une seule phase et qui n'étaient pas délimitées dans le temps semblaient constituer un ensemble plus hétérogène. Nous y avons distingué les UST qui faisaient appel à la notion d'espace et celles qui semblaient n'y faire aucune référence et nous les avons mis en correspondance d'une part avec des mouvements transitifs et d'autre part avec des mouvements expressifs. Il nous a semblé qu'à la différence des UST délimitées dans le temps, les UST non délimitées dans le temps nous renvoient à un caractère topométrique et font référence à un espace unidirectionnel à référence égocentrique. Finalement, parmi ces dernières nous avons distingué les UST qui évoquent une intentionnalité et qui retiennent activement l'attention volontaire de celles dont les mouvements semblent en relation avec des causes extérieures et qui permettent une attention plus automatique. Les UST en relation avec des mouvements expressifs ont été mises en relation avec des niveaux d'activation différents.

Proposition de regroupement des UST

Nous avons tenté de regrouper les UST en fonction des figures temporelles kinesthésiques et attentionnelles qu'elles évoquent.

1° groupe

Il comprend les UST délimitées dans le temps, comportant les caractères de prévisibilité, de mobilité, avec des points d'appui et/ou des points de rupture. La dénomination donnée par les musiciens évoque un trajet dans un espace pluridimensionnel et une finalité. Ces UST évoquent des mouvements transitifs, orientés vers un but et présentant un caractère configural. Leur trace sonore suscite l'attention de l'auditeur.

On y trouve : Elan, Chute, Etirement, Freinage, Contracté-Etendu, sur l'erre, Suspension-Interrogation

2° groupe

On y trouve les UST non délimitées dans le temps comportant les caractères de prévisibilité, de mobilité comme le précédent mais avec une absence de rupture et de contraste. Les dénominations données par les musiciens se réfèrent à un espace unidirectionnel et évoquent des mouvements transitifs à caractère topométrique. Ces UST captent et retiennent l'attention de l'auditeur par leur caractère insistant.

On y trouve : Qui avance, Lourdeur, Qui veut démarrer, Trajectoire inexorable, Obsessionnel.

3° groupe

Ce groupe réunit des UST non délimitées dans le temps comportant bien des caractères du groupe précédent. Cependant l'espace n'est pas franchement directionnel et les mouvements évoqués semblent être subis passivement, sans intentionnalité. Les réitérations et leur schème rythmique statique évoquent des impressions archaïques que l'on retrouve aussi bien dans les bruits du monde intérieur (cœur, respiration), que dans les mouvements subis par le corps (bercement, balancement). Ils induisent une attention flottante.

On y trouve : Par vagues, Qui tourne, Stationnaire.

4° groupe

Ce groupe réunit les UST non délimitées dans le temps, sans mobilité et sans prévisibilité, avec une énergie stable. Elles présentent une organisation temporelle floue et les dénominations qu'en donnent les musiciens ne font pas référence à l'espace. Aucun mouvement ne peut être évoqué et l'on peut y trouver une analogie avec les mouvements expressifs décrits par Buytendijk.

On y trouve : En flottement, qui envoie à l'attention flottante, En suspension, qui renvoie à un sentiment d'attente, Sans direction par Divergence d'information qui renvoie à une attention saturée par l'excès d'information et Sans direction par excès d'information qui renvoie à un état de tension et d'anxiété.

4° Intérêt et limite de ce travail pluridisciplinaire

L'intérêt de cette approche biosémiotique des UST nous semble double. D'une part, elle peut permettre une meilleure compréhension des UST en les enrichissant de significations nouvelles qui trouvent leur fondement dans un vécu corporel accessible à chacun et partagé par tous. D'autre part elle peut aider à l'appropriation de cette nouvelle méthode d'analyse. En effet, en regroupant ainsi les différentes UST elle ouvre des potentialités à l'interprète et à l'auditeur qui peuvent passer, à l'intérieur d'un même groupe, d'une UST à l'autre en fonction de leur subjectivité et de leur intentionnalité. On peut reprocher à cette approche d'être basée uniquement sur des raisonnements de type abduction et sur des métaphores. Certes l'analogie « spontanée » peut être considérée comme un outil qui permet de comprendre le nouveau à partir de l'ancien en révélant des correspondances entre des représentations particulières et des expériences quotidiennes (E. Sander, 2003), mais il est évident qu'elle doit être confortée par une approche plus théorique et à ce propos des essais de classification à partir d'un treillis sémantique sont en cours (C Tijus 2001). Par ailleurs, une enquête sociologique de réception est engagée (Cf ce colloque).

.

Références bibliographiques :

C Accaoui : Le temps musical. Desclée de Brouwer. Paris, 2001.

- S Brier** : Biosemiotic and Cognitive Semantics. Cybernetics and Human knowing. 7, 1, 2000 ; p57-75.
- J.J. Buytendijk** : Attitude et mouvements. Etude fonctionnelle du mouvement humain. Desclée de Brouwer, 1957.
- M Chion** : Guide des objets sonores. Buchet/Chastel. Paris 1983
- F. Delalande** : Le son des musiques. Entre technologie et esthétique. Buchet/Chastel. Paris. 2001
- E. Emery** : Temps et musique. Editons L'Age d'Homme. Lausanne. Suisse. 1998
- R. Francès R. et M. Bruchon-Schweitze** : Expression musicale et expression corporelle. L'année psychologique, 1982, 82, 155-172.
- M. Frémiot** D'histoires et de temps. In Les Unités Sémiotiques Temporelles. Eléments nouveaux d'analyse musicale. Documents Musurgia. Diffusion ESKA. P11-171996
- J. Mandelbrojt**. La peinture s'exprime-t-elle, comme la musique en UST ? 2003
- R. Näätänen** : Attention and Brain function. Lawrence Erlbaum associates. London . 1992
- J. Paillard** : Motor and representational framing of space . Brain and Space, edited by J. Paillard. chap. 10 .Oxford University Press. Oxford. Pp : 163-182 , 1991)
- E. Sander** Les analogies spontanées : analogies ou catégorisation. In Métaphores et analogies édité par Ch. Tijus , Hermes, Sciences. Paris. P83-109, 2003
- T.A. Sebeok** :Global Semiotics. Bloomington :Indiana University Press
- B. Sève**. L'altération musicale. Seuil Paris. 2002
- B. Stiegler**. Le cinéma des consciences. Artpress 276, 14-19, février 2002
- C Tijus**, (2001). Contextual Categorization and Cognitive Phenomena, in V. Akman, P. Bouquet, R. Thomason, & R. A. Young, Modeling and Using Context. Berlin: Springer-Verlag, pp. 316-329.
- M.Timsit-Berthier et A. Gérono** : Manuel d'interprétation des Potentiels Évoqués endogènes (P300 et VCN). Mardaga, Spimont (Belgique) 1998.
- Varéla F, Thompson E and Rosh Z** : L'inscription corporelle de l'esprit. Sciences cognitives et expérience humaine. Seuil Paris. 1993

Documents

- Les Unités sémiotiques temporelles. Eléments nouveaux d'analyse musicale.**
Documents Musurgia. Diffusion MIM.. 1996
- Les Unités sémiotiques temporelles. Nouvelles clés pour l'écoute.** Outil d'analyse musicale.CD-Rom diffusé par le MIM. 2002