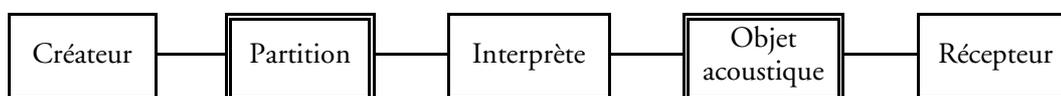


Le statut sémiologique de l'analyse musicale

Nicolas MEEÛS*

1) Le schéma de la communication

Considérons d'abord ce schéma simple, supposé décrire le procès d'une sémiologie musicale :



Les actants, le créateur (le compositeur), l'interprète et l'auditeur, y sont figurés dans des cadres en traits simples; les objets matériels produits ou reçus par les actants, la partition et l'objet acoustique¹, y sont représentés dans des cadres en traits doubles. Plusieurs éléments du schéma sont facultatifs. Par exemple, le créateur et l'interprète peuvent se fondre en un même actant : c'est le cas de l'improvisation. L'objet acoustique est alors produit immédiatement, il n'y a pas de partition. Ou encore, le récepteur, se faisant lecteur plutôt qu'auditeur, peut n'utiliser que la partition seule, sans la médiation de l'interprète ni de l'objet acoustique. Quoi qu'il en soit, le schéma est, dans tous les cas, orienté essentiellement de gauche à droite : le procès qu'il décrit est celui de l'émission et de la réception d'un message.

La tripartition de Jean Molino a été conçue en réaction contre ce qu'un schéma de ce type peut avoir de « mécaniste »². Molino souligne d'abord que le procès poïétique (le procès créateur) n'est pas une simple émission. D'un côté, la poïesis, en tant que production, en tant que création, est déterminée par la technique qu'elle met en oeuvre. Il faut donc tenir compte d'une interaction entre les actants producteurs (le compositeur et l'interprète) et l'objet matériel (partition et objet acoustique) qu'ils produisent, interaction où la nature de l'objet produit conditionne jusqu'à un certain point l'acte producteur. D'autre part, la sémiologie est une « cérémonie » qui « suppose un échange dans lequel producteur et consommateur, émetteur et récepteur ne sont pas interchangeables et n'ont pas le même point de vue sur l'objet, qu'ils ne constituent point de la même façon »³. La réception, en d'autres termes, n'est pas seulement passive : l'auditeur participe à la constitution de l'objet. C'est en raison de cette « collaboration interprétative », pour reprendre l'expression d'Umberto Eco (*Lector in fabula*), que, dans le schéma de la tripartition proposé par Nattiez, la flèche qui symbolise la relation entre l'auditeur et le niveau neutre (le niveau matériel) est orientée vers la gauche⁴.

* Professeur à l'Université de Paris Sorbonne, Président de la Société belge d'Analyse musicale.

¹ Il faut affirmer ici, une fois pour toutes, la matérialité de l'objet acoustique. Même si, en tant que telles, les ondes sonores sont intangibles, elles existent au niveau physique aussi bien que la partition. Il suffira peut-être, pour s'en convaincre, de les imaginer gravées dans le sillon du disque noir ou numérisées sur la piste du disque digital. Une oeuvre musicale est matérielle, au même titre qu'un tableau ou une sculpture.

² J. MOLINO, « Fait musical et sémiologie de la musique », p. 47.

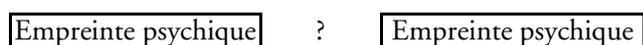
³ *Ibid.*

⁴ J.-J. NATTIEZ, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, p. 52.

On ne peut que souscrire à cette critique du modèle classique de la communication. Elle amène néanmoins à poser quelques questions supplémentaires. L'interaction entre les actants producteurs et les objets matériels qu'ils produisent fait peu de difficulté. Elle résulte, d'une part, des contraintes du matériau et, d'autre part, de ce fait, reconnu par Molino, que le producteur participe lui aussi à la cérémonie de l'esthesis. En d'autres termes, si l'objet créé entre en réaction avec son créateur, c'est notamment dans la mesure où celui-ci se fait aussi récepteur. L'action du récepteur sur l'objet matériel, par contre, n'est concevable que dans un sens très métaphorique : on n'a jamais vu la partition se modifier par le regard de qui la lit, ni l'objet acoustique par l'audition de qui l'écoute. Ceci n'est qu'une conséquence évidente de la réalité en soi des objets matériels. Si la collaboration interprétative du récepteur existe, c'est que le niveau immanent sur lequel elle s'exerce n'est pas seulement le niveau matériel de l'oeuvre. Le niveau neutre de la tripartition de Molino ne peut donc en aucun cas se réduire au seul objet matériel, à l'objectivité physique de l'oeuvre. Ce sur quoi le récepteur peut agir, c'est l'image psychique qu'il se forme d'une musique lue ou entendue. C'est dans un sens semblable, sans aucun doute, que Saussure a insisté sur le fait que le signifiant linguistique est une « image acoustique » et que cette dernière « n'est pas le son matériel, chose purement physique, mais l'empreinte psychique de ce son, la représentation que nous en donne le témoignage de nos sens »⁵. Bref, l'existence de l'oeuvre musicale n'est pas seulement matérielle, elle est aussi idéelle.

2) La relation intersubjective

Reprenant le problème de la sémiologie à la base, convenons donc que ce qu'il faut élucider, c'est comment ces objets idéaux, immatériels, que constituent les empreintes psychiques individuelles, s'unissent dans une communication ou, pour éviter ce terme trop particulier, dans une communion intersubjective. Ce qu'il faut expliquer, en outre, c'est comment cette communion est possible malgré l'irréductibilité qui semble découler nécessairement de l'individualité essentielle des empreintes psychiques. Cette question fondamentale est formulée graphiquement dans le schéma que voici :



Il s'agit de rechercher ce qui, entre ces empreintes psychiques individuelles, détermine la « vision commune, globale de l'oeuvre », l'« objet esthétique commun », « élément du monde culturel qui englobe la communauté concernée », qui « semble identique pour de nombreux membres de cette communauté et accessible par des expériences particulières »⁶.

Avant de poursuivre, deux remarques. La première est que l'accession à l'intersubjectivité a toute l'apparence d'une objectivation apriorique : l'oeuvre, écrit Ingarden dans le passage qui vient d'être cité, est « accessible par des expériences particulières ». Tout semble se passer comme si l'oeuvre, empreinte psychique individuelle, constituait aussi un en soi préexistant à l'expérience et accessible par elle en quelque sorte de l'extérieur, plutôt qu'une conséquence ou une émanation de l'expérience. L'oeuvre, en d'autres termes, apparaît ici encore réduite à son existence matérielle. Ingarden, en effet, semble croire que la « vision commune », l'« objet esthétique commun », peut être logiquement antérieur à toute appréhension individuelle. J'y reviendrai dans un instant.

La seconde remarque est que, dès le moment où l'on fait abstraction du schéma de la communication et des présupposés qui le sous-tendent, rien n'impose de limiter le procès sémiotique à la relation orientée du producteur au récepteur. Rien n'empêche que les empreintes psychiques du schéma sommaire ci-dessus, comme de ceux qui seront proposés

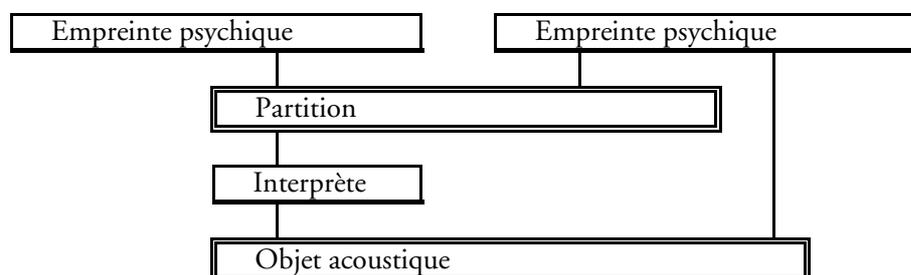
⁵ F. DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, p. 98.

⁶ R. INGARDEN, *Qu'est-ce qu'une oeuvre musicale?*, p. 180.

plus loin, soient celles de deux auditeurs communiant dans un même objet musical, ou de deux créateurs participant ensemble à une création musicale collective. La relation d'émetteur à récepteur n'est qu'un cas particulier de la sémiose qui, plus généralement, concerne tous les cas d'échange interpersonnel, même lorsqu'il ne s'agit que de communion dans un même objet.

Ce qui fonde l'intersubjectivité du langage, c'est son usage social, sa pratique au sein d'une communauté. La première condition de l'usage social, c'est la formulation, l'énonciation à l'intention d'autrui de pensées (verbales ou musicales) qui n'avaient été d'abord que des formations psychiques irréelles⁷. En musique, l'incarnation physique de l'oeuvre, dans la partition et/ou dans l'objet acoustique, est la condition première de l'intersubjectivité. La réalité matérielle, en ce qu'elle engendre la possibilité, non seulement, d'une répétition de l'expérience individuelle, mais aussi d'une identité ou, du moins, d'une similitude des expériences chez les différents membres d'une communauté culturelle, a pour vocation première l'intersubjectivité.

On peut donc proposer le schéma ci-dessous, qui n'est qu'une variante de celui de la communication tel qu'il a été donné plus haut, mais qui souligne le caractère commun, social, de l'objectivité matérielle de l'oeuvre : la partition et l'objet acoustique apparaissent ici communs aux actants de la sémiose et également accessibles à chacun d'eux. Ce schéma est présenté, ici encore, sous couvert de la communication : les flèches y sont orientées depuis un côté gauche, « poïétique », où se situe aussi l'interprète⁸, vers un côté droit, « esthésique », celui du récepteur. Mais cette orientation n'a plus de sens qu'à un niveau très superficiel et le schéma peut être construit aussi bien, à un plus haut niveau de généralité, sur des relations non directionnelles, pour illustrer la relation intersubjective entre individus de même statut actanciel, co-auditeurs ou co-créateurs.



3) Le signifiant matériel

Ce nouveau schéma pose, de façon plus cruciale, la question de la matérialité du signifiant — ou du niveau neutre —, déjà évoquée plus haut mais sur laquelle il faut s'arrêter. On pourrait être tenté en effet de considérer les deux incarnations physiques de l'oeuvre, la partition et l'objet acoustique, comme les signifiants matériels de signifiés idéaux individuels, de croire, en un mot, que l'oeuvre matérielle est le signifiant, l'oeuvre idéale le signifié. Mais la définition du signe impliquée par la formule vénérable *aliquid stat pro aliquo*, le signe comme renvoi d'un signifiant à un signifié, n'est acceptable qu'à la condition que les faces s'en situent toutes deux au niveau irréel, mental. Le rapport du signifiant au signifié, comme l'a clairement montré Saussure, ne peut être que celui qui unit un concept à une *image* acoustique. Le signifiant, qui renvoie à une référence conceptuelle mais pas à un référent objectif, comme l'indique aussi le triangle d'Ogden et Richards, ne peut lui-même être un objet matériel. Si les schémas de la communication échouent à décrire le fonctionnement

⁷ Voir E. HUSSERL, *Logique formelle et logique transcendantale*, p. 211.

⁸ Le statut de l'interprète et de l'interprétation est ici très grossièrement sous-estimé. De toutes façons, un procès aussi complexe que celui de la sémiose ne peut se représenter de façon tout à fait satisfaisante par des schémas de ce type. Il va de soi que l'empreinte psychique de l'interprète est elle aussi impliquée dans la communion à l'oeuvre.

sémiotique, c'est notamment en ce qu'ils impliquent une matérialité, une réalité objective du « message » : celui-ci, dans de telles conditions, peut constituer un stimulus, susceptible éventuellement de provoquer des réactions physiques, mais pas un signifiant, parce qu'il est incapable d'engendrer des concepts.

À l'inverse, la conception saussurienne de la sémiologie, où le renvoi s'opère de l'image psychique au concept, semblerait se réduire, dans une perspective excessivement mentaliste, à n'envisager que deux faces d'un objet entièrement idéal. L'une de ces faces composerait le signifiant, partiellement déterminé sans doute par la matérialité du signe mais avec laquelle, néanmoins, il ne se confondrait pas : le signifiant ne serait que le corrélat mental, l'« image », dit Saussure, de l'objet acoustique (verbal ou musical), optique (pictural, littéral), etc. L'autre face constituerait le signifié, fondé, au niveau mental le plus profond, sur le concept dont il représenterait la forme la plus générale et la plus abstraite.

La première opinion, selon laquelle un signifiant matériel renvoie à un signifié conceptuel, doit être rejetée pour des raisons de simple logique : le signifiant ne saurait se réduire au simple stimulus sans que le passage au concept apparaisse des plus problématiques. Mais la seconde conception, qui situe tant le signifiant que le signifié au niveau mental — donc individuel — ne permet pas d'éclairer la sémiologie comme phénomène social. S'il existe ne fut-ce que des similitudes entre les réactions des membres d'une même communauté culturelle à une même oeuvre, ou, plus généralement, si les langues peuvent être comprises par plusieurs, alors il faut expliquer, aussi complètement que possible, comment la réalité matérielle de l'oeuvre ou du discours — la seule réalité accessible à tous — parvient à déterminer au niveau mental le signifiant et, à travers lui, le signifié.

4) La synthèse

L'incarnation physique de l'oeuvre n'est pas à elle seule une condition suffisante de l'intersubjectivité du phénomène musical. Il faut envisager ici le procès complexe de la synthèse temporelle, fondée sur la mise en oeuvre de la mémoire. Je renvoie au très beau livre de Gilles Deleuze, *Différence et répétition*⁹, que je ne pourrai que paraphraser brièvement ici. Au niveau le plus bas, la musique (ou le langage), dans sa matérialité acoustique, ne forme qu'une succession de stimuli instantanés et fugitifs. Lors de l'audition musicale intelligente, ces instants se contractent pour « arrêter le temps » en des moments dont la durée n'est plus nulle, pour constituer un présent durable, vivant. Le présent cesse alors de n'être que cet instant sans épaisseur qui sépare le passé du futur, le déjà entendu de l'encore à entendre : l'oeuvre, en tant que contraction d'excitations élémentaires, est perçue comme une totalité. Cette première synthèse, passive, se double d'une synthèse active par laquelle le présent durable se fait structure : c'est le premier niveau de l'analyse musicale, qui organise l'oeuvre et en détermine les catégories.

À un niveau supérieur, l'oeuvre perçue comme totalité entre en contraction avec ce dont elle est la re-présentation. Re-présentation d'elle-même d'abord, puisque, dans notre pratique musicale, la situation la plus fréquente est celle de réentendre une oeuvre déjà connue; re-présentation d'expériences passées, ensuite, lorsque l'oeuvre entendue s'inscrit pour l'auditeur dans une catégorie stylistique qu'il a déjà conçue. C'est donc avec toute la compétence de l'auditeur que s'effectue la deuxième synthèse, la synthèse active de la mémoire, celle qui fait que la répétition n'épuise pas l'oeuvre, mais au contraire l'enrichit¹⁰. C'est le deuxième niveau de l'analyse, celui, notamment, de l'analyse stylistique.

Cette double synthèse ne se fonde pas sur une simple rétention mémorielle cumulative. Les expériences successives ne peuvent rester toutes présentes à la mémoire. Au contraire,

⁹ En particulier à son deuxième chapitre, « La répétition pour elle-même ».

¹⁰ Je ne commenterai pas ici la troisième synthèse décrite par Deleuze, qui concerne la « forme vide du temps », « le temps hors de ses gonds », et qui ouvre à une réflexion sur l'Être en soi (voir *Différence et répétition*, p. 116 sq.). Il n'y a pas lieu d'abandonner ici le point de vue empirique qui est le nôtre.

confrontée d'abord à un système immanent qui constitue la compétence individuelle de l'auditeur, chaque expérience nouvelle vient ensuite s'y inscrire elle-même, le complétant et le modifiant si nécessaire. La synthèse s'élabore à partir de la somme des expériences individuelles dont elle constitue le corrélat¹¹. L'oeuvre ne se constitue ainsi en objet idéal que par rapport au système immanent qu'elle nourrit : formée de manière inductive à partir de l'expérience particulière, la synthèse engendre une construction abstraite, requise comme « condition transcendante »¹² de toute connaissance. C'est cette forme active, structurante, de la synthèse, plutôt qu'une hypothétique relation du signifiant au signifié, qu'il faut probablement considérer comme la définition véritable du langage.

5) Le métalangage

Le système immanent, somme et catégorisation des expériences individuelles, est lui aussi susceptible d'intersubjectivité : il devient alors la *langue*, « ce trésor déposé par la pratique de la parole dans les sujets appartenant à une même communauté » (Saussure), ce « complément intentionnel de l'opinion [...] d'une communauté d'auditeurs dans un pays et un temps déterminés » (Ingarden).

L'accession du système immanent à l'intersubjectivité est un phénomène complexe, qui s'opère sans doute pour une part par le biais de la formulation elle-même, par la manifestation physique de l'objet idéal, comme on l'a vu plus haut. Il faut présumer aussi, sans doute, une relative homogénéité anthropologique des mécanismes de perception, susceptible de résister dans une certaine mesure à toutes les différences culturelles. Mais l'accession à l'intersubjectivité s'effectue surtout par des descriptions métalinguistiques implicites ou explicites. Umberto Eco a souligné à de nombreuses reprises l'importance du code linguistique, de ce qu'il appelle l'encyclopédie. Cette dernière forme l'un des volets de la description métalinguistique, celui qui se rapporte à la sémantique. L'autre volet est constitué par la grammaire, qui décrit le fonctionnement interne de la langue. L'encyclopédie et la grammaire de nos langues quotidiennes, cependant, et moins encore celles de nos langages artistiques, ne sont pas comparables aux codes formels des mécanismes de communication : elles ne sont, au mieux, que des tentatives plus ou moins heureuses de mettre en lumière ce que des synthèses psychiques de plusieurs individus peuvent avoir en commun.

La constitution de l'encyclopédie et de la grammaire sont bien celles de descriptions métalinguistiques : il ne s'agit pas, malgré les apparences, d'établir en normes les rapports des signifiants aux signifiés et la structure interne du langage, mais seulement de les décrire et de les commenter. Ni l'encyclopédie, ni la grammaire ne sauraient en aucun cas constituer des conventions préalables à l'usage du langage, elle ne peuvent que décrire a posteriori les phénomènes de synthèse, de compréhension et d'intercompréhension sommairement évoqués ci-dessus. Elles reposent nécessairement sur des consensus. Les usages qu'elles répertorient sont ceux que la communauté culturelle a déjà acceptés¹³.

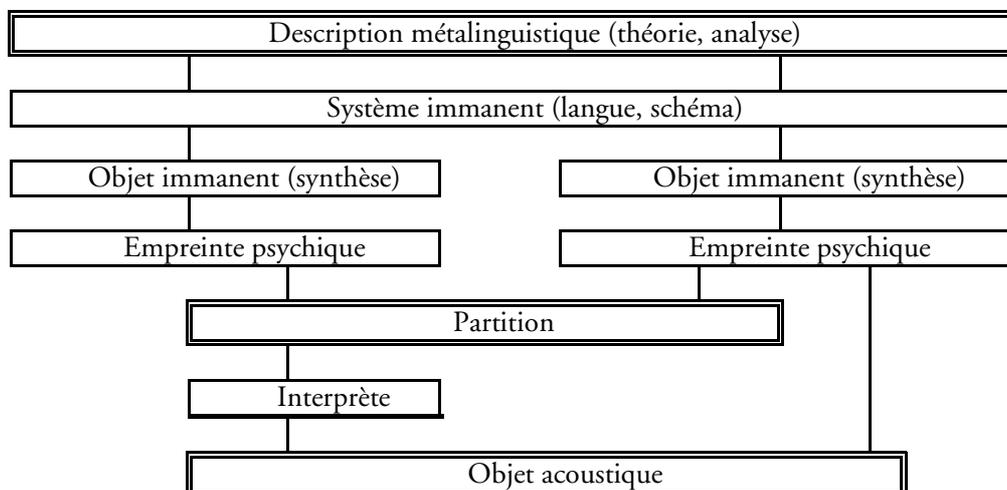
Dans le cas de la musique, le corpus métalinguistique porte évidemment surtout sur les aspects grammaticaux. Ce sont en particulier les théories musicales, implicites ou explicites, techniques ou non, comme théories du système immanent de l'intelligence musicale individuelle et collective. Mais il faut y ajouter, d'une part, le très vaste corpus du commentaire herméneutique, de la critique, etc., et, d'autre part, le corpus des descriptions et des commentaires analytiques. Tous ces documents, tous ces textes, tous ces commentaires contribuent à instituer le système immanent du langage musical et à assurer l'identité des objets immanents pour une communauté culturelle donnée.

¹¹ Voir notamment N. MEEÛS, « Les rapports associatifs comme déterminants du style », *Analyse musicale* 32.

¹² Au sens de G.-G. GRANGER, *Essai d'une philosophie du style*, p. 111.

¹³ Dans le cas d'une communication mécanique, le code doit évidemment être établi au préalable : c'est ce qui la distingue de la communication linguistique. Le problème de la relation chronologique entre langue et parole est très complexe, peut-être insoluble. Il n'est pas possible de s'y arrêter plus longuement ici.

Le procès sémiotique, tel qu'il vient d'être décrit, peut donc se représenter globalement par le schéma que voici :



6) L'analyse

Le rôle de l'analyse a été indiqué dans les paragraphes qui précèdent. Il suffira de le rappeler ici. L'analyse musicale se donne pour tâche, éventuellement à un niveau sublinguistique ou subdiscursif¹⁴, la description théorique elle-même, puis sa vérification/falsification. Le premier niveau de l'analyse est celui de la première synthèse, celui où l'oeuvre se fait structure : il s'agit de la description analytique d'oeuvres individuelles et de l'élucidation de leurs structures formelles, de l'explication de leur fonctionnement tonal, etc. L'analyse joue ensuite un rôle dans la seconde synthèse, celle qui situe l'oeuvre dans un ensemble : c'est le niveau de l'analyse stylistique. A un troisième niveau, le discours analytique lui-même vient à constituer une part importante du métalangage musical. A chacun de ces niveaux, l'analyse contribue à l'élaboration du système immanent, d'abord individuel puis intersubjectif.

Ce qui définit le fonctionnement sémiotique, dans cette description, c'est moins la relation signifiant/signifié (image mentale/concept) que la relation à un système intersubjectif immanent, à une construction transcendantale. En effet, si la musique peut être considérée comme un langage, ce n'est pas tant parce qu'elle signifie, au sens ordinaire du terme, que parce qu'elle suscite une intercommunion dans un même objet culturel, l'oeuvre. Dans la mesure où ce procès intersubjectif implique notamment l'existence d'un métalangage, l'analyse musicale, explicite ou implicite, apparaît comme l'un des fondements mêmes de l'idée de la musique comme sémiotique.

¹⁴ Je veux dire par là que l'exercice de l'analyse ne prend pas nécessairement les formes éminemment verbalisées qu'il connaît dans nos cercles. Toute intelligence musicale, toute perception musicale débouchant sur une synthèse, repose, consciemment ou non, sur quelque chose qui s'apparente à l'analyse.

Références

- Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, 7^e édition, 1993.
- Umberto ECO, *Trattato di semiotica generale*, Milan, Bompiani, 1975, 13^e édition, 1993.
- Umberto ECO, *Lector in fabula*, traduit de l'italien par M. Bouzaher, Paris, Grasset, 1985.
- Gilles-Gaston GRANGER, *Essai d'une philosophie du style*, édition revue et corrigée, Paris, Éditions Odile Jacob, 1988.
- Edmond HUSSERL, *Logique formelle et logique transcendantale. Essai d'une critique de la raison logique*, traduit de l'allemand par S. Bachelard, Paris, PUF, 1965.
- Roman INGARDEN, *Qu'est-ce qu'une oeuvre musicale?*, présentation et traduction de l'allemand par D. Smoje, Paris, Bourgois, 1989.
- Nicolas MEEÛS, « Les rapports associatifs comme déterminants du style », *Analyse musicale* 32 (juillet 1993), p. 9-13.
- Jean MOLINO, « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu* 17 (janvier 1975), p. 37-62.
- Jean-Jacques NATTIEZ, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, 10/18 (Union Générale d'Éditions), 1975.
- C. K. OGDEN et I. A. RICHARDS, *The Meaning of Meaning. A Study of the Influence of Language upon Thought and the Science of Symbolism*, Londres, Toutledge & Kegan Paul, 1923, 10^e édition, 1952.
- Ferdinand DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, publié par Ch. Bally et A. Séchehaye avec la collaboration de A. Riedlinger, édition critique par T. de Mauro, postface de L.-J. Calvet, Paris, Payot, 1985.