

Le mécanisme de l'invention dans l'élaboration de la sémiologie musicale

Jean-Jacques Nattiez

Volume 26, numéro 3, hiver 1990

L'invention

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/035823ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/035823ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Nattiez, J.-J. (1990). Le mécanisme de l'invention dans l'élaboration de la sémiologie musicale. *Études françaises*, 26(3), 23–28.
<https://doi.org/10.7202/035823ar>

Le mécanisme de l'invention dans l'élaboration de la sémiologie musicale

JEAN-JACQUES NATTIEZ

La sémiologie musicale est un champ privilégié de réflexion épistémologique sur le mécanisme de l'invention dans la mesure où elle est née et s'est développée au contact de disciplines non spécifiquement musicologiques.

Cette situation n'est pas nouvelle dans le développement de la musicologie. Par définition, la musicologie historique a emprunté à l'histoire ses concepts, ses méthodes et ses questionnements. Dans ses débuts, l'ethnomusicologie, d'abord connue sous le nom de «musicologie comparée», s'est explicitement référée au modèle de la linguistique comparative du XIX^e siècle, puis elle s'est frottée à l'anthropologie, au point que certains seraient tentés de la réduire à une «anthropologie de la musique». Du côté de l'analyse, la *set-theory* d'Allen Forte élaborée pour l'étude des musiques atonales n'aurait pas été possible sans la théorie mathématique des ensembles. Et l'émergence de l'informatique a évidemment ouvert tout un champ de recherches du côté de l'analyse automatique. Quant à la psychologie, elle a également imprégné les recherches musicologiques: la psychologie expérimentale et ce qu'on appelle maintenant les disciplines cognitives ont d'autant plus pénétré le domaine musical que l'on s'inquiète aujourd'hui de mieux comprendre ce qui, chez l'auditeur, est réellement perçu de l'œuvre.

Pour ce qui est de la sémiologie musicale, son émergence et sa construction se sont voulues explicitement interdisciplinaires. Pour des raisons historiques qu'il serait trop long de rappeler ici, j'entends par «sémiologie musicale» deux sphères d'activités dont la deuxième se présente comme un dépassement et un débordement de la première:

- 1) l'utilisation, dans l'analyse musicale, des modèles élaborés par la linguistique structurale pour l'analyse des langues naturelles, et notamment la technique paradigmatique;
- 2) l'élaboration d'un cadre général d'analyse musicale reposant sur la reconnaissance de trois instances distinctes dans le fait musical: l'étude des stratégies compositionnelles, ou *poïétique*; l'étude des structures immanentes de l'œuvre, ou *analyse du niveau neutre*; l'étude des stratégies perceptives déclenchées par l'écoute de l'œuvre, ou *esthétique*. Je rappellerai plus loin comment l'intervention du poïétique et de l'esthétique oblige à faire appel à d'autres disciplines.

On trouvera des exemples d'analyse paradigmatique dans le livre de Ruwet, *Langage, musique, poésie* (1972), dans mon essai de 1975 et dans l'ouvrage d'Arom consacré aux polyphonies centre-africaines (1985). Molino a présenté sa théorie de la tripartition en 1975 et j'en ai proposé une première série d'applications à la musique dans *Musicologie générale et sémiologie* (1987). L'illustration empirique d'analyses musicales menées du point de vue de la sémiologie telle que je la conçois sera présentée dans un ouvrage en préparation.

Mon objectif, dans cet article, sera de montrer que le mécanisme d'innovation n'a pas fonctionné de façon similaire dans les deux grands secteurs d'élaboration de la sémiologie musicale que je viens de rappeler.

LA TRANSPOSITION DES MODÈLES LINGUISTIQUES

Je partirai de cette définition de Judith Schlanger: «Le modèle qui applique un langage, et une métaphore développée et posée comme cadre de sens [...]. J'aborde l'activité métaphorique comme le moyen de l'invention intellectuelle, je la considère comme le genre heuristique par excellence» (1983: 189).

Dans la première phase de la sémiologie musicale, c'est exactement ce qui s'est passé. Il y a plusieurs raisons à la rencontre de la sémiologie musicale et des modèles linguistiques dans les années soixante: une tradition de réflexion philosophique, notamment phénoménologique, sur la nature du langage et l'art comme langage (Mikel Dufrenne); la conception saussurienne de l'élaboration de la sémiologie à partir de la linguistique; l'émergence de la linguistique structurale comme discipline perçue comme scientifique, avec son corpus de méthodes et de procédures propres.

Au départ, l'expression «langage musical», en comparaison du langage humain, est déjà une métaphore, comme l'on parle de «langage de la peinture» ou de «langage des fleurs», mais le fait même de l'utiliser signifie que musique et langage verbal peuvent avoir des propriétés communes qui, dans un deuxième temps, justifient l'«importation» de modèles linguistiques dont l'analyse musicale traditionnelle n'avait pas songé à s'inspirer.

La sémiologie comparée du langage verbal et de la musique conduit à se poser deux ordres de questions :

- 1) la musique véhicule-t-elle un message, et si oui, comment?
- 2) la musique, comme déroulement linéaire formel, a-t-elle des caractéristiques structurelles communes avec le langage?

À la première question, on peut répondre que s'il y a bien, pour le compositeur comme pour les auditeurs, association de signifiés, ou plus exactement d'interprétants (au sens de Peirce), avec la substance musicale, le lien signifiant-signifié n'est pas ici comparable à ce qu'il est dans le langage humain, puisque l'organisation syntaxique de la musique ne porte que sur sa forme, alors que la logique des relations sujet-prédicat dans une langue met en jeu des contenus de signification. C'est donc seulement métaphoriquement que l'on peut parler de «discours musical», ce qui ne veut pas dire que notre expérience de la musique soit privée de toute sémantique, comme le montrent à la fois les études musicologiques sur la pratique de l'*Affektenlehre* à l'âge classique, les investigations sur le terrain en ethnomusicologie (je pense en particulier aux études de Boilès sur la musique des Tepehua et des Otomi) et les recherches de la psychologie expérimentale, notamment celles de Francès et Imberty.

Mais les significations ne sont pas associées à une pièce musicale de la même façon que le signifié d'un mot est accroché à son signifiant. C'est pourquoi les techniques de l'analyse *structurale*, qui sont d'autant plus efficaces en linguistique qu'elles laissent de côté la dimension sémantique du langage, trouvent un champ d'application fécond dans l'analyse musicale. Langage et musique sont constitués d'unités discrètes qui, du phonème à la phrase, de la note au thème, se regroupent en segments hiérarchiques de plus en plus larges.

Avec la phonologie, et notamment les règles proposées par Troubetzkoï pour la détermination des phonèmes, la linguistique était en avance sur la musicologie qui n'avait proposé aucun corpus méthodologique un peu rigoureux pour déterminer les unités scalaires d'un idiome musical différent du système occidental tempéré. La transposition proposée par Vida Chenoweth (1979) à partir des règles de Pike a été possible parce que, d'une part, une analogie était reconnue depuis assez longtemps entre note et phonème, et ensuite parce qu'une discipline ayant fait ses preuves comme la phonologie était disponible dans la «science d'à côté».

L'analyse musicale d'unités plus larges, motiviques et formelles, a bénéficié d'un rapprochement identique: en linguistique, la modélisation paradigmatique s'appuyait sur la reconnaissance d'une organisation hiérarchique; la linguistique harrisienne proposait d'explicitier les procédures analytiques utilisées; l'ensemble de l'entreprise permettait de mettre au jour le fonctionnement d'un système. Si la linguistique fut perçue dans les années soixante comme «la science pilote des sciences humaines», c'est précisément parce qu'elle présentait cette image de rigueur que recherchaient les autres disciplines. Et cela était particulièrement vrai de la musicologie à laquelle on reprochait le caractère impressionniste de son discours. L'objectif n'est pas ici d'entreprendre la critique du modèle paradigmatique de Ruwet qui ne permet certainement pas de répondre à toutes les questions qu'il est légitime à l'analyse musicale de poser, mais il ne fait aucun doute que c'est grâce à l'innovation qu'a représentée, en 1966, son article «Méthodes d'analyse en musicologie» si, plus de vingt ans plus tard, l'ethnomusicologue Arom a été en mesure de proposer la description la plus systématique et la mieux étayée dont on dispose actuellement d'un vaste corpus musical (1985).

Les analogies entre musique et langage, et l'importation de méthodes mieux élaborées en linguistique qu'en musicologie, ont permis d'introduire dans l'analyse musicale une problématique et une démarche qui en étaient absentes. Il y a bien eu innovation parce que, sur la base d'un rapprochement métaphorique, l'importation de modèles détournés de leur finalité première a fait apparaître des propriétés nouvelles dans l'organisation des objets analysés.

LA SÉMIOLOGIE COMME THÉORIE TRIPARTITE DU FONCTIONNEMENT SYMBOLIQUE

La situation me paraît un peu différente en ce qui concerne la projection du modèle tripartite de Molino sur le fait musical. Ce modèle, on l'a rappelé plus haut, propose de distinguer processus poétiques, niveau neutre et processus esthétiques. Ce faisant, il identifie des secteurs de la recherche musicologique qui ont déjà leurs traditions et leurs méthodes et qui coexistent de manière autonome: l'investigation historique de la genèse des styles, l'identification des formes et des structures, les processus perceptifs sur lesquels se penche tout particulièrement aujourd'hui la psychologie cognitive. Il n'y a donc pas ici, comme dans le cas précédent, de transposition de méthodes d'une discipline à une autre, mais, au départ, juxtaposition de pratiques scientifiques qui ont chacune leurs principes et leur histoire.

Or, les questions soulevées par le modèle tripartite sont les suivantes: les processus poétiques sont-ils lisibles dans les structures de l'œuvre? Les structures de l'œuvre sont-elles garantes des processus esthétiques qu'elle déclenche? Y a-t-il correspondance, par l'intermé-

diaire de l'œuvre, entre processus poétiques et processus esthétiques?

On le voit, si innovation il doit y avoir, elle viendra moins de la transposition de modèles amenée par une métaphore que de la confrontation de modèles réunis dans une problématique globale. Par exemple, les principes de systématité et d'explicitation qui sont à l'œuvre dans l'analyse des structures immanentes menée sous l'influence de la linguistique sont-ils exportables, *mutatis mutandis*, dans l'analyse des processus poétiques et esthétiques? Ils le sont, en effet, mais ils s'appliquent à des «objets» de nature profondément différente: non plus des structures mais des processus. C'est ainsi que les opérations de mise en série stylistiques, indispensables dans l'étude de la poétique, ne peuvent prétendre à l'exhaustivité qui, elle, est parfaitement envisageable quand, pour un nombre bien défini de paramètres, l'analyse porte sur l'organisation d'une seule pièce. Et si la rigueur est bien un trait commun entre les procédures de l'analyse immanente et les démarches de la psychologie expérimentale, on est vite confronté à un problème de contrôle des paramètres intervenant dans telle situation particulière d'écoute (âge, formation, expérience musicale des sujets, nombre d'auditions, délimitation des structures musicales testées), problème qui n'a rien à envier au gouffre infinitésimal des déterminations possibles du côté poétique.

À la vérité, les démarches confrontées par la mise en relation des trois pôles de la tripartition rapprochent des méthodologies qui ne sont pas parvenues à un stade identique de développement — par exemple, la recherche en matière de perception est beaucoup plus jeune que l'investigation centenaire de caractère historique — et qui se sont développées à partir de critères épistémologiques différents — on peut difficilement comparer les exigences de la psychologie expérimentale et la pratique de l'herméneutique historique.

La nouveauté introduite en musicologie par le modèle tripartite me semble donc consister dans la rencontre de démarches le plus souvent déjà constituées, avec des questionnements qui n'appartiennent pas en propre à chacune d'elles. Par exemple, que se passera-t-il si l'on tente de systématiser par un ensemble de règles explicites les descriptions traditionnelles de la formation du style de Beethoven telle qu'on peut la reconstituer en étudiant ses esquisses? Les démarches quantifiées de l'expérimentation vont-elles bouleverser l'herméneutique musicale traditionnelle inaugurée au XIX^e siècle par Kretschmar? Je crois bien que, dans les deux cas, il va y avoir, il y a déjà innovation, dans les démarches, bien sûr, mais également, et c'est ce qui importe, dans les propriétés exhibées des phénomènes étudiés.

On le voit, ce processus innovateur ne se fait pas par transfert de méthodes, à partir d'une métaphore, mais par confrontation à la fois d'exigences épistémologiques et d'univers relativement autonomes de pratique scientifique. Ici, c'est une autre idée capitale de Judith Schlanger qui me semble à l'œuvre: «C'est parce qu'on participe à

plusieurs organisations conceptuelles à la fois qu'on peut cesser d'adhérer à l'une d'entre elles, et c'est parce qu'un grand nombre d'organisations conceptuelles sont disponibles dans l'espace culturel qu'il est possible d'en transposer une pour éclairer un embarras ou remplir un manque» (1983: 80). Le défi posé par la théorie de la tripartition à la musicologie, c'est précisément d'obliger à penser *concurrentement des secteurs particuliers du savoir*, à déplacer les principes de l'un vers les principes de l'autre, et à passer d'un univers à un autre sans oublier les exigences et les leçons de chacun. Nous sommes en présence de processus inventifs, non plus parce qu'on a pris au sérieux une métaphore, mais parce qu'on procède à ce que j'aimerais appeler des *confrontations exemplaires*.

S'il me paraît important, du point de vue de la réflexion épistémologique, de distinguer ces deux modalités d'innovation, en revanche, on ne perdra rien à souligner que, d'un point de vue sémiologique général, elles relèvent d'un même principe fondamental qui les déborde toutes deux dans leur spécificité: *la projection d'un univers symbolique sur un autre*.

L'invention n'est-elle pas, le plus souvent, le résultat de rapprochements, de mises en relation inattendus? La sémiologie musicale tripartite est inventive parce qu'elle est, dans son propos initial, interdisciplinaire. Et à la différence de la musicologie systématique qui proposait seulement une mise en place et une juxtaposition de disciplines, elle se demande fondamentalement, par l'intermédiaire des savoirs et des méthodologies utilisés, quelles sont les *relations* entre poétique, structures immanentes et esthétique. Ainsi conçue, la description sémiologique d'un corpus musical consiste nécessairement en une combinatoire de sémiologies.

BIBLIOGRAPHIE

- AROM, S., 1985: *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale*, Paris, SELAF, 2 volumes.
- BENT, J., 1987: *Analysis, The New Grove Handbooks in Music*, Londres, Macmillan Press.
- CHENOWETH, V., 1979: *The Usarufas and their Music*, Dallas, Summer Institute of Linguistics Museum.
- COOK, N., 1987: *A Guide to Musical Analysis*, Londres, Dent.
- DEVOTO, M., 1986: Article «Analysis», *The New Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Harvard, University Press, pp. 37-38.
- DUNSBY, J., WHITTALL, A., 1988: *Musical Analysis in Theory and Practice*, Londres, Faber and Faber.
- KERMAN, J., 1985: *Musicology*, Londres, Fontana.
- MOLINO, J., 1975: «Fait musical et sémiologie de la musique», *Musique en jeu*, n° 17, pp. 37-62.
- NATTIEZ, J.-J., 1975: *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, U.G.E., 10/18.
- SCHLANGER, J., 1983: *L'Invention intellectuelle*, Paris, Fayard.