

L'analyse des conduites musicales: une étape du programme sémiologique ?

FRANÇOIS DELALANDE

L'objet, entre poïétique et esthétique

Semiotica 66-1/3 (1987), 99-107. 0037-1998/87/0066-099 \$2.00

© Mouton de Gruyter, Amsterdam

Les approches du phénomène musical se réclamant de la sémiologie ont à résoudre deux problèmes: le premier est de mener de façon rigoureuse l'analyse interne de l'objet-musique et le second est de rendre compte des faits externes qui s'y attachent : signification ou effet de sens, conduites. Il s'agit donc d'apprendre à articuler les descriptions interne et externe, et ceci est au centre de nos débats méthodologiques.

Certains déclarent d'emblée que si chacun d'entre nous s'aide à sa façon du modèle linguistique, il y a au moins un principe commun sur lequel nous nous accordons et c'est sans doute que la musique est un message. Voilà un acte de foi préliminaire qui mérite discussion. Il suppose la recherche de codes ou de lois qui président à l'émergence d'une signification; or s'il est clair que l'œuvre et les pratiques musicales engendrent des significations, il est par contre beaucoup moins certain que ce soit leur raison d'être essentielle. Il faut donc s'en assurer et prendre - pendant quelque temps - un recul plus grand pour définir une problématique et isoler un domaine d'étude qui inclut bien l'énigme centrale du fait musical.

Pour faire partager mon doute je citerai l'exemple d'une musique enregistrée à Bali. Le chercheur qui a rapporté ce document a été attiré par le son lointain de deux xylophones (Fresnais). Il s'est approché et a attendu que les musiciens s'interrompent pour leur demander l'autorisation d'enregistrer. Mais comme ils ne s'interrompaient pas, il résolut d'enregistrer d'abord et de parler ensuite. Après avoir attendu plusieurs heures, et comme les musiciens ne s'interrompaient toujours pas, il s'en alla sans avoir pu leur adresser la parole. Ces deux hommes jouaient sans public une musique strictement répétitive plusieurs heures durant.

Avec quel modèle aborder l'étude d'une telle pratique? C'est une conduite spécifique caractérisée par le désir de s'absorber dans un jeu moteur qui demande une certaine concentration sur le résultat et détermine une absence au monde extérieur. Il n'est pas exclu que la fatigue renforce l'effet d'une jouissance kinesthésique. Faut-il adopter un modèle plus ou moins inspiré de la communication et parler, par exemple de 'message'? J'y verrais plutôt une sorte de jogging musical.

On observe donc là un cas de pratique musicale dont il semble que la raison d'être soit à rechercher plutôt du côté de la production que de la réception puisque l'auditeur n'est pas requis. Si l'on adopte la terminologie de Molino, développée par Nattiez, et que l'on appelle poïétique l'étude des conduites de production et esthétique celle des conduites de réception, on constate que cette pratique est essentiellement poïétique (Nattiez 1975). Il serait peut-être maladroit de trop vite s'engager dans l'analyse approfondie de l'objet sonore absolument répétitif qui résulte de ce jeu prolongé en oubliant de s'intéresser à l'acte de production lui-même, alors qu'il se peut que l'objet sonore ne soit que le sous-produit d'une pratique d'abord sensori-motrice. En particulier on aurait peut-être du mal à interpréter cette forme strictement répétitive indépendamment des données poïétiques.

Donc il semble prudent de voir le fait musical, comme le propose Molino (1975), comme ensemble de conduites de production et de réception qui donnent sa valeur symbolique à l'objet et de ne pas couper prématurément l'objet sonore (ou l'œuvre, si œuvre il y a) du fait musical que constitue cet ensemble: production, objet, réception.

Unités perceptives et unités fonctionnelles

Je vais développer maintenant cette remarque en essayant d'en dégager les conséquences méthodologiques non pas dans le cas de pratiques à dominante poïétique comme celle-ci, mais plutôt de pratiques principalement esthétiques que je connais mieux.

Personnellement je me suis heurté à des difficultés théoriques riches d'enseignement en analysant des musiques électroacoustiques. Comme on sait, les musiques électroacoustiques sont réalisées entièrement en coulisses, dans des laboratoires fermés au public (et ce qui s'y passe n'est pas spectaculaire); les sons sont mélangés, hachés, mixés selon une recette que l'auditeur ne connaîtra jamais et on lui livrera finalement un objet sonore qui, en général, ne comporte pas de partition, si bien

qu'il ne disposera que de son oreille pour appréhender ce flux que lui délivrent les haut-parleurs. Pour l'analyse musicale c'est un cas singulièrement intéressant.

Je n'étais pas complètement démuni pour aborder l'analyse de ces musiques, puisque je disposais d'un outil légué par Schaeffer, le concept 'd'objet sonore' et de tout le travail de description et de classification des objets que Schaeffer a réalisé sous le nom de typo-morphologie (Schaeffer 1966: 389-475). Mais c'était une fausse piste. Pourquoi une fausse piste? Parce que le critère de segmentation de la chaîne sonore en objets retenu par Schaeffer n'est pas du tout un critère sémiologique; c'est même exactement le contraire. C'est un critère d'inspiration gestaltiste, qu'il nomme la règle articulation-appui, fondée sur les discontinuités et les contrastes. Cela conduit, pour une chaîne sonore linéaire, à un découpage syllabique et non à une segmentation phonologique. Et ce n'est pas étonnant puisque Schaeffer, voulant aboutir à une description générale du sonore valable aussi bien pour la musique que pour les paysages sonores, les chants d'oiseaux et la parole, fait abstraction des significations. La typo-morphologie présuppose une attitude perceptive très précise et longuement commentée que Schaeffer appelle 'l'écoute réduite' et qui consiste à écouter l'objet en lui-même, en oubliant les traits qui peuvent lui donner valeur d'indice renvoyant à une cause ou de signe renvoyant à un sens (pour reprendre la terminologie de Schaeffer). On est donc explicitement à l'opposé d'un projet sémiologique.

Schaeffer cite d'ailleurs Saussure pour bien souligner en quoi son projet diffère:

La langue ne se présente pas comme un ensemble de signes délimités d'avance, dont il suffirait d'étudier les significations et l'agencement. C'est une masse indistincte où l'attention et l'habitude peuvent seules nous faire trouver des éléments particuliers. L'unité n'a aucun caractère phonique spécial et la seule définition qu'on puisse en donner est la suivante: une tranche de sonorité qui est, à l'exclusion de ce qui la précède ou de ce qui la suit dans la chaîne parlée, le signifiant d'un certain concept. (1966-285)

Or, l'objet sonore de Schaeffer a bien un caractère phonique spécial qui correspond aux lois de la forme. On peut, naturellement, appliquer ces mêmes lois à l'analyse d'une œuvre, examiner comment les sons se différencient les uns des autres, comment des sujets les isolent en leur demandant de pratiquer cette 'écoute réduite' indépendante des significations. Nous l'avons fait (Delalande 1972). On obtient des transcriptions assez semblables de sujet à sujet. On peut ensuite essayer d'étudier les relations qui existent entre les objets sonores, les symétries, les oppositions, les figures qu'ils forment et réintroduire les significations que l'écoute réduite avait éliminées. Mais est-ce qu'on ne tombe pas justement dans le piège que dénonce Saussure en prenant la musique pour 'un ensemble de signes délimités d'avance, dont il suffirait d'étudier les significations et l'agencement'? Est-ce qu'il ne faut pas, au contraire, remonter à cette 'masse indistincte' et voir comment l'attention et l'habitude peuvent ... nous faire trouver des éléments particuliers'?

Pertinences, points de vue

Nous voilà devant le problème redoutable de la pertinence en analyse musicale esthétique.

La première difficulté, que nous évoquions, vient du fait que les unités fonctionnelles ne sont pas les objets sonores que l'auditeur lui-même isole perceptivement les uns des autres. Donc on ne pourra pas utiliser les services de l'auditeur pour déterminer lui-même directement les unités qu'on retiendra comme pertinentes. Par exemple, si l'on fait entendre une suite d'accords plaqués joués lentement au piano, beaucoup de sujets ne distingueront pas les notes à l'intérieur d'un accord. Mais si l'on remplace une note par une autre ils entendront la différence: par exemple, ils associeront des réponses sémantiques différentes. Donc on constate, par cette petite commutation, que la note est une unité pertinente d'un certain point de vue esthétique, bien que non isolée dans la ségrégation des unités perceptives.

Ici le concept fonctionnaliste de pertinence peut nous être utile. En phonologie on rapporte la pertinence à une fonction de communication: deux phonèmes sont distincts si la commutation de l'un et de l'autre permet d'engendrer une paire minimale de syntagmes qui n'ont pas la même signification, c'est-à-dire la même fonction dans la communication. Si l'on veut préciser davantage, on isolera non pas une fonction du langage mais, mettons, six, comme Jakobson. Et si l'on regarde de près on s'aperçoit que ces fonctions qu'on attribue au langage se rapportent en fait aux conduites de

production et de réception. Par exemple quand Jakobson écrit que la fonction émotive ou expressive 'vise à une expression directe de l'attitude du sujet' ou bien que la fonction phatique vise à 'établir, prolonger ou interrompre la communication' (Jakobson 1963: 214-217), qui est-ce qui vise? C'est bien le sujet et non le langage (le langage ne vise rien du tout). En fait, ce qui différencie les unes des autres les fonctions du langage ce sont les conduites de production ou de réception impliquées.

C'est comme cela, semble-t-il, que l'on peut essayer d'appliquer le modèle fonctionnaliste à l'analyse musicale. Le mot fonction est à employer dans le sens de point de vue d'analyse et il est possible de différencier des points de vue d'analyse, comme pour le langage, selon le type de conduite qui intervient. Si l'on reprend l'exemple des deux musiciens de Bali jouant du xylophone, parmi les points de vue poïétiques, il ne faudra pas oublier le point de vue de cette conduite sensori-motrice que nous signalions sous le nom de jogging musical. Ce n'est sans doute pas le seul point de vue: on ne peut sans doute pas réduire le jeu de ces deux instrumentistes à un exercice sportif; c'est une composante à côté d'autres certainement. Celle-ci donne leur pertinence à certains traits de l'objet, par exemple le caractère répétitif de la forme. Donc il faut chercher à dégager une série de points de vue, les uns poïétiques, les autres esthétiques, sur un même objet, qui fourniront autant de critères de pertinence, et qui sont caractérisés par les conduites de production et de réception qui constituent une pratique musicale.

Nous sommes donc amenés au problème qui, à mon avis, vient en amont de l'analyse sémiologique de l'objet, de l'analyse des conduites musicales.

L'analyse des conduites

Le problème est qu'une musique n'a pas un mode d'emploi unique défini par une pratique sociale; en d'autres termes, les conduites musicales qu'elle implique un objet sont, en général, non seulement multiples, mais variables. Si l'on pense à la réception, et même si l'on se limite à l'écoute attentive du concert ou du disque, on ne peut que constater la grande diversité des conduites d'écoute. Chacun écoute ce qu'il lui plaît (ou même rien du tout) et comme il lui plaît, en fonction de facteurs individuels comme la motivation ou l'attente, ou circonstanciels, comme la vigilance ou la consigne d'écoute que l'auditeur consciencieux s'est quelquefois donnée à lui-même. On n'est pas assuré que l'orientation d'écoute ne change pas plusieurs fois au cours d'une audition de quelques minutes. Bref, la réception est éminemment individuelle et fluctuante, et c'est la seconde difficulté de l'analyse esthétique.

On peut cependant espérer la résoudre au prix d'une hypothèse de travail qui est l'hypothèse des conduites-types. Il s'agit d'admettre provisoirement que l'écoute actuelle - éminemment individuelle et fluctuante - de monsieur Untel assis dans son fauteuil de concert tel jour est analysable en un certain nombre de composantes qui ont, elles, une certaine généralité, et que j'appelle des conduites-types. L'écoute actuelle de monsieur Untel apparaît alors comme une combinaison de différentes écoutes répertoriées. Monsieur Untel passe de l'écoute A à l'écoute B, puis à C (qui consiste peut-être à ne pas écouter du tout) ou bien est tiraillé entre A et B, etc. Ce qu'on demande à un répertoire d'écoutes-types n'est pas de représenter les cas statistiquement les plus fréquents (l'écoute exceptionnelle du musicien averti ou même du compositeur ne doivent évidemment pas être éliminées) mais de permettre, par diverses combinaisons de successions, de simultanés ou de conflits, de reconstituer les conduites actuelles. Le cas du conflit semble assez fréquent. Par exemple ce que nous appelons l'écoute analytique et l'écoute hypnotique sont deux conduites incompatibles. La première répond à un désir de dominer l'œuvre en s'en souvenant (par exemple pour en parler ultérieurement) et se traduit par une verbalisation intérieure, pendant l'écoute, pour fixer le souvenir des parties, des éléments formels et des adjectifs qui les caractérisent; la seconde, l'écoute hypnotique, consiste, au contraire, à s'abandonner en fixant son attention sur un trait formel qui se maintient pendant un temps suffisamment long mais que l'auditeur lui-même considère souvent comme un détail insignifiant et dont il lui semble incongru de parler (par exemple le scintillement du timbre d'un instrument). Or, il existe des auditeurs qui se livrent à la fascination de ce détail et en tirent plaisir, et d'autres qui résistent et vivent d'une manière très négative et déplaisante cette fascination qui les écarte de l'écoute analytique qu'ils se sont donnée pour consigne.

Dans la pratique, observer les conduites d'écoute présente une difficulté méthodologique majeure - et c'est la troisième difficulté de l'analyse esthétique - qui est que précisément elles ne sont pas directement observables. On ne peut les observer qu'indirectement, par l'intermédiaire de symptômes ou d'une verbalisation. Les symptômes comportementaux sont la face visible de la conduite: l'attitude corporelle, les réponses physiologiques éventuelles (qui n'apportent pour l'instant pas énormément

d'informations). Mais il existe une face cachée, la plus précieuse et c'est ce que 'vise' le sujet dans l'écoute - non seulement au sens de ce qu'il écoute dans l'œuvre, mais aussi de la tension qu'il cherche à résoudre par l'écoute (selon une conception fonctionnaliste de la conduite) - et ceci n'est actuellement accessible que par la verbalisation. Mais la verbalisation postérieure à l'écoute est évidemment une construction du sujet qu'il faut apprendre à interpréter. C'est à partir de verbalisations que nous avons essentiellement travaillé, malgré l'écran que constitue l'inévitable interprétation. La démarche consiste à transcrire des témoignages d'écoute, pour ensuite, par mise en séries, dégager des conduites-types.

En supposant que cette analyse des conduites actuelles en conduites types élémentaires soit suffisamment aboutie, il restera un dernier point au programme: c'est le retour à l'objet. Puisque, ne l'oublions pas, la raison d'être de ce détour par l'analyse des conduites-types est de différencier des points de vue d'analyse de l'objet. On aura donc isolé des conduites-types qui devront nous fournir des pertinences. Par exemple on apprendra à déceler ce scintillement du timbre d'un instrument qui est susceptible de déclencher cette écoute hypnotique (ou du moins que cette écoute peut prendre pour objet). J'insiste sur le fait que ce scintillement ou d'autres traits analogues peuvent avoir une fonction essentielle dans la réception musicale et passer absolument inaperçus dans d'autres approches.

Une étape du programme sémiologique?

Peut-être aura-t-on pensé que la musique électroacoustique constitue un cas spécial. Mais ce n'est qu'un cas limite, précieux pour dégager des principes généraux. L'étude des conduites, qui s'est imposée comme un préalable à l'analyse des musiques électroacoustiques, me semble s'imposer tout aussi bien comme un préalable à l'analyse des musiques notées. Je suis tout à fait sceptique à l'égard d'un présupposé commun à beaucoup d'analyses musicales dites sémiologiques selon lequel la partition serait une image fidèle, une 'transcription phonologique à l'envers', comme dit Nattiez, de l'œuvre comme objet sonore. Je crains que pour gagner en rigueur dans les procédures on analyse des configurations de notes sur du papier et qu'on construise, au lieu d'une sémiologie de la musique, une sémiologie des partitions. On admet, sans peut-être les vérifier suffisamment, deux hypothèses très lourdes et à mon avis assez peu probables: la première est que l'on passe du sonore à l'écrit sans perdre de données pertinentes, la seconde est que la note est une unité minimale acceptable. Sans même parler des spécificités, pourtant évidemment pertinentes pour la production comme pour la réception, introduites par l'interprète, comment pourrait-on faire l'impasse sur l'ensemble de ces qualités subjectives du son explicitement et consciemment régies par le compositeur que l'on appelle - d'un terme très confus - le timbre? Or, le timbre est représenté très sommairement sur la partition par des indications d'instrumentation qui ne constituent en rien une transcription. Transcrire les timbres supposerait qu'on sache isoler les traits que le compositeur a utilisés - et selon quelles lois - pour faire la synthèse d'un timbre général de son orchestre à chaque instant, quels sont les traits qu'un auditeur retient par son écoute (comme ce scintillement qui cristallise l'écoute hypnotique). Le malheur est que le compositeur n'est pas capable de réaliser lui-même cette analyse, pas plus que l'auditeur ne peut préciser ni décrire à quelles particularités du son il est sensible, lui, par opposition à d'autres auditeurs. S'agissant de l'un des 'restes' qui ont échappé à la théorisation musicale, le timbre est une 'masse indifférenciée' que l'histoire ne nous livre pas prédécoupée.

La terminologie schaefferienne permet de remplacer un mot unique (timbre) par une dizaine (raideur d'attaque, profil dynamique, couleur, masse, grain harmonique itératif ou compact, allure mécanique naturelle ou fluctuante) pour décrire le même 'reste' de l'écriture, et de gagner ainsi en précision. Mais ce vocabulaire, on l'a vu, ne résout pas le problème de la pertinence.

Depuis son origine, la sémiologie musicale rêve, à l'instar de la linguistique, d'isoler son objet pour en formaliser l'étude structurale intrinsèque. Soit, mais à deux conditions: de ne pas se tromper d'objet; de disposer de critères d'étude des articulations. Alors seulement pourra commencer l'analyse interne.

La sémiologie des partitions règle hâtivement ces préalables. La plupart des chercheurs ont adopté une démarche de l'interne vers l'externe: analysons d'abord l'objet lui-même, proposent-ils, (en l'occurrence la partition), nous le mettrons ensuite en relation avec les données psychologiques et sociales. C'est l'inverse qui me semble devoir être fait: la définition des pertinences ne peut apparaître qu'à l'examen du fait musical et des conduites qu'il met en jeu.

Notes

1. L'étude des conduites-types a donc deux versants: l'un orienté vers l'objet, qui fournit un point de vue d'analyse au sémiologue, l'autre vers le sujet dont le psychologue peut attendre des éléments d'explication des 'effets' de la musique.

2. Avec Jean-Christophe Thomas (G.R.M., Paris) et Marcelle Guertin (Université de Montréal).

3. Voir, par exemple, Nicolas Ruwet: 'L'analyse, suffisamment poussée d'un fragment, d'une œuvre, d'un ensemble d'œuvres du style d'une époque donnée, etc, devrait permettre de dégager des structures musicales qui sont homologues d'autres structures, relevant de la réalité ou du vécu; c'est dans ce rapport d'homologie que se dévoile le "sens" d'une œuvre musicale ... et il est évident que seule l'analyse formelle interne permet de la dégager' (1972:14); ou encore, Jean-Jacques Nattiez, 'il est indispensable de procéder à des inventaires neutres qui seront interprétés fonctionnellement de manières différentes selon les niveaux de pertinence choisis' (1976:165).

Références

Fresnais, Gilles (1972). Disque Butterfly BLP 1009. Paris: Sonopresse.

Delalande, François (1972). « L'analyse de musiques :électroacoustiques », Musique en jeu 8. Paris: Seuil.

-(1976). « Pertinence et analyse perceptive », Cahiers Recherche/Musique 2. Paris: INA-GRM.

Jakobson, Roman (1963). Essais de linguistique générale. Paris: Minuit

Molino, Jean (1975). « Fait musical et sémiologie de la musique », Musique enjeu 17. Paris: Seuil.

Nattiez, Jean-Jacques (1975). Fondements d'une sémiologie de la musique. Paris: Union Générale d'Édition.

Ruwet, Nicolas (1972). Langage, musique, poésie. Paris: Seuil. Schaeffer, Pierre (1966). Traité des objets musicaux. Paris: Seuil.

François Delalande (né en 1941) est chef de travaux de recherche à l'Institut National de la Communication Audiovisuelle à Paris (Groupe de Recherches Musicales). Il s'intéresse à l'analyse musicale du point de vue du récepteur, à l'ontogenèse des conduites musicales et aux applications pédagogiques, ainsi qu'à la sémiotique musicale en général. Il a publié 'L'omaggio a Joyce de Luciano Berio, suivi de à propos de l'"Omaggio à Joyce"' (1974), 'Pertinence et analyse perceptive' (1976), *L'enfant, du sonore au musical* (1982) et *La musique est un jeu d'enfant* (1984).