

Apologie de la partition

Nicolas MEEÛS*

1. Notation musicale et métalangage

La partition est souvent décrite comme une représentation codée de l'oeuvre musicale, une représentation indirecte et plus ou moins sommaire du phénomène sonore, une « maquette » dont l'interprétation musicale réalise « l'extension en vraie grandeur »¹, « une ombre chinoise, le contour sans relief et sans couleur d'un être vivant »². Mais le phénomène sonore est lui-même un phénomène symbolique, dont la face acoustique renvoie à un contenu musical complexe. Il semblerait donc que la partition corresponde précisément à la définition que Roland Barthes donne du métalangage : « un système dont le plan du contenu est constitué lui-même par un système de signification »³.

Un rapport méta sémiotique du même ordre parait unir l'écriture à la langue : « Langue et écriture sont deux systèmes de signes distincts, écrit Ferdinand de Saussure ; l'unique raison d'être du second est de représenter le premier »⁴. *Signorum signa*, disait saint Augustin, signes des signes, signes écrits des signes vocaux. Cette conception s'inspire de la nature essentiellement phonétique de l'écriture alphabétique occidentale, qui semble ne renvoyer au signifié qu'à travers son image acoustique. L'écriture idéographique, au contraire, fournit des images visuelles plus ou moins immédiates du signifié linguistique. Elle constitue un système sémiotique simple, dénotatif, parallèle à celui de la langue parlée : l'image idéographique renvoie directement au concept, qui constitue alors le seul lien entre le mot parlé et le mot écrit⁵.

La situation de l'écriture alphabétique est plus complexe. Comme le souligne J. Rey-Debove, « même si l'on admet une priorité génétique du langage parlé (ce qui n'est pas prouvé), et si l'on considère le mot graphique comme une transcription du mot phonique dont il est dérivé, il va de soi que le mot graphique n'a pas pour signifié le mot phonique [...]. Les linguistes ont pris l'habitude de considérer les deux systèmes, graphique et phonique, comme deux modes de réalisation de l'expression du signe, le signe graphique et le signe phonique correspondant ayant même pouvoir d'évoquer un contenu unique. De quelque manière donc qu'on l'envisage, le mot graphique n'est pas métalinguistique par rapport au mot phonique »⁶.

* Ce texte est une version corrigée de celui qui avait paru dans *Analyse musicale* 24 (juin 1991), p. 19-22.

¹ M. MESNAGE, « Sur la modélisation des partitions musicales », *Analyse Musicale* 22 (1991), p. 31-32.

² Z. Estreicher, cité dans S. AROM, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale : Structure et méthodologie*, Paris, SELAF, 1985 (*Ethnomusicologie* 1), p. 275 s.

³ R. BARTHES, « Éléments de sémiologie », *Communications* 4 (1964), republié dans *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 77.

⁴ F. DE SAUSSURE, 1922. - *Cours de linguistique générale*, publié par Ch. Bally et A. Séchehaye, édition postfacée par Louis-Jean Calvet, Paris, Payot, 1985, p. 45.

⁵ « Pour le Chinois, l'idéogramme et le mot parlé sont au même titre des signes de l'idée ; pour lui, l'écriture est une seconde langue ». F. DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, p. 48.

⁶ J. REY-DEBOVE, *Le métalangage : étude linguistique du discours sur le langage*, Paris, Le Robert, 1978, p. 52.

Il n'est pas nécessaire de nier le fonctionnement phonétique originel de l'écriture pour reconnaître que le lien du mot écrit à son signifié ne passe pas nécessairement par une image phonique. La subvocalisation (c'est-à-dire la mise en vibration imperceptible des cordes vocales), chez les lecteurs inexpérimentés, ne s'adresse aucunement à l'ouïe. La lecture rapide des lecteurs compétents, où l'œil balaie la page écrite selon des trajectoires qui ne respectent pas l'ordre de succession des mots, est exclusivement visuelle et considérablement moins linéaire que la parole. Les mots écrits, par la force des choses, sont devenus des « idéogrammes bâtards »⁷ que l'œil ne décompose plus en leurs phonèmes constituants. Le langage écrit s'accompagne en outre d'un ensemble de signes paralinguistiques, orthographiques ou de ponctuation, qui n'ont aucune correspondance directe dans la langue parlée.

Il en va de même en musique, où la partition, même si elle paraît impliquer la face acoustique du phénomène musical, ne peut s'expliquer totalement comme un codage phonétique. La notation sur portée propose une *visualisation* du phénomène musical, mais ne constitue pas pour autant une représentation directe de sa face sonore. Graphique en coordonnées cartésiennes, où la hauteur est inscrite en ordonnée, la durée en abscisse, elle ne fait aucune référence directe aux propriétés acoustiques. Au contraire, il semble bien qu'elle ait largement déterminé certains aspects conceptuels de la perception musicale, notamment la spatialisation verticale de l'acuité du son. Si tel intervalle, telle mélodie sont dits « ascendants » ou « descendants », c'est, en dernière analyse, par référence à leur notation⁸.

2. La partition comme niveau neutre

Le rôle de la partition comme niveau neutre de la tripartition sémiologique a fait problème, et parfois scandale. « Le scandale, écrivait J.-J. Nattiez en 1975, tient à ceci : si la sémiologie musicale est l'étude des traces laissées par un processus de production humaine et des liens créés par les interprétants entre la trace et ses « utilisateurs », il faut bien se rendre compte de cette vérité empirique : ce qui résulte du geste créateur d'un compositeur, c'est la partition ; ce qui rend l'œuvre exécutable et reconnaissable comme une entité, c'est encore la partition »⁹. Mais il soulignait aussi que « de toute façon une description neutre devrait porter à la fois sur la partition et sur la trace acoustique de l'exécution »¹⁰.

Douze ans plus tard, la position de la partition dans la tripartition sémiologique s'est affermie : « Ce qui résulte du geste créateur du compositeur, écrit Nattiez, c'est bien, dans la tradition occidentale, la partition ; ce qui rend l'œuvre exécutable et reconnaissable comme une entité, c'est la partition ; ce qui lui permet de traverser les siècles, c'est encore elle »¹¹. Néanmoins, en n'envisageant, avec Ch. Seeger¹², que les fonctions prescriptive et descriptive de la notation, Nattiez n'échappe pas à la conception de la partition comme un code secondaire, nécessairement tributaire de l'image acoustique : ou bien elle forme une suite d'instructions pour l'interprète, dont la tâche sera d'actualiser l'œuvre et de réaliser

⁷ F. RICHAUDEAU, *La lisibilité : langage, typographie, signes... lecture*, Paris, Denoël, 1969, p. 77.

⁸ On pourrait rattacher à ceci les réflexions de W. J. DOWLING, « Simplicité et complexité en musique et en cognition », dans S. MCADAMS et I. DELIÈGE (éd.), *La musique et les sciences cognitives*, Liège-Bruxelles, Mardaga, 1989, p. 351-360, sur l'encodage des hauteurs comme opération procédurale. où des données cognitives conceptuelles, chez les auditeurs compétents, paraissent précéder et déterminer les données sensorielles. Il est évident que les remarques formulées ici à propos de l'opposition entre les données musicales lues et entendues concernent, à un niveau plus abstrait, une opposition entre données conceptuelles et données sensorielles. Voir aussi la note 17 ci-dessous.

⁹ J.-J. NATTIEZ, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, UGE, 1975, p. 109.

¹⁰ *Ibid.*, p. 110.

¹¹ J.-J. NATTIEZ, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Bourgois, 1987, p. 98-99.

¹² Ch. SEEGER, « Prescriptive and Descriptive Music Writing », *The Musical Quarterly* XLIV (1958), p. 184-195. Traduction française par N. Hussein, *Analyse Musicale* 24 (juin 1991).

ainsi la sémiologie ; ou bien elle est une transcription de la matérialité acoustique de l'œuvre, un compte-rendu de la sémiologie. Dans les deux cas, son rôle n'est qu'ancillaire.

R. Ingarden, auquel Nattiez renvoie, n'admet lui aussi pour la partition qu'un rôle de second ordre. Il y voit essentiellement « un système de symboles impératifs » « déterminant [...] indirectement comment l'œuvre musicale concernée doit être bâtie », « un système de prescriptions sténographiques et implicites, indiquant comment il faut procéder pour exécuter l'œuvre concernée », « un moyen par lequel s'exprime la volonté de l'artiste expliquant comment l'œuvre qu'il a créée doit être réalisée ». À ces fonctions essentiellement prescriptives, il ajoute celle d'assurer la pérennité de l'œuvre, « car, aussi longtemps que le cahier de musique correspondant existe, et qu'il y a des hommes capables de déchiffrer la notation, elle ouvre l'accès intentionnel à l'œuvre créée jadis par l'artiste pour les hommes qui l'exécutent, ou au moins la lisent, et se la représentent dans l'imagination »¹³.

Il suffit, pour mettre en lumière l'insuffisance de ces descriptions, d'y opposer les fonctions de l'enregistrement. Le disque ou la bande magnétique n'assurent-ils pas plus sûrement l'existence durable de l'œuvre ? Ne pallient-ils pas aux déficiences bien connues de la partition comme système prescriptif, surtout s'ils sont enregistrés par le compositeur lui-même ? Ne fournissent-ils pas une description bien plus fidèle et bien plus efficace de la face acoustique du phénomène musical ? Faut-il en conclure que l'avènement de l'enregistrement entraîne à terme la disparition de la partition ? Non, bien entendu, et il est clair que les fonctions de celle-ci sont nettement distinctes de celles de l'enregistrement. Dans le même ordre d'idées, on peut signaler brièvement qu'il existe des notations véritablement prescriptives, les tablatures, dont le fonctionnement est fondamentalement différent de celui de la notation ordinaire.

L'existence de la partition, dans le cas de la musique écrite proprement dite, c'est-à-dire de la musique composée par écrit, modifie profondément non seulement la nature du niveau neutre, mais aussi le fonctionnement des niveaux poétique et esthétique. Cela apparaît de façon particulièrement évidente par comparaison avec le cas des transcriptions de musiques de tradition orale : ici, la notation ne parvient pas à voiler un style essentiellement oral et le lecteur, aussi compétent soit-il, ne peut recréer par la lecture le phénomène de communion musicale tel qu'il s'était produit au moment de la création *ex tempore* de l'œuvre transcrite. Une des caractéristiques essentielles du fonctionnement sémiotique de la musique écrite, comme de toute sémiotique reposant sur un texte écrit, c'est la solution de continuité volontaire, consciente et organisée, entre les pôles de la tripartition.

3. Situation de production, situation d'utilisation

Dans le cas de la musique non écrite, comme dans celui du langage parlé, la production par le musicien ou le locuteur et l'utilisation par l'auditeur sont simultanées : la situation de production et la situation d'utilisation se confondent¹⁴. Comme le souligne M. Nystrand, on ne peut considérer pour autant le discours écrit comme un discours « décontextualisé ». « Le fait que les écrivains ne conversent pas face à face avec leurs lecteurs, ou que leurs textes parlent indépendamment de leur présence physique, ne signifie pas que les textes fonctionnent indépendamment de tout contexte, mais plutôt que, contrairement à la parole, les textes écrits sont composés pour un contexte d'utilisation éventuelle. De même, le fait que les écrivains ne peuvent s'exprimer par l'intonation ou par le geste ne signifie pas que

¹³ R. INGARDEN, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale*, présentation et traduction de l'allemand par D. Smoje, Paris, Bourgois, 1989, p. 68.

¹⁴ Cette identité de situation entraîne en outre une identité de débit : le débit poétique et le débit esthétique sont nécessairement les mêmes, ce qui ne va pas sans contraintes tant pour l'émetteur que pour le récepteur. C'est un point qui mériterait d'être examiné plus complètement.

le langage écrit est démuné de ressources expressives non linguistiques, mais plutôt que les écrivains expriment l'emphase et marquent les frontières, suggèrent le ton et l'attitude, par la division en paragraphes, la ponctuation, les conventions des genres, et d'autres procédés qui fonctionnent en conjonction avec les mots du texte pour produire une communication cohérente »¹⁵.

Ces remarques se transposent aisément au domaine musical : indépendamment des procédés para musicaux dont dispose l'interprète, le compositeur d'une œuvre écrite communique par le moyen de procédés propres à l'écriture : la construction, la ponctuation, ainsi qu'un ensemble de conventions formelles qui n'existent pas dans la musique non écrite. Plusieurs auteurs ont souligné déjà que la notation avait permis d'élever la composition à un niveau de complexité que n'atteignent pas les musiques non notées¹⁶. Mais il n'y a pas que cela : la musique occidentale, puisque c'est d'elle qu'il s'agit, a développé les formes et les structures caractéristiques d'une musique écrite parce que la notation les rendait non seulement possibles, mais aussi et surtout nécessaires. C'est à la production de telles formes et de telles structures que se réfèrent les termes « composition » et « compositeur ».

Si les musiques non écrites ne connaissent pas de formes et de structures de la même complexité, ce n'est pas tant parce qu'elles ne les permettent pas (ce qui reste d'ailleurs à prouver), que parce que l'identité des contextes de production et d'utilisation, et l'intensité de l'interaction producteur/ utilisateur qui en résulte, les rendent inutiles. Dans le cas de la musique écrite, le texte est le seul lien fonctionnel entre les situations de production et d'utilisation : c'est à ce titre qu'il constitue, au sens propre, le niveau neutre de la tripartition.

4. Le double langage de la musique

À première réflexion, il semblerait que l'échange sémiotique ne s'effectue complètement qu'au moment où l'interprétation réalise une situation d'utilisation auditive. Mais c'est là, dans une certaine mesure, un point de vue d'illettré musical. Le lecteur musical compétent sait que l'échange musical peut se dispenser de toute réalisation sonore, et que le passage par le stade acoustique n'institue pas nécessairement un niveau plus élevé de la sémiose : la lecture peut fonder seule une situation d'utilisation satisfaisante. Sans entreprendre ici une discussion de la nature de « l'audition mentale », il faut noter que son rapport à l'audition réelle est pour le moins complexe et qu'on ne peut exclure totalement la possibilité d'un lien direct de la musique lue au signifié musical, comparable au lien qui rattache l'écriture idéographique au signifié linguistique. D'ailleurs, la lecture de la musique est souvent ressentie comme un complément nécessaire de l'audition : l'œuvre ne semble exercer tout son pouvoir qu'après qu'on ait pu prendre connaissance de sa partition.

Les mécanismes de la musique écrite sont différents de ceux de la musique orale et, même s'ils se superposent dans le cas de l'exécution d'une partition, il reste possible de les distinguer. Faute de place, il ne sera possible que d'indiquer ici quelle direction pourrait prendre une réflexion plus approfondie sur ce sujet. Sous son aspect acous-

¹⁵ M. NYSTRAND, *The Structure of Written Communication: Studies in Reciprocity between Writers and Readers*, Orlando, Academic Press, 1986, p. 46.

¹⁶ La notation, écrit I. Bent, « permet au compositeur de donner forme à son more à un niveau de sophistication qui serait impossible dans une tradition purement auditive: il est douteux par exemple que Wagner ou Mahler puissent avoir réalisé sans elle leurs constructions architecturales massives » (I. BENT e.a., « Notation », *The New Grove*, S. Sadie éd., Londres, Macmillan, 1980, vol. 13, p. 334a. Selon Nattiez, « on ne peut nier que c'est l'existence de l'écriture qui a permis à la polyphonie et au contrepoint d'atteindre le degré de complexité que nous leur connaissons chez Gesualdo ou Jean-Sébastien Bach », *Musicologie générale et sémiologie*, op. cit., p. 99.

tique, le fonctionnement musical est principalement d'ordre affectif ; d'ailleurs, les éléments expressifs et affectifs sont de ceux dont la notation laisse largement le contrôle à l'interprète. Sous sa face écrite, la musique a plutôt un fonctionnement associatif, où la logique et la syntaxe jouent un rôle primordial ; ce fonctionnement-là peut s'exercer sans doute par la médiation d'un bon interprète, mais il est plus apparent encore à la lecture.

Dans tous les cas, il faut admettre que la musique peut comporter deux faces : l'une d'origine orale, la plus spontanée et la plus aisément accessible ; l'autre d'origine écrite, plus intellectuelle et dont l'accès met en jeu des phénomènes cognitifs moins intuitifs. Parce qu'elles renvoient toutes deux à une même réalité musicale, il peut sembler arbitraire ou excessif de les distinguer l'une de l'autre ; cette distinction permet néanmoins d'élucider certains aspects difficiles de la sémiologie musicale, elle éclaire le rôle de l'interprète comme interface entre l'écriture et l'oralité musicales¹⁷ et permet de préciser le rôle de l'analyste. Comme le souligne M. Guertin, « interroger un fait musical en ayant recours à la partition ne saurait équivaloir à questionner le même donné à travers son audition, même si celle-ci est mainte fois répétée. De part et d'autre, l'objet se livre de manière différente et l'on peut considérer que dans certains cas limites, il ne soit plus du tout le même ; de part et d'autre, les processus à l'œuvre dans sa saisie sont particuliers et conduisent à des résultats qui ici pourront coïncider, là diverger plus ou moins radicalement »¹⁸.

5. Partition et analyse

Dès que l'on admet la dualité du langage musical, on constate que c'en est la face écrite, dans la plupart des cas, que l'analyse musicale cherche à décrire. Même pour des musiques exclusivement orales, l'analyse requiert une transcription écrite préalable. « Si l'oreille humaine était capable de percevoir la totalité du contenu acoustique d'une expression musicale, écrit Bruno Nettl, et si l'esprit pouvait retenir tout ce qui a été perçu, alors l'analyse de ce qui a été entendu serait préférable [...]. Mais puisque la mémoire humaine est peu capable de retenir, avec autant de détail, ce qui a été entendu dix secondes auparavant et ce qui est entendu dans le moment présent, une notation quelconque est devenue essentielle pour la recherche musicale »¹⁹. C'est reconnaître implicitement que ce que l'analyse décrit ne peut être totalement perçu par l'oreille ni mémorisé — ne peut qu'être lu.

Le discours selon lequel, en dernière instance, c'est « ce qu'on entend » qui justifie l'analyse, aussi bien intentionné soit-il, n'est qu'une utopie. Dans la plupart des cas, les structures que l'analyse met en lumière *ne s'entendent pas*, du moins pas dans le sens ordinaire du mot — ou, plus précisément, elles ne s'entendent qu'après avoir été identifiées par l'analyse. Ce n'est pas sans raison, d'ailleurs, que ces structures sont décrites comme « sous-jacentes », appartenant à un « arrière-plan », ou que l'on parle d'« audition structurelle »²⁰. Ces structures agissent sans doute sur la perception, mais pas

¹⁷ Il faut peut-être rapprocher cette distinction entre écriture et oralité musicales de celle qu'O. Marin (« Neuropsychologie, modèles cognitifs mentaux et traitement musical », *La musique et les sciences cognitives*, S. McAdams et I. Deliège éd., 1989, p. 361-374) fait entre les processus cognitifs représentationnels et perceptifs. Plus généralement, le fonctionnement de la musique lue semble plus proche du fonctionnement linguistique que celui de la musique entendue. Nombre de remarques formulées par divers auteurs dans *La musique et les sciences cognitives* à propos de l'association entre la musique et le langage pourraient être tempérées et affinées dans cette perspective. Sur la lecture musicale, voir aussi T. MACHOVER (éd.), *Quoi ? Quand ? Comment ? La recherche musicale*, Paris, Bourgois, 1985, en particulier l'article de P. GREUSSAY, « Exposition ou exploration : graphes beethoveniens », p. 165-183, ainsi que celui de J.-J. NATTIEZ, « La relation oblique entre le musicologue et le compositeur », p. 121-134.

¹⁸ M. GUERTIN, De la lecture à l'audition d'un texte musical : une étude des thèmes dans le livre I des Préludes pour piano de Debussy, Montréal, Presses de l'Université, 1990, p. 15.

¹⁹ Cité dans S. AROM, Polyphonies et polyrythmies instrumentales, op. cit., p. 76.

²⁰ F. SALZER, *Structural Hearing*, New York, Charles Boni, 1952.

par un simple phénomène d'audition consciente. Quand à « ce qu'on entend », c'est-à-dire ce que l'oreille perçoit immédiatement, l'analyse, à tort peut-être, ne s'en préoccupe le plus souvent qu'indirectement.

Ce point de vue pourra paraître scandaleux ; il ne fait qu'affirmer ouvertement ce que nombre d'entre nous ressentent — et face à quoi d'aucuns se voilent la face. D. Osmond-Smith, qui note que « notre réponse à une œuvre déchiffrée sur une partition et projetée dans notre oreille interne peut être significativement différente de notre expérience auditive »²¹, dénonce avec raison la prétention de l'analyse musicale à rendre compte de la perception auditive. Ce n'est pas, comme il paraît le croire, que l'analyse musicale ne fait qu'imiter l'analyse linguistique, mais bien qu'elle vise un aspect du message musical qui ne s'adresse pas directement à l'oreille.

Entendons-nous : il ne s'agit pas ici de dénigrer l'analyse musicale, bien au contraire. Dès lors que la sémiose musicale comporte une face écrite, il importe d'appréhender celle-ci : c'est le rôle de l'analyse, ou du moins de ce type d'analyse qui se pratique actuellement dans nos cercles. L'analyse musicale, comme l'écrit si bien J. Molino, « est de la musique continuée avec d'autres moyens »²². La lecture de la partition en constitue le lieu privilégié, et la perception de l'œuvre musicale ne peut être complète sans elle. La partition, en d'autres termes, constitue, dans notre musique occidentale en tout cas, un maillon essentiel et indispensable de la chaîne sémiotique. Sans lecture, sans notation, sans partition, la musique ne serait, selon l'expression de Gui d'Arezzo, qu'*ignotum cantus*.

²¹ D. OSMOND-SMITH, « Entre la musique et le langage : vue depuis le pont », *La musique et les sciences cognitives*, S. McAdams et I. Deliège éd., 1989, p. 144.

²² J. MOLINO, « Analyser », *Analyse Musicale* 16 (1989), p. 11.