

Article

« Le bipôle objet/conduites : réflexions sur l'objectif de la sémiologie musicale »

François Delalande

Études littéraires, vol. 21, n° 3, 1989, p. 141-155.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500877ar>

DOI: 10.7202/500877ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

LE BIPÔLE OBJET / CONDUITES RÉFLEXIONS SUR L'OBJECTIF DE LA SÉMIOLOGIE MUSICALE

françois delalande

Les termes de sens et de signification sont suffisamment équivoques pour que l'objectif de la sémiologie le soit aussi. Un énoncé tel que « la musique a une signification pour celui qui la fait ou l'écoute » peut être paraphrasé, pour le préciser, dans deux orientations différentes. L'une d'elle serait : « La musique appelle certains contenus, certaines images, certaines représentations dans l'esprit de celui qui la fait ou l'écoute ». C'est dans cette direction que la sémiologie de la musique a interprété le concept de signification, en établissant un rapprochement (discutable) entre la signification linguistique et le pouvoir d'évocation que possède la musique. Mais le même énoncé « la musique a une signification pour celui qui la fait ou l'écoute » peut s'interpréter dans le sens de « faire ou écouter de la musique a une signification pour celui qui la fait ou l'écoute », et le mot signification désigne alors la finalité d'une conduite. On abandonne le parallèle avec la linguistique, et la signification n'est plus définie par la question « quelle réalité extra-musicale la musique évoque-t-elle », mais par cette autre question « pourquoi les gens font-ils ou écoutent-ils de la musique, qu'y cherchent-ils, qu'y trouvent-ils ? ». On est renvoyé de la signification de l'objet à la signification d'une conduite.

Plus précisément, la signification de l'objet n'est plus que l'un des éléments qui donnent à la conduite sa signification.

C'est ainsi que l'on pourrait traduire en termes psychologiques, en extrapolant énormément, une dualité de conception qui semble transparaître dans le programme de cette discipline qui, depuis une quinzaine d'années, s'est donné le nom de « sémiologie musicale ». Mais revenons aux termes dans lesquels s'exprime, au sein de la discipline, cette dualité. Nous verrons comment une première définition doit céder la place, selon nous, à une seconde, plus large.

1. Limites d'une sémiologie de la signification de l'objet musical

La conception habituelle est celle du « renvoi », pour utiliser un terme suffisamment général, extension de la définition du « signe » saussurien. J'emprunte la formulation à Nattiez qui donne « comme définition minimale — mais suffisante — de la sémiologie [cela suppose qu'il y en a d'autres; il en donnera une autre en effet] l'étude des domaines constitués de signes, c'est-à-dire d'objets qui renvoient à quelque chose pour quelqu'un¹ ». C'est donc une étude particulière de la signification de l'objet, que Nattiez définit ainsi: « un objet quelconque prend une signification pour un individu qui l'appréhende lorsqu'il met cet objet en relation avec des secteurs de son vécu, c'est-à-dire l'ensemble des autres objets qui appartiennent à son expérience du monde », ou encore, « la signification d'un objet quelconque, c'est donc la constellation des interprétants puisée dans le vécu de l'utilisateur du signe, émetteur ou récepteur, dans une situation donnée² » (c'est dorénavant à cette acception que nous réserverons le mot « signification »).

On sait maintenant qui est le « quelqu'un » de la définition des signes comme « objets qui renvoient à quelque chose pour quelqu'un », c'est « l'utilisateur du signe, émetteur ou récepteur » (ce n'est pas un tiers, le chercheur par exemple, et ceci est important).

D'où ce programme, qu'on trouvait dans les premiers textes de 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 en 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 le dégager³». Les uns, comme Nattiez, se sont essentiellement appliqués à la première partie du programme, c'est-à-dire à l'analyse formelle interne. D'autres, comme Stefani, ont recherché les homologues dans la réalité ou le vécu et ont examiné les différents codes qui permettent l'émergence d'un sens.

C'est bien comme une formalisation de l'étude de la signification que s'est définie une certaine sémiologie de la musique, depuis ses débuts. Et pourtant cette sémiologie du renvoi bute sur deux difficultés. L'une a été souvent mise en avant, mais ne paraît cependant pas insurmontable, tandis que l'autre, bien qu'on en parle moins, semble être une limitation définitive.

La première est le caractère fluctuant des significations attachées à la musique qui, pour cette raison, a été régulièrement considérée, d'Hanslick à Jakobson, comme a-signifiante. Hanslick faisait remarquer que la mélodie désespérée de Gluck sur « j'ai perdu mon Eurydice » serait tout aussi convaincante, mais évidemment avec un autre contenu, sur « j'ai trouvé mon Eurydice ». Les auteurs opposent diverses parades à cette observation judicieuse. L'une d'elles est d'admettre comme Jakobson que « la musique est un langage qui se signifie soi-même⁴ », voulant dire par là que certains segments de l'œuvre renvoient à d'autres, passés ou à venir, comme le montrent les analyses internes de répétitions ou de récurrences effectuées par Ruwet. C'est une façon d'évacuer le problème de la signification, telle que définie plus haut. Une autre parade est de considérer la signification comme irréductiblement individuelle, ce qui, là encore, en condamne l'étude générale. C'est la position qu'exprime Nattiez dans sa définition de la signification. Il ne semble pourtant pas impossible de dépasser cette première difficulté et de rendre compte du caractère fluctuant, voire contradictoire, des significations, grâce au concept de point de vue, comme on l'indiquera plus loin.

La seconde objection à une sémiologie de la signification est qu'elle laisse dans l'ombre des aspects centraux de la musique. Contrairement au langage, dont on voit bien que le fonctionnement est largement subordonné à la transmission ou à la production d'un sens, le problème de la signification (même s'il retrouve bien des faits réels) est ici relativement

annexe, et on voit périodiquement, au moins depuis Hanslick, apparaître le désir de recentrer l'étude du fait musical. Il y a au moins deux dimensions que néglige *a priori* une sémiologie du renvoi.

Pour Hanslick et certains formalistes, ce qui est spécifique à la musique est un jeu de formes, et je suggérerai de prendre le mot jeu au sens d'une conduite, celle de celui qui joue. La partition d'une fugue est le résultat d'un jeu de combinaison auquel s'est livré le compositeur, et une invitation à y participer offerte à l'auditeur ou au lecteur de la partition. Le mot *recercare* désigne un acte, pas un objet. Il désigne ce petit jeu de recherche, de reconnaissance, de poursuite d'un thème dans le tissu polyphonique, proposé à tout auditeur de contrepoint en imitation. L'autre zone d'ombre laissée par une sémiologie du renvoi est la dimension sensori-motrice, particulièrement évidente dans le jeu instrumental, mais qui sous-tend toute la pratique musicale. On ne peut ici qu'y faire allusion, et je citerai pour cela le témoignage d'un flûtiste, Pierre-Yves Artaud : « L'interprétation, par un musicien, passe par un contact sensuel avec l'instrument. Par les sensations qu'on a pour la flûte au bout des doigts, au bout des lèvres ; parce qu'on sent notre souffle arriver sur le biseau. Le contrôle musical du phrasé, tout, passe par là, par cette approche très physique de l'instrument. »

Pour dire les choses de façon très intuitive, le propre de la musique serait peut-être de donner du plaisir à ceux qui la font ou l'écoutent, et la signification qu'on y attache n'apparaît que comme un élément à côté d'autres, comme, pour l'instrumentiste, l'exercice moteur et les différentes formes de sensorialité (tactile, kinesthésique), ou comme le jeu combinatoire pour le contrapuntiste ou l'auditeur de contrepoint.

2. Le fait musical comme faisceau de conduites

La musique ne doit donc pas être considérée comme un ensemble d'objets (sonores ou graphiques) mais comme un faisceau de conduites, qui consistent à la faire ou à l'entendre. Je me rangerai ici derrière une formulation de Jean Molino. L'objet est le résultat d'une production (dont l'étude constitue la poïétique) et donne lieu à une réception (qui relève de l'esthésique). C'est cette triple dimension de l'objet, comme

objet, comme objet d'une production, comme objet d'une réception, qui lui confère son statut d'objet symbolique.

Ne développons pas cette « tripartition » de Molino, largement commentée par Nattiez. Deux précisions, cependant, sont utiles à notre propos.

Comment désigner le fait de produire et de recevoir ? Doit-on parler de conduites, de stratégies ou de processus (ce dernier terme est celui actuellement choisi par Nattiez) ? La terminologie ici n'est pas indifférente. Stratégie et processus sont des concepts qui ont été utilisés par des disciplines comme la pragmatique ou la psychologie cognitive. Or précisément, la production et la réception musicales mettent en jeu non seulement des processus cognitifs mais aussi des aspects moteurs, comme nous l'évoquions à propos du jeu instrumental, et affectifs. On peut les distinguer artificiellement, pour les besoins d'une étude particulière mais, dans la réalité observée, ces trois aspects interfèrent étroitement. C'est donc plutôt sur l'organisation spécifique que présente un acte de production ou de réception, sous l'influence d'une finalité unique définie qui est de produire ou de recevoir un objet-musique, qu'il convient d'insister. Et le terme qui répond à cette définition, dans la psychologie française, est celui de conduite, « ensembles d'actions organisées en vue d'atteindre une certaine fin », selon Reuchlin, les critères d'organisation et de finalité étant caractéristiques. Notons que le fait d'emprunter ce terme à la psychologie n'implique pas qu'on abandonne au psychologue l'étude du fait musical (ce point sera repris plus loin).

Enfin, pourquoi distinguer si soigneusement production et réception ? La distinction repose sur cette remarque de Valéry : « rien ne garantit qu'il y ait correspondance directe entre l'effet produit par l'œuvre d'art et les intentions du créateur ». Tout objet symbolique 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 ⁵.

Les deux expressions que nous soulignons sont essentielles à l'analyse. Nous reviendrons sur la première après avoir vu en quoi producteur et récepteur « constituent » l'objet.

3. Objet et conduites, une réalité à deux faces

On aurait tort de considérer l'objet comme une « chose » que l'on peut décrire indépendamment de sa production et de sa réception. En réalité l'objet-musique ne peut pas être défini sans les conduites qui le « constituent », pour reprendre le terme de Molino, pas plus que les conduites de production ou de réception n'existent indépendamment de leurs objets. Examinons ces deux propositions symétriques.

a) On ne peut pas définir l'objet sans les conduites de production ou de réception. Le problème se pose de manière très concrète dans le travail d'analyse. Sur quel « objet » travaille-t-on ? L'existence d'un objet matériel — l'onde acoustique ou la partition — ne doit pas faire illusion. Même dans le cas, apparemment simple, où l'analyste a sous les yeux une partition, ce n'est pas cet objet matériel qu'il analyse. Il n'a pas le projet de rendre compte de l'ensemble des données concrètes (innombrables) qu'il peut observer (comme les variations de qualité d'impression). Il s'intéresse à certains traits de la configuration des notes en tant que résultats de décisions du compositeur ou en tant qu'objet d'un acte de lecture. Qu'une note soit écrite sur une ligne ou sous une ligne de la portée est une information qu'il prend en compte (parce qu'il sait que cela résulte d'une décision du compositeur). Par contre, que les notes soient plus tassées sur une portée que sur la suivante est un trait qu'il ne prend pas en compte (parce qu'il sait que c'est une décision de l'imprimeur). Il sait par ailleurs que le premier trait (hauteur de la note) induira une différence comportementale pour la lecture, tandis que le second (tassement) n'en induira pas. L'analyste construit donc l'objet qu'il étudiera — un objet abstrait — sur la base d'une connaissance des pratiques dans lesquelles s'insère l'objet matériel qu'il a sous les yeux.

Il en va de même pour l'objet sonore. Ce n'est pas sur le signal acoustique parvenant aux oreilles de l'auditeur qu'il travaillera, mais sur une construction obtenue en éliminant les particularités dues aux caractéristiques du matériel de diffusion, à l'acoustique du local d'écoute, etc., parce que l'on sait que l'auditeur lui-même saura faire la part de ces facteurs.

C'est donc sur la base d'une connaissance, implicite la plupart du temps, des conduites d'écoute et de production, que le chercheur construit son objet d'analyse. Ce qui définit,

au sens propre, l'objet, c'est-à-dire ce qui détermine ses limites — où il commence, où il finit, ce qui le distingue du « bruit de fond » — ce sont les conduites de production et de réception. On ajouterait, mais ceci anticipe sur les questions d'analyse, que ce sont ces conduites aussi qui permettent de découper l'objet en unités.

La proposition réciproque est encore plus évidente : les conduites n'existent que par l'objet. Elles se définissent comme « actes coordonnés par une finalité », et même si la finalité peut s'envisager à différents niveaux, conscients ou inconscients, la production ou la réception d'un objet musical en est une caractéristique nécessaire.

4. Le bipôle objet-conduites comme objet de la sémiologie musicale

Objet et conduites sont donc indissociablement liés, comme les deux faces d'une réalité unique. Cette façon de voir n'est pas sans rappeler la conception saussurienne des deux faces indissociables du signe, mais appliquée au bipôle objet-conduites. On a bien là affaire à un nouveau renvoi, que j'appellerai le renvoi « horizontal », en pensant aux schémas dans lesquels le producteur est figuré à gauche de l'objet et le récepteur à droite, et par opposition au renvoi « vertical » de Saussure qui représente le signifié au dessus du signifiant. On pourrait discuter du type de signes que constitue ce renvoi horizontal, mais l'exercice reste vain si l'on n'en tire pas parti pour avancer dans la modélisation. Ce n'est pas mon projet ici. Molino parle prudemment de « traces », restant en marge des typologies constituées. Peut-être la hauteur de la note sur la portée serait-elle dans la terminologie de Hoelmslev un « signal » élémentaire, ou pour Peirce l'« indice » d'un geste de production. Je me contenterai de cette formulation : elle est un trait de l'objet qui renvoie à un trait d'une conduite de production et à un trait d'une conduite de réception.

Cette sémiologie horizontale du doublet objet-conduites est en fait le premier objectif que se fixe Jean-Jacques Nattiez dès son avant propos :

L'œuvre musicale, ce n'est pas seulement ce que l'on appelle, il n'y a pas si longtemps, le texte, ou un ensemble de structures [...], c'est aussi les processus qui lui ont donné naissance [(les actes de composition)]

et les processus auxquels elle donne lieu : les actes d'interprétation et de perception [...]. Si l'analyse musicale consiste à montrer comment une œuvre fonctionne, il n'est pas possible de la réduire à une seule de ces trois dimensions [...]. La musicologie, l'analyse musicale, et même des approches moins spécialisées ou moins scientifiques de la musique, ont besoin d'une théorie qui traite des conséquences pratiques, méthodologiques et épistémologiques de la position que nous venons de définir. À cette théorie, il est donné le nom de sémiologie musicale⁶.

Pourtant Nattiez ne parle de signe que pour le renvoi vertical puisqu'il définit le signe (en formulation condensée) comme renvoyant « à quelque chose pour quelqu'un », et plus précisément pour son utilisateur, producteur ou récepteur. S'il y a bien présupposition réciproque de l'objet et des conduites, elle n'apparaît qu'à l'examen du fait musical (donc aux yeux du chercheur) et ne constitue pas un signe en ce sens.

Il n'est pas rare cependant qu'un trait de l'objet soit perçu par l'auditeur comme indice d'un trait de la production, ou par le producteur comme trait inducteur de la réception. On a affaire alors à une « verticalisation » du renvoi horizontal. Mais dans le cas général, ces « traces » des conduites qui forment l'objet ne le sont que pour le tiers observateur.

On se trouve ainsi devant deux conceptions d'un programme d'étude sémiologique de la musique, l'un consistant à étudier comment objet et conduites se présupposent et se « constituent » mutuellement, l'autre se consacrant à examiner comment la musique prend un sens pour ceux qui la font ou l'écoutent. Ces deux conceptions s'articulent-elles, et comment ?

Une première réponse serait d'affirmer que les deux définitions sont équivalentes, c'est-à-dire que l'une implique l'autre. L'une des implications est vérifiée : il n'y a signification que s'il y a production ou réception, c'est prévu dans la définition (renvoi à quelque chose pour quelqu'un, émetteur ou récepteur). Mais la seconde est une hypothèse forte, qu'on ne saurait adopter sans précaution. Peut-on admettre que cet acte de production ou de réception implique une symbolisation ? Avons-nous le moyen d'affirmer que la conduite du flûtiste qui contrôle son souffle pour émettre un son « filé » implique une symbolisation ? Que, parfois, elle soit accompagnée de celle-ci, oui, pour qualifier ou apprécier une comparaison, mais qu'elle l'implique nécessairement est une affirmation qui ne va pas de soi. C'est sans doute la conception de Molino pour qui « les

conduites esthétiques impliquent un processus de symbolisation ». Faut-il voir là un *a priori* qui exclurait de la définition de la musique un exercice sensori-moteur pur ou bien l'affirmation qu'il n'y a pas de sensori-moteur sans symbolisation, position résolument anti-piagétienne et apparemment contraire aux observations du développement ontogénétique des conduites musicales⁸.

Une seconde façon d'articuler le vertical et l'horizontal est celle de Nattiez qui semble se résoudre à considérer le fonctionnement tripartite du fait musical (qui était pourtant sa définition préliminaire de l'objectif sémiologique) comme un cadre d'étude pour l'autre objectif : l'étude de la signification. « La tâche de la sémiologie consiste à identifier les interprétants selon les trois pôles de la tripartition et à établir leurs relations⁹. »

Mais ces deux positions ont pour point commun de réduire l'objectif d'étude au renvoi vertical, ou au moins de lui donner la priorité, alors que c'est en considérant d'abord la musique comme faisceau d'actes de production et de réception qu'on peut intégrer ses aspects sensori-moteurs et ludiques, et en saisir la spécificité. C'est donc une hiérarchie inverse de celle de Nattiez qui me semble correspondre à la réalité du fait musical. L'objectif est de rendre compte de ce fonctionnement propre à la musique qui consiste à produire et à recevoir un objet selon des conduites qui tissent de façon spécifique le sensori-moteur, le symbolique et le jeu combinatoire, et dans lesquelles la signification (telle que définie par Nattiez) n'apparaît que comme une éventuelle composante.

5. Pertinence et conduites-types

Producteur et récepteur « n'ont pas le même point de vue sur l'objet, qu'ils ne constituent point de la même façon ». La notion abstraite de « point de vue », utilisée ici par Molino, ne doit pas être confondue avec la personne concrète du créateur ou de l'auditeur. C'est grâce à cette distinction que l'on peut espérer réduire à un nombre fini de points de vue l'infinie diversité des conduites de réception réellement observées. C'est aussi grâce à cette distinction que l'on peut analyser en plusieurs points de vue la complexité de la conduite de production d'un seul individu, le compositeur. En réalité, l'usage

de l'expression « point de vue » consiste à rapporter la description de l'objet à une conduite fictive : analyser l'objet sur une série de points de vue (poïétiques et esthétiques) c'est le considérer comme « cible » d'une série de conduites fictives (poïétiques et esthétiques). Par exemple, envisager une fugue comme « *ricercare* » c'est signaler le jeu de recherche auquel elle incite l'auditeur et rapporter l'analyse à cette « conduite-type », mais cela n'exclut pas que par ailleurs on la considère du point de vue du comportement moteur qu'induit la pulsation rythmique ou des associations sémantiques auxquelles elle se prête.

Bien qu'elle n'ait pas été explicitement développée, cette façon de voir n'est pas nouvelle. Lorsque Jakobson énumérait ses fameuses fonctions du langage, c'est en réalité de conduites de production ou de réception qu'il parlait implicitement. Le déplacement de l'accent dans « *formidable* », qu'il donne comme exemple d'une fonction émotive, est un trait de l'objet qui renvoie à la conduite du destinataire, de même que le fonctionnement conatif du langage se caractérise par la conduite du destinataire. On fera trois remarques, ici, qui nous rapprochent des conduites musicales. D'abord, ces conduites que suppose Jakobson sont des conduites typiques, indépendantes de la personnalité de tel sujet et des circonstances particulières de l'échange. Ce sont des points de vue qui découpent un plan de pertinence pour l'analyse du langage. Ensuite, la conduite n'est pas un simple processus cognitif : la composante affective est caractéristique de la fonction émotive (la dimension sensori-motrice n'est pas pertinente dans le cas du langage, en ce sens qu'elle n'est en relation avec aucun trait de l'objet). Enfin il importe peu que ces traits expressifs soient intentionnellement manipulés par le locuteur. L'essentiel est qu'on puisse rapporter une différenciation des traits à une différenciation des conduites.

De façon analogue, et bien que cette proposition reste encore largement programmatique, on peut espérer reconnaître dans les conduites musicales actuelles d'une collectivité culturellement définie, des conduites de production et de réception déterminant des points de vue et donc des plans de pertinence pour l'analyse ¹⁰. Dans une étude sur une œuvre électroacoustique, nous avons pu ramener la variété et la variabilité des écoutes actuelles à une combinaison de cinq écoutes-types seulement, définissant chacune un point de vue d'analyse. Ce

ne sont pas les mêmes traits qui sont pertinents pour chacune d'elles et ils ne conduisent pas à la même analyse¹¹.

6. Retour sur la signification : la métaphorisation

Définir la sémiologie musicale comme étude du doublet objet/conduites oblige à réexaminer dans cette perspective le problème de la signification.

Le fait empirique dont la théorie doit rendre compte est l'existence de métaphores verbales par lesquelles l'auditeur (ou le compositeur ou l'interprète) témoigne de son expérience.

a) Dans une conception de la sémiologie comme renvoi vertical, ce témoignage est interprété comme une paraphrase verbale d'un signifié musical. Mais dans le cadre d'une étude des conduites, la signification apparaît comme une origine particulière de la métaphore verbale. Encore doit-on préciser qu'à différents points de vue correspondent des champs sémantiques différents, ce qui est particulièrement net dans l'étude de la réception au moyen de témoignages d'écoute. Mais cette symbolisation de l'objet n'est pas la seule source de métaphores. Examinons deux autres cas.

b) La verbalisation peut traduire une simple stimulation sensorielle, et c'est déjà très différent. Comme le remarquait raisonnablement Umberto Eco : « un oignon peut faire pleurer en tant que stimulus, mais l'image d'une scène pathétique ne fait pleurer qu'après avoir été perçue comme signe. Toutefois, surtout dans les arts visuels, existent des systèmes de stimuli qui fonctionnent comme tels et qui suscitent des réactions émotionnelles sans qu'on puisse apparemment les codifier comme des signes¹² ».

c) Enfin la métaphore verbale peut être l'image de l'activité perceptive elle-même — des tensions, des attentes satisfaites ou déjouées, etc. — et des réactions émotionnelles qu'elle provoque. Pour une part, ces réponses sont fonction des déterminations circonstancielles et individuelles de l'écoute actuelle, mais pour une autre elles peuvent être intégrées dans la description des conduites-types, dont elles apparaissent comme des symptômes.

Si l'on admet ce schéma, on doit s'attendre à recueillir des réponses sémantiques très comparables associées à un même type de conduites portant sur deux objets différents ; et au contraire, à des réponses différentes associées au même objet appréhendé selon des conduites différentes. On voit dans quelle impasse on s'engagerait si l'on cherchait une relation stable entre l'objet et les réponses sémantiques¹³.

À la surface de la verbalisation consécutive à l'écoute, ces différents processus de métaphorisation aboutissent au même résultat : une liste d'adjectifs ou d'images. Plutôt que de les interpréter hâtivement comme projection verbale d'un signifié musical, ce qui est une vision réductrice, il serait prudent d'analyser d'abord ces métaphores comme résultat d'un processus — la métaphorisation — qui fait partie intégrante de la réception. La réception est en effet une construction progressive de l'objet par le sujet, et on peut supposer que la métaphorisation intervient activement dans la conduite pour fixer l'image de l'objet en train de s'élaborer, pour faciliter la prise de conscience des sensations et les exacerber, pour réorienter l'activité perceptive.

Au lieu de chercher à rattacher à l'objet la métaphore de surface, telle qu'elle aboutit verbalement, selon un modèle dont l'efficacité analytique est très faible, il est de loin préférable d'intégrer le processus de métaphorisation à la description de la conduite. Les différences de réponses verbales qu'on observe s'interprètent alors de façon claire comme divergences de conduites, et les relatifs regroupements en domaines de significations¹⁴ ou en axes¹⁵ pourraient bien traduire l'existence de conduites-types.

7. Sémiologie et psychologie : le déplacement de la « coupure »

Définir la sémiologie comme étude du doublet objet-conduites peut être considéré comme une régression qui reviendrait à reverser l'étude du sens dans le sein de la psychologie. Il y a deux réponses distinctes à faire à cette objection : sur le plan historique, c'est incontestablement vrai ; sur le plan logique, ce ne l'est pas.

Si la linguistique a pu isoler un objet d'étude — la langue — des contingences psychologiques et sociologiques de son

fonctionnement, c'est au terme d'une longue période d'observation de son fonctionnement et de ses fonctions, qui fait encore défaut à l'analyse du fait musical. Comme toute théorie, une théorie du sens apparaît comme une modélisation de faits empiriques, et ces faits, dans ce domaine, sont d'abord de nature psychologique et sociale. Il n'y a pas de danger qu'une théorie puisse être infirmée par les faits tant que ceux-ci sont si mal décrits et il est loisible d'échafauder autant de théories que l'on veut. L'enquête psychologique et sociale est donc un passage inévitable, mais provisoire.

C'est une tout autre question que celle de l'aliénation logique, et donc définitive, de la sémiologie à la psychologie. Ici au contraire il apparaît possible et nécessaire d'isoler un objet d'étude dont la sémiologie doit décrire l'articulation interne. Simplement, cet objet n'est pas, selon nous, le jeu de renvoi du type signifiant/signifié, où le signifié répondrait à la définition de la signification de Nattiez, mais le jeu des renvois objet/conduites.

Abstraire de la diversité des conduites réellement observées, dépendantes des personnalités et des circonstances, une liste finie de conduites fictives et typiques est une nécessité pratique si l'on veut en faire un ensemble de points de vue pour l'analyse. C'est par ailleurs toujours possible dès que le corpus de conduites actuelles pris en compte est fini. Les conduites-types obtenues ont-elles une réalité psychologique ou sociale ? Constituent-elles quelque chose comme un système, c'est-à-dire entretiennent-elles des rapports d'exclusion ? Apparemment oui, au moins dans le cas de la réception, où l'auditeur semble devoir choisir entre des orientations d'écoute incompatibles.

Dès lors, l'étude des conduites se divise en deux versants. Le versant sémiologique est tourné vers l'objet et le rôle de la sémiologie est de décrire les articulations parallèles des plans de pertinence de l'objet et des conduites-types. Le versant psychologique est tourné vers le sujet et il revient à la psychologie d'expliquer comment le jeu dynamique des conduites-types compose la conduite actuelle et engendre plaisir et émotions.

*Institut National de l'Audio-Visuel
Paris*

Notes

- ¹ Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois éd., 1987, p. 31. Si je m'appuie sur les définitions de Nattiez, ce n'est pas pour le critiquer, mais au contraire parce qu'on y trouve les formulations les plus claires et les plus explicites d'un problème qui est bien réel et qu'on rencontre inévitablement dans l'étude du fait musical.
- ² *Ibid.*, p. 32.
- ³ Nicolas Ruwet, *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972, p. 14.
- ⁴ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale II*, Paris, Éd. de Minuit, 1973, p. 99.
- ⁵ Jean Molino, « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu*, n° 17, Paris, Seuil, 1975, p. 47.
- ⁶ *Op. cit.*, pp. 15-16.
- ⁷ *Op. cit.*, p. 49.
- ⁸ Voir Bernadette Céleste, François Delalande et Élisabeth Dumaurier, *l'Enfant, du sonore au musical*, Paris, INA-GRM/Buchet-Chastel, 1982, pp. 172-175.
- ⁹ *Op. cit.*, p. 51.
- ¹⁰ Voir F. Delalande, « Pertinence et analyses perceptives », *Cahier recherche/musique*, n° 2, Paris, INA-GRM, 1976.
- ¹¹ F. Delalande, « Essai d'analyse esthétique : *Sommeil*, de Pierre Henry », *Analyse musicale*, 1988.
- ¹² Umberto Eco, *la Structure absente*, Paris, Mercure de France, 1972, p. 161. Tout en en reconnaissant la pertinence esthétique, Eco se demande ensuite s'il peut intégrer ces stimuli, présents dans les objets artistiques, dans le programme d'une sémiologie du renvoi vertical. Il conclut positivement en envisageant deux cas, qui ne sont pourtant que des cas particuliers, où il y a « verticalisation » de ce renvoi Objet/conduites : le cas où la stimulation sensorielle oriente l'interprétation des « signes » (dans le sens du renvoi signifiant/signifié) par le destinataire, et le cas où « l'effet » des stimuli est manié par l'émetteur. « Il faut considérer ces types de stimuli a) du point de vue du destinataire ; b) du point de vue de l'émetteur.
- a) Du point de vue du destinataire ce sont sans doute des conditionnements en dehors des signes mais qui interviennent pour déterminer le choix des sous-codes connotatifs, nécessaires pour décoder ce qui est propre aux signes d'un message ; cela veut dire qu'ils agissent émotionnellement dans l'interprétation. Ils font donc partie du circuit de la communication.
- b) Du point de vue de l'émetteur, nous devons supposer qu'il articule ces stimuli parce qu'il connaît leurs effets. Il les articule donc comme signes — auxquels il attribue une réponse codifiée — et il les dispose afin de susciter chez le destinataire des choix interprétatifs particuliers. Ces stimuli, même s'ils n'apparaissent pas comme signes chez le destinataire, sont maniés comme tel à la source. Il faut donc étudier leur organisation selon la logique du signe. Probablement pourra-t-on découvrir qu'ils sont, eux aussi, définissables en termes d'opposition et de différence (son aigu — grave ; rouge flamme vs vert émeraude ; excitation vs calme ; etc.). » Mais qu'advient-il du cas, pourtant *a priori* plus général, où : 1) la stimulation ne joue pas sur l'interprétation des signes et où 2) la réception ne se conforme pas à la rhétorique du producteur ? Doit-on l'exclure de l'analyse esthétique ?

On voit la limitation *a priori* qu'impose une conception exclusivement « verticaliste » de la sémiologie de l'art.

- ¹³ À titre de comparaison, c'est dans un piège semblable que l'on tombe lorsqu'on cherche à associer à l'objet ces autres symptômes de la conduite que sont les manifestations psychologiques liées à l'écoute. Loin d'être les « effets » d'une cause qui serait la musique, comme on l'a souvent supposé, ces manifestations traduisent l'effort d'adaptation du sujet à l'objet. Elles sont donc indirectement, de façon équivoque, fonction de l'objet, dans une relation qui dépend largement de l'attitude et de l'activité du sujet. Elles semblent, par contre, être l'image fidèle des centrations/décentrations de l'attention, des mobilisations, de l'activité intellectuelle du sujet qui regroupe ces facteurs, de la conduite qu'il adopte face à l'objet.

¹⁴ Robert Francès, *la Perception de la musique*, Paris, Vrin, 1958.

¹⁵ Michel Imberty, *Entendre la musique*, Paris, Dunod, 1979.