

Colloque de l'École doctorale « Concepts et langages » 2006

Les enjeux de l'objet texte dans nos disciplines

Fragments de l'article de Jean MOLINO, « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu* 17 (1975), p. 46-49.

I. 4. 3. Les trois dimensions : le poétique, le neutre et l'esthétique

Au sein de cette famille — la plus générale — des signes, il convient de découper des ensembles fonctionnels : les conduites ou processus symboliques qui nécessitent, sinon une communication au sens strict du mot, tout au moins un réseau d'échanges entre individus. C'est le cas [-47-] du langage, de la peinture et des arts plastiques, de la musique, de la religion et de la science.

Aussi convient-il de reconsidérer le schéma de la communication, pris couramment comme modèle d'analyse des processus sociaux et des processus symboliques. Il s'agit d'un schéma mécaniste, qui consiste à interpréter les processus de communication humaine par référence aux constructions artificielles des techniciens de la communication, c'est-à-dire de la transmission des informations. Comme tout modèle, il a une valeur au plus régionale : il ne saurait, en aucun cas, être pris pour le modèle qui rend compte de toutes les propriétés de la communication humaine. Or, dans le cas de la transmission artificielle d'information, l'hypothèse fondamentale est qu'il y a une information, unique et bien définie, à transmettre : tout le reste ne sera que du bruit ; c'est une même « réalité » qui se trouve au début et à la fin du circuit de communication. Cette hypothèse est dangereusement inexacte et trompeuse dès qu'on passe de la communication artificielle d'information à un acte concret de communication humaine, fait social total.

Langage, musique ou religion contraignent à une analyse tripartite de leur existence, sans laquelle aucune connaissance exacte n'est possible. Lévi-Strauss a rappelé naguère que « la situation particulière des sciences sociales est d'une autre nature, qui tient au caractère intrinsèque de son objet d'être à la fois objet et sujet, ou, pour parler le langage de Durkheim et Mauss, 'chose' et 'représentation' ». La raison n'est pas tellement que l'observation est partie prenante de l'objet observé ; c'est que l'objet est inséparable des deux processus de production et de réception qui le définissent au même titre que les propriétés de l'objet abstrait, au contraire de ce qui se passe dans les sciences de la nature, telles qu'elles se sont constituées depuis Galilée et Descartes, c'est-à-dire grâce à la distinction des qualités premières et des qualités secondes : « ...l'histoire prouve qu'une science satisfaisante n'a pas besoin d'aller aussi loin et qu'elle peut, pendant des siècles, et éventuellement des millénaires (puisque nous ignorons quand elle y parviendra) progresser dans la connaissance de son objet à l'abri d'une distinction éminemment instable, entre des qualités propres à l'objet, qu'on cherche seules à expliquer, et d'autres qui sont fonction du sujet et dont la considération peut être laissée de côté »¹.

Il ne s'agit pas seulement de la conciliation de l'objectif et du subjectif pour appréhender un fait social « comme une chose dont fait cependant partie intégrante l'appréhension subjective (consciente et inconsciente) que nous en prenons si, inéluctablement hommes, nous vivons le fait comme indigène au lieu de l'observer comme ethnographe ». À la vérité, il n'est possible de découper, de réduire en unités et d'organiser un « objet » symbolique qu'en se fondant sur les trois dimensions qu'il présente nécessairement, s'il est même vrai [...] que les définitions les plus banales de la musique ne peuvent éviter de faire référence tantôt à l'une, tantôt à l'autre de ces dimensions.

C'est d'abord une production, et pas seulement une émission, comme on a coutume de le dire en utilisant le modèle trompeur de la communication ; la musique se lie ainsi étroitement à la technique, technique de la voix et de l'instrument, technique du corps et de l'objet. Cette production est une création, comme telle irréductible à une explication purement intellectuelle ou théorique : selon ce que les thomistes modernes ont été à peu près les seuls à rappeler, les arts du beau sont des arts *poétiques*². Ils font venir à l'être une réalité nouvelle. Aussi conçoit-on que cette réalité ne « signifie » directement rien, si l'on entend par signification la pure présence d'un contenu explicite et verbalisable dans un « signifiant » totalement transparent.

L'objet musical est reçu par l'auditeur, par le participant à la cérémonie ou au concert, sans oublier le producteur lui-même. Mais, comme l'a souligné 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 interchangeable et n'ont pas le même point de vue sur l'objet, qu'ils ne constituent point de la même façon. Il convient donc de distinguer une dimension poétique et une dimension *esthétique* du phénomène symbolique³. Mais le phénomène symbolique est aussi *objet*, matière soumise à une forme. À ces trois modalités d'existence correspondent trois dimensions de l'analyse symbolique, l'analyse poétique, l'analyse esthétique et l'analyse « neutre » de l'objet.

¹ C. LÉVI-STRAUSS, « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », dans M. MAUSS, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950, p. XXVII-XXVIII.

² E. GILSON, *Peinture et réalité*, Paris, Vrin, 1958 ; *Introduction aux arts du beau*, Paris, Vrin, 1963.

³ P. VALÉRY, *Œuvres*, tome I, Paris, Gallimard, 1957, p. 1311.

La réalité produite par la conduite symbolique prend place à côté des autres réalités du monde et devient objet. On peut donc tenter de le décrire. Mais comment ne pas remarquer que les méthodes les plus efficaces pour le décrire, telles qu'elles ont été forgées en linguistique ou en [-48-] musique, sont fondées sur ce que l'on pourrait appeler des substituts de conduite symbolique ? Les opérations de commutation, les procédures de dégagement d'unités-*emic* soumettent l'analyse immanente de l'objet à un critère qui n'est pas lui-même immanent, mais qui est à la fois poétique et esthétique : c'est un *jugement* qui définit une classe d'équivalence. Ainsi s'opère un décrochage méthodologique essentiel : le passage à la formalisation ne se fait que grâce à la prise en compte du caractère symbolique de l'objet, c'est-à-dire de la triple dimension qui seule permet son analyse « immanente ». En d'autres termes, l'analyse -*emic* se fonde sur l'ensemble des phénomènes qui constituent le processus symbolique.

La nécessité de distinguer les trois dimensions dans le processus symbolique se retrouve aussi bien dans le langage qu'en musique. En linguistique, l'exemple le plus caractéristique est fourni par la phonétique : « L'erreur de base repose sur la croyance (aussi bien chez Jakobson que chez les défenseurs des deux approches génératives) qu'il y a un cadre phonétique universel ; nous ne voulons pas dire par là que « n'importe quel cadre universel est aussi bon qu'un autre », mais qu'il est dénué de sens de parler de « cadre phonétique universel ». Ce dont, en fait, on a besoin, c'est d'un cadre universel pour *chaque aspect* de la phonétique : un cadre perceptuel, un cadre acoustique et un cadre articulatoire »⁴. Les unités phonétiques peuvent être distinguées et définies soit au niveau de la production — phonétique articulatoire — soit au niveau de la perception — phonétique auditive — soit enfin au niveau de la substance physique du signe — phonétique acoustique. Et, contrairement à ce qu'un certain nombre d'amateurs ou même de linguistes non-phonéticiens croient, il n'y a aucune raison de penser que les trois approches conduisent aux mêmes unités. D'un côté un son produisant les mêmes effets acoustiques et auditifs peut être engendré par des moyens articulatoires différents, d'un autre côté, une même unité définie du point de vue acoustique peut être interprétée différemment selon le cadre perceptif de l'auditeur⁵.

L'apparition récente, chez certains générativistes, de la notion de « stratégie perceptive » est un autre exemple, syntaxique celui-là, de recourir, dans l'analyse, à toutes les dimensions du processus symbolique⁶. Si le modèle de reconnaissance — de perception — d'un énoncé oblige à poser l'existence de stratégies [qui] à partir d'indices, dégagent les relations entre les éléments de l'énoncé, pourquoi ne pas aller jusqu'au bout ? Alors il n'y a pas de raison d'accepter l'hypothèse d'une structure profonde une et intangible qui correspondrait en même temps aux propriétés immanentes de l'énoncé, aux stratégies de réception et aux stratégies de production du langage. L'analyse syntaxique commet l'erreur de la phonétique classique, pour laquelle l'articulation des sons suffirait à en rendre raison.

Il en va de même en musique : pourquoi imaginer qu'il y a — ou qu'il devrait y avoir — une exacte correspondance entre une partition, sa production par le compositeur et sa réception par l'auditeur ? L'exemple des œuvres contemporaines est éclairant : il n'y a pas de rapports simples entre les stratégies de composition de Berio ou de Xenakis, les caractéristiques immanentes de la partition — pour ne pas parler de l'objet sonore lui-même — et les éléments retenus par l'auditeur⁷. D'où l'objection que l'on peut faire à l'analyse proposée par Ruwet, lorsqu'il met à nu les contradictions de la musique sérielle. Il est vrai que, dans le cas de la technique sérielle, la distance apparaît grande entre — disons — ce qui est écrit et ce qui est entendu⁸. Mais il s'agit plutôt d'une question de degré que de nature : y a-t-il correspondance absolue entre une fugue écrite et une fugue entendue ?⁹ La perception de la musique se fonde sur la sélection dans le continu sonore de stimuli qui sont organisés en catégories, issues en grande partie de nos habitudes perceptives. Sans doute se sont-ils produits pour la musique baroque par exemple, une diffusion et une accoutumance qui ont permis une rencontre entre les intentions du compositeur, la musique et les interprétations de l'auditeur ; mais ce n'est que dans certaines limites, puisque la musique baroque n'apparaît comme ensemble homogène et unique que si on la considère de très haut : l'intercompréhension musicale, c'est-à-dire la correspondance la plus exacte possible entre production et réception, n'est qu'un cas limite, type idéal jamais atteint.

Aussi l'essentiel n'est-il pas de classifier abstraitement les signes en genres et espèces ; il convient d'étudier les conduites dans lesquelles ils entrent et les quasi-systèmes qu'ils constituent. Plutôt que de se demander d'abord si les signes — ou les unités — musicaux sont des indices, des icons [-49-] ou des symboles, il vaut mieux décrire les propriétés qu'ils manifestent dans les ensembles où ils s'intègrent.

⁴ E. C. FUDGE, « On the notion 'Universal phonetic framework' », *Phonology*, Penguin Books, p. 174.

⁵ B. MALMBERG, *Les Domaines de la phonétique*, Paris, PUF, 1971.

⁶ N. RUWET, *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972, p. 252-286.

⁷ G. NAUD, *Pour une méthode d'analyse du niveau neutre en sémiologie musicale*, Université de Montréal, thèse de maîtrise (inédit), 1974, et « Aperçus d'une analyse sémiologique de *Nomos Alpha* », *Musique en jeu* 17 (1975), p. 63-72.

⁸ N. RUWET, [op. cit.], p. 23-40.

⁹ R. FRANCÈS, *La perception de la musique*, Paris, Vrin, 1958, p. 229-246.