

La pensée d'Anne-Marie Christin et la notation musicale

Anne-Marie Christin était professeur à Paris 7. Elle est décédée il y a deux ans et a passé sa vie à réfléchir sur l'écriture. Deux livres marquants doivent être retenus : *L'Image écrite ou la déraison graphique*, en position critique explicite par rapport à Jack Goody, souvent cité dans ce séminaire, et *Poétique du blanc, vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*. Elle a aussi fondé un centre de recherche qui lui survit, le Centre d'étude de l'écriture et de l'image¹ et a fédéré beaucoup de recherches, notamment par son *Histoire de l'écriture, de l'idéogramme au multimédia*, qui est une réflexion sur l'écriture en tant qu'image.

Elle s'est peu intéressée à l'écriture musicale, même si elle lui a consacré un numéro de la revue *L'Immédiate* qu'elle a dirigée. Anne-Marie Christin est très connue et appréciée dans le monde de la typographie. Elle est lue de manière approfondie par ceux qui s'intéressent à la poésie visuelle, au livre d'art, à l'écriture évidemment. Elle est très marquée par les œuvres de peintres, en particulier Fromentin, Manet et Paul Klee ; elle est aussi imprégnée par l'idéogramme, par le rapport chinois à l'écriture qu'elle a travaillé aux côtés de Léon Vandermeersch ; mais c'est le Japon qui l'a sans doute le plus attirée, par l'écriture japonaise qui unit l'idéogramme et le kanji, c'est-à-dire un élément uniquement phonétique mais dans une logique qui reste celle de l'image. Son dernier travail, qui est en cours de publication posthume, est consacré aux paravents japonais, analyse du fonctionnement d'une image informée par une écriture non alphabétique.

Elle a travaillé à un moment de polémiques universitaires extrêmes, un moment où l'on bataillait ferme, au moment de la pente déclinante du structuralisme, contre les *a priori* duquel elle a bataillé ferme, comme d'autres figures marquantes comme Henri Meschonnic.

Elle a consacré sa vie à la réflexion sur l'écriture, en deux temps (de son propre aveu). Le premier temps est polémique et sémiotique (ou anti-sémiotique). Le second temps est une réflexion sur les différents rapports culturels à l'écriture. Elle cherche alors à distinguer des générations logiques et il est clair que l'écriture musicale relève de ce qu'elle appelle les écritures de la troisième génération, supposant société constituée, pouvoir politique etc. J'en parlerai moins et me concentrerai sur sa réflexion au sujet de l'alphabet. Je voudrais suggérer que les musicologues ont peut-être des idées à chercher chez elle.

1. Son point de départ : penser l'alphabet dans sa corrélation à l'image

Elle a deux points de départ théoriques qui sont complémentaires : l'iconicité de l'écriture (interroger l'écriture par l'image et l'image par l'écriture) et la matérialité de l'objet écrit. En reprenant à son compte la fameuse phrase de Paul Klee selon laquelle la peinture ne reproduit pas le visible, mais rend visible, elle affirme à son tour que **l'écriture ne reproduit pas la parole, elle la rend visible**. Rendre visible, c'est travailler un changement d'état : donc c'est d'emblée travailler l'imaginaire de la parole dans une culture donnée.

L'écriture, système mixte

Le langage est homogène et n'a rien de visible au départ : on ne mélange pas le verbe et la tapisserie. Plus précisément (puisque le langage suggère du visible, comme la musique instrumentale peut suggérer des images, langage et tapisserie ne supposent pas la même présence : co-présence des deux interlocuteurs, ou simple présence d'un spectateur dans le cas de la tapisserie. À la différence de la parole qui suppose un groupe social homogène, l'image est le franchissement d'une frontière. L'écriture, « véhicule graphique d'une parole » mélange les deux. Elle a donc un lien avec l'image.

Mais, à la différence de notre première intuition, une image n'est pas d'abord ce qu'elle représente : **une image, c'est une totalité qui unit des figures et un support**. Pour comprendre l'écriture, il faut donc s'attacher au second et ne pas s'arrêter aux figures. Parce qu'on déplace sur les figures les interrogations que suscite la vision de leur support, on peut concevoir ces figures comme des signes, des signes suffisamment ambigus et prégnants pour qu'on ne les interroge pas seulement en termes de signification mais en les associant à un système d'un autre type, les sons de la langue.

¹<http://www.ceei.univ-paris7.fr/>

(*Image écrite*, p. 9). Ainsi l'idéogramme a, selon les cas, des valeurs variables, sémantiques et/ou sonores. Le lecteur doit interroger le voisinage des signes pour comprendre la valeur de celui qu'il veut prononcer.

Une image est donc forcément liée à son support. Le langage n'est pas le modèle de l'image mais son voisin culturel. Cette interrogation de deux phénomènes distincts mais liés, nous la retrouvons en permanence en musique dans la question du rapport entre la musique et le texte. Nous sommes aussi sans arrêt en train de reprendre la question de la « signification » d'une musique instrumentale, entre des métaphores abstraites (lignes, points, etc.) et des métaphores quasi narratives. Nous sommes rencontrons donc les mêmes problèmes méthodologiques, à ceci près que penser l'écriture met la parole articulée au cœur de la réflexion.

À partir de ce moment-là, les analyses de l'alphabet sont précieuses pour mieux comprendre le rapport entre un système d'écriture et la parole orale, sonore, donc pour mieux situer le fait musical dans son rapport au sonore.

L'alphabet est une écriture sans iconicité

L'alphabet est un système monovalent (*Image écrite*, p. 63) où le seul niveau phonologique du langage semble pris en compte. Il se dégage d'une écriture où facteurs phonétiques et sémantiques étaient imbriqués. L'alphabet latin en particulier nous a donné l'illusion d'être un système phonétique : on lisait le latin et on savait immédiatement comment le prononcer, d'autant qu'il était devenu langue morte. En fait c'est faux : il résulte d'une analyse structurale de la langue et non de son expérience concrète dans la mesure où il ne tient aucunement compte des particularismes locaux liés à la prononciation, ni de tous les mécanismes expressifs de la communication orale (que l'on appelle « supra-segmentaux, ou encore, en empruntant un mot qui appartient à la grammaire, à la poétique comme à la musique, les tons. Ainsi le vietnamien, lorsqu'il a adopté l'alphabet, a dû intégrer une quantité de signes diacritiques qui rendaient l'alphabet méconnaissable.

Or l'alphabet a ceci de particulier, par rapport aux autres écritures, qu'il s'extrait de son support et qu'il fait donc de son lecteur un recenseur de phonèmes. L'alphabet grec porte à un degré de rationalité jamais atteint l'analyse visuelle de l'écriture. Son déchiffrement passe par l'identification des voyelles et des consonnes ; le regroupement en syllabes ; la compréhension du texte *en écoutant* la suite des syllabes. C'est un chiffre sonore, au sens où c'est un signe totalement conventionnel, comme les chiffres, auquel fait défaut de façon constitutive l'essentiel de ce qu'il est censé pourtant devoir transmettre. L'alphabet transforme l'écriture en code abstrait binaire (voyelles/consonnes), extrêmement efficace (un nombre très réduit de signe permet de tout lire), dégagé des liens matériels et fonctionnels qui caractérisaient tous les systèmes de visibilité de la parole.

L'alphabet rompt les liens du son et du sens : on a l'impression qu'il est immédiat, mais en fait, un phonème n'a pas de sens. L'alphabet transforme le geste, puisque ce n'est plus le geste unique qui rend le sens pleinement présent et accessible, mais un geste qui forme des caractères radicalement conventionnels. La lettre est trace de la voix dans le système logocentrique, au lieu d'être trace du geste de la main ou de l'instrument, ce qui marque une appropriation de la communication. L'alphabet implique une recherche pour retrouver dans le geste l'identité perdue par l'écriture et rétablir du visuel là où il n'y en a plus. « La structure du système alphabétique le conduit inmanquablement à retourner à la voix et à perdre tout contact avec le visible. La voix elle-même évolue. » Des phrases de ce genre parlent évidemment à des musiciens, aussi bien dans la détermination de ce que l'on appelle « la voix » au fil des siècles, que dans la recherche sur le geste de l'interprétation musicale, du manuscrit médiéval à l'imprimerie et à la recherche filmée du geste aujourd'hui.

Il faudrait évidemment être plus précis : Anne-Marie Christin a une réflexion approfondie sur tous ces éléments ; interroge le cunéiforme, dégagé de la figuration, mais d'une nature bien différente de l'écriture alphabétique dans la mesure où l'ordre des mots n'y guide pas la mise en place des signes ; elle réfléchit sur le système indien, qui se présente de façon avouée comme le reflet graphique d'une parole, etc. De cette première approche, retenons qu'elle refuse catégoriquement de définir l'écriture comme une combinatoire élémentaire, ce qui nous interpelle. Elle rappelle de manière insistante que l'idéogramme est un signe que l'on interroge, comme les notes de musique, au fond, avant la grande rupture de la fin du XVI^e siècle. Retenons aussi un imaginaire de l'écriture : par exemple, l'écriture de la musique indienne se construit dans un monde où l'anthropologie accompagnant un rapport au sonore est bien affirmée dans ses choix d'écriture.

À partir de là, elle essaie de comprendre ce qu'elle appelle « la civilisation de l'alphabet »

Il faut bien comprendre que ce qu'elle appelle « alphabet » et « idéogramme » sont finalement des concepts désignant deux attitudes différentes par rapport à l'écriture de la parole, l'une radicalement conventionnelle et « monovalente » dans son imaginaire au son, l'autre mixte, intégrant le support et la circulation interrogative du regard dans son évaluation, et mélangeant le sonore et le visuel. Elle n'ignore pas la multiplicité des alphabets humains, la multiplicité de leurs utilisations, pas davantage que d'autres systèmes d'écritures auxquels elle a consacré un ouvrage collectif monumental.

L'alphabet induit un rapport spécifique à l'oral et au visuel qu'il convient de penser. Anne-Marie Christin y voit une culture hésitant sans arrêt entre deux alternatives :

-réinventer la part d'intelligibilité visuelle nécessaire à la lecture (la ponctuation, l'orthographe, la typographie, etc. La « ligne » musicale en fait partie). Il faut sans arrêt retrouver des éléments qui ajoutent ou compensent la spécificité apparemment an-ictonique de l'alphabet.

-ou bien en exploiter l'énigme propre, celle qui permet le dépôt visuel fragmentaire d'une langue qu'il permet d'énoncer sans que l'on ait besoin de la comprendre.

Liée à la représentation

Elle forge une série de notions qui, pour elle, sont liées à « l'alphabet » et marquent une herméneutique spécifique : c'est au moment où l'on affirme l'alphabet que l'on invente la *mimesis*, l'imitation grecque platonicienne à laquelle elle consacre de longs développements. Pour elle, *illustration*, *représentation*, *figuration* sont des attitudes étroitement liées à l'alphabet : dans un livre, nous pensons qu'une image illustre un texte ; nous considérons que l'écriture, c'est de la parole et qu'il y a une différence de nature entre l'écriture et l'image, que le lien entre les deux est de l'ordre de l'imitation. Or dans l'écriture, ce qui est important n'est pas la parole, c'est l'image, c'est le médium ; ce ne sont pas les figures tracées, c'est le support. La notion de représentation fait comme si les signes étaient transparents et ignore le support et la matérialité des signes ; elle privilégie les figures ; elle interdit qu'on conçoive ce support comme source possible de nouveauté ou de révélation. Alors que « c'est l'espace qui assure le sens et le transmet ».

L'alphabet est lié à ce qu'elle appelle le *logocentrisme*

Celui-ci ignore, dans l'analyse du texte comme dans celle de l'image, la matérialité de l'écriture et le lien très étroit que l'écriture construit avec l'image. L'alphabet induit un mode de pensée selon lequel un signe renverrait à une parole uniquement sonore et directement à du concept, en oubliant le visible. Pour nous, spontanément, ce qui est écrit n'est pas une image, et nous pensons aussi que ce qui est écrit, surtout dans les langues grecques et latines où l'orthographe n'est pas un séparateur visuel, ce sont des phonèmes, donc des articulations sonores. Au-delà de l'écriture à proprement parler, l'alphabet induit de voir l'image comme une lettre, c'est-à-dire comme une unité discrète et distinctive. Anne-Marie Christin s'élève vigoureusement contre cette idée : Elle refuse ainsi le mythe, répandu notamment par Jack Goody, d'une origine de l'écriture comme l'empreinte, la trace qui renvoie à l'animal, et transforme le lecteur en chasseur, et le signe comme narration. Elle rappelle que l'écriture a partout une origine divinatoire, que ce soit en Chine ou en Mésopotamie, c'est-à-dire qu'elle est au départ le déchiffrement d'une langue qui nous dépasse. D'une manière générale, la vision d'une image comme la lecture n'est pas identification mais réseau.

Methodologiquement, **elle insiste sur le rapport entre le signe et l'image alors que la sémiotique part de leur différence.**

D'où un questionnement sur la nature du signe, toujours situé entre deux extrêmes

-d'un côté la fascination pour la signification analogique de la lettre : c'est *Le Cratyle*. La lettre représenterait un son de la nature et permettrait aux noms de représenter les choses qu'ils désignent ; Cratyle est d'ailleurs influencé par le rêve des hiéroglyphes.

-ou bien de l'autre, l'attitude d'Hermogène, qui insiste sur la convention.

Ce questionnement intéresse les musicologues, qui, dans le décryptage de symphonies comme lieu signifiant, sont sans arrêt renvoyés à cette interprétation cratylienne ou au contraire formaliste, de Vivaldi à Debussy... Or, il ne s'agit ni de trace, ni de transparence. L'intérêt de sa démarche est de

contourner toute sémiologie, pour interroger la nature même du signe, en insistant sur la relation qui existe entre tout signe et son support.

Pénétrée par la vision des œuvres picturales, elle insiste sur le fait que les formes matérielles produisent du sens, ce que les musicologues savent parfaitement à propos des formes musicales. Donc elle déploie toute une réflexion sur la matérialité de la mise en écriture (calligraphie, typographie), de la mise en page, de la mise en texte, de la mise en livre, de l'articulation entre le texte et l'image, une réflexion qui est totalement parallèle à la réflexion sur la musique et le rapport entre texte et musique instrumentale. L'intérêt de sa réflexion pour les musicologues est que, mêlant écriture et image, elle oblige à considérer l'écriture de la musique et l'imaginaire du rapport à la parole dans le processus de signification, ce que les œuvres symphoniques « pures » ont tendance à nous faire oublier.

Mais l'alphabet n'a jamais totalement rompu avec ses origines iconiques

Dans la pratique, l'alphabet n'a jamais été totalement ce logocentrisme qu'elle dénonce. De toute façon, l'alphabet conserve un lien fonctionnel avec son support, celui de l'alignement, loi spatiale impérative, même s'il rompt avec tout le reste. L'orthographe est d'ailleurs l'un des premiers témoins d'une lecture strictement visuelle de l'alphabet.

Cela induit chez Anne-Marie Christin une pensée historique extrêmement stimulante à ceci près qu'elle ignore l'écriture musicale, c'est-à-dire le Moyen-âge. Elle déploie une pensée qui lui permet d'unir dans une seule réflexion la préhistoire et le multimédia. L'intérêt de son rapport à l'histoire est qu'il est totalement imprégné par les œuvres complètement comprises comme des lieux de pensée. Cela fonde donc aussi une histoire des arts, qui serait une histoire des œuvres, au sens plein du terme, c'est-à-dire comme lieu de pensée. Elle donne ainsi des bases renouvelées à une histoire des cultures et en particulier de la culture occidentale, du livre occidental comme celle de la reconquête de cette lisibilité perdue. (Elle n'ignore ni la relativité politique du terme « occidental » qu'elle emploie très peu, ni la diffusion très large de la pensée alphabétique).

Elle revient de manière régulière sur quelques étapes : on n'évoquera rapidement ici que l'imprimerie qui entraîne l'invention de la typographie comme transcription visuelle d'une écoute, comme lieu sonore d'une parole. La typographie n'est évidemment pas la transcription d'une manière de dire les mots, mais c'est une amplification des mots. Ce genre d'analyse est très suggestif pour des musicologues chanteurs. Elle s'intéresse aussi à Champollion, qui comprend que les hiéroglyphes ne sont pas des symboles ésotériques ou des figures réalistes. Or Champollion existe au moment où la musique instrumentale promeut une autre conception de la signification : c'est un complément musicologique à ajouter à sa pensée. Le blanc mallarméen du *Le Coup de dés* est bien sûr fondateur pour elle, en ce qu'il permet l'émergence d'une poésie visuelle. Cette disparition élocutoire du poète par une utilisation particulière du visible ne peut qu'interroger des chanteurs, à un moment où la musique instrumentale revendique son autonomie et suscite la peinture abstraite.

2. Les mots d'Anne-Marie Christin

Comme toute pensée forte, sa pensée passe par un certain nombre de mots qu'elle travaille et auxquels elle donne une acception précise. Il s'agit pour elle de contrer la raideur théorique de la pensée logocentrique qui ignore le visible.

L'intervalle

L'espace est premier. Il y a un sémantisme spatial et l'expérience de la surface, dans toute opération herméneutique, est première. Elle précède l'idée que le rapport entre la vision n'a de valeur qu'en relation avec le geste qu'elle complète ou vérifie ; elle précède l'idée que la finalité de l'écrit est de représenter la langue. L'intervalle a pour fonction de susciter l'interrogation et de provoquer une syntaxe. L'énigme est première, l'impression d'une solution imminente qui échappe toujours. L'intervalle est à l'origine de l'image : on ne cherche pas d'abord à *représenter* le réel (ce qu'affirme la pensée logocentrique), mais à faire interroger un élément par l'autre. Une telle attitude est très suggestive lorsqu'il s'agit d'aborder la question du rapport entre le texte et la musique.

Le blanc

Cette spatialité est celle du blanc. Il y a une « expérience fondatrice du vide ». (*Poétique du blanc*). Le blanc ne signifie pas l'absence, comme ce que l'on a tendance à penser dans une herméneutique logocentrique. Il est indifféremment vide ou plein ; mais il est visible par excellence.

On doit composer avec. Le blanc est absolument essentiel. Il est ce qui assure la circulation, la mise en réseau. L'alphabet rompt avec le blanc puisqu'il ne suppose pas l'évaluation sémantique des signes. Le blanc, par son existence même, marque la permanence des données premières de l'écriture, à savoir le support et l'écran sur lesquels elle apparaît. Il s'agit d'une réflexion qui combat ouvertement l'écriture comme trace et comme représentation.

À partir de là, elle repense une histoire du blanc, qui est en fait un chapitre d'une histoire de la parole comme de sa mise en visibilité. Deux tournants majeurs de cette histoire sont l'imprimerie, qui lui donne une réalité mesurée et maniable, mesure l'intervalle entre les mots. Le blanc n'est plus la marge, il intervient en tant que tel dans le sens (après l'invention de la séparation des mots, etc.). Et Mallarmé lui redonne sa fonction originale d'intervalle amenant à une syntaxe : dans la revue *Cosmopolis* en 1897, il consacre de façon décisive l'émergence en Occident d'une littérature désireuse de privilégier la visualité du texte à sa fidélité à l'oral. En musique, on ne peut que s'interroger sur le renouvellement profond des déclamations autour de 1900, du *Sprechgesang* au micro et à toutes les prosodies (Yeats, Debussy, etc.) : il y a bien, à ces deux moments, des changements majeurs dans l'écoute de la parole.

La figure

Tout le propos d'Anne-Marie Christin est de sortir la figure de la sphère de la représentation et du logocentrisme. Elle lui consacre un livre entier, *L'Invention de la figure*. Elle insiste donc sur le fait que la figure doit être comprise dans son rapport au reste. C'est le voisinage qui est créateur de sens, c'est-à-dire l'intervalle qui réunit. L'image n'est pas une figuration, attitude herméneutique qui escamote l'espace physique environnant. Penser l'image comme figure, c'est y projeter un modèle logocentrique.

En fait, l'image est dès le départ symbolique et abstraite en même temps (dans les grottes préhistoriques). Elle a un rôle spatial avant d'avoir un rôle figuratif. La valeur particulière de chaque figure a moins d'importance que leur voisinage. Il faut voir l'indépendance du signe, sortir de ce qu'il représente pour comprendre ses différentes valeurs, selon le contexte. Entre l'image et l'écriture, la distinction est celle du calibrage. C'est particulièrement évident en Égypte.

La lettre n'est pas ce qui imite le son, comme l'image n'est pas l'imitation de ce qu'elle représente, selon l'analyse phonocentrique de Platon. La figure dans l'écriture est très différente de la figure hors écriture, et le calibrage doit être compris comme une rupture ostentatoire avec toute imitation. Le hiéroglyphe n'est pas ce qu'il représente : il joue avec son support, « fait partager l'intelligence visuelle du lecteur à la réalisation du discours, lui laissant l'initiative de l'imitation des contextes qui complètent ou explicitent la valeur de chaque signe par celle de ses voisins ». L'alphabet univoque nous distrairait de cette liberté foncière. Un musicologue ne peut que se souvenir de la manière dont on déchiffre la musique mesurée entre le XII^e et le XIV^e siècle.

On retrouve bien le fait que le rôle de l'intervalle est de susciter une interrogation, de provoquer une syntaxe. La figure est liée à une rupture de l'espace ; en fonction d'un projet inédit et délibéré de l'esprit. « Un objet ne devient visible qu'en rendant aveugle ce qui l'entoure. L'image est née du désir de mimer cette rupture du monde lorsqu'y surgit une figure qui est aussi à l'origine de son nom. » (*Poétique du blanc*, chap 13)

Anne-Marie Christin consacre un développement très fort à la question du rapport entre la figure et le mot. (*Image écrite*, p. 77). Le mot et la figure désignent tous les deux ; ils signifient l'appartenance de l'objet au monde des choses, que ce soit avéré ou non. Il ne s'agit pas de réalisme : l'objet n'apparaît comme tel que par rapport à celui qui le conçoit, l'énonce ou le représente. Figurer ou dire les choses, c'est d'abord créer la catégorie des objets et des sujets. Mot et figure sont tous deux un ancrage dans l'univers. Mais le mot ajoute la connotation aveugle de l'absence des choses alors que la figure brûle les yeux. Mot et figure sont séparés par des expériences du temps antinomique. Le mot dit la « fleur, absente de tout bouquet » comme l'a relevé Mallarmé ; la figure de la fleur suppose que sa présence est possible. On songe ici à la note de musique, qui n'est pas le point puisqu'elle est signe de substance sonore, (*figurarum notas* dès le IX^e siècle) comme un mot, mais qui est figurée par un point. Pourrait-on considérer la note comme le lieu de rencontre entre la figure et le mot ?

Le support

Les signes ont donc une matérialité que nous avons tendance à oublier, et, comme les images, sont inséparables de leur support, un fait qu'il convient de rappeler à une époque où le changement de

support pour l'écriture, devient une expérience quotidienne. La surface homogène permet d'unir les figures dans un ensemble *choisi* par l'homme. Elle est continue ; la surface n'est pas forcément régulière, mais élue comme telle pour des motifs religieux ou culturels, susceptible d'accueillir les éléments pertinents (donc un *programme iconique* de la chose à représenter.) La surface participe au projet.

Pour écrire il faut un support matériel, certes, mais il faut que celui-ci soit transformé en **écran**, c'est-à-dire en lieu adéquat pour recevoir un élément visuel qui lui-même a un lien avec un élément audible ou immatériel. L'écran est le lieu d'accueil de ce qui lui est radicalement hétérogène, et il faut logiquement qu'il existe *avant* toute opération d'écriture. On ne peut identifier des traces comme un réseau signifiant que si l'on tient compte du fait qu'il y a, avant elles, un écran qui leur permet d'exister et permet l'existence de ce réseau.

Il faut construire une surface qui peut accueillir l'hétérogène, comme le ciel étoilé est un lieu sur lequel la langue des dieux, inconnue aux hommes, peut apparaître et être vue par les hommes. L'écran est à la fois frontière et plaque sensible. Les dieux grecs sont différents des autres dieux parce qu'ils parlent la langue des hommes. Donc les Grecs sont indifférents à l'écran ce qui donne le contexte culturel de l'alphabet grec. L'écran est l'espace intermédiaire où se constituent en message des signes censés assurer les échanges des dieux et des humains, le lieu qui transforme la nature des messages, l'interface entre le visible et l'invisible. Ainsi l'écran n'a rien à voir avec le langage verbal. Il est et ce qui permet le rapport durable de l'hétérogène.

L'écriture naît de l'écran : il faut penser l'écran, ce qui crée la géométrie comme l'image : on interroge visuellement une surface pour en déduire les relations entre les traces que l'on y observe, et éventuellement leur système. Cette idée d'écran est l'un des lieux problématiques de la pensée d'Anne-Marie Christin. Elle se différencie un peu du *champ* de Meyer Schapiro, de l'idée d'espace potentiel, parce qu'elle intègre le support à l'écriture. Quel est le lien entre cette pensée de l'écran, l'écran de cinéma et l'écran d'ordinateur ? le lieu lumineux du vitrail sughien ? Cela reste à étudier.

En tout cas, cette insistance sur l'écran rappelle que la calligraphie ne se résume pas à son geste et que la page de ne résume pas à la matière de son support. L'écriture n'est pas justifiée par le fait qu'elle est inscrite dans un matériau durable. La page ne tient pas à sa matière : c'est nous qui tenons à cette matière parce qu'elle est liée à la loi. La virtualité est immanente au support. L'écriture est un jeu mental et la loi n'est pas une catégorie de l'écriture. L'écriture explore les possibles.

Si l'on cherche à comprendre le corps comme support de parole (dans le chant par exemple), dans la logique de la surface vue comme support d'écriture, cette notion d'écran est évidemment un lieu important à interroger.

Ainsi, la pensée d'Anne-Marie Christin est

- ⇒ **une pensée de l'hétérogène.** À la différence des sémiologies positivistes qui cherchent à délimiter un objet homogène d'étude, la pensée d'Anne-Marie Christin commence par l'hétérogène. Cette prise de position méthodologique ne peut que stimuler tous ceux qui se demandent pourquoi le mélodrame ne fait partie ni des corpus de musicologie, ni de ceux d'études théâtrales ; pourquoi l'opéra, la comédie-ballet, le divertissement sont à ce point ignorés par les études théâtrales qui pourtant intègrent toutes les formes de spectacle non occidentales... Pourquoi le cinéma est si difficilement intégré à la « musicologie »... Elle indique aussi une voie pour analyser des mises en scène et la plurivocité que peuvent y prendre certains objets, notamment dans les mises en scène d'opéra.
- ⇒ **une pensée qui insiste sur le sujet.** L'écriture suppose une activité de déchiffrement « On ne voit pas le blanc QUE si on refuse de reconnaître la vision comme l'acte d'un sujet. et QUE si on considère que la parole ou l'énonciation l'emporte sur toute autre expression de soi. » D'où le lien entre cette pensée et une pensée de l'œuvre comme lieu de subjectivation.

Elle n'est pas isolée. Sa réflexion prend place dans un contexte de publications et on peut mentionner par exemple la *Brève histoire des lignes* de Tim Ingold, ou Clarisse Herrenschildt, *Les trois écritures, langue, nombre, code*.

Ce qui peut intéresser les musicologues, c'est que si la page avec ses blancs peut devenir écran pour accueillir l'écriture, le corps humain est, lui, support de parole, notamment dans le chant qui est le

creuset de l'écriture musicale occidentale. Cela permet donc de construire un passage conceptuel rigoureux entre une conception donnée de la parole (chantée éventuellement) dans son rapport à son support qui est le corps humain (visible), l'écriture de cette parole sur un support, donc entre le corps humain et le support de l'écriture. Comment est-ce construit ? de quel imaginaire s'agit-il etc. Ces questions énormes et passionnantes qui sont assez peu posées. Or les musiciens sont les premiers à pouvoir les poser dans toute leur complexité.

De plus, à partir du moment où l'on pose que le plateau théâtral est un support, au même titre que l'écran de cinéma, cela ouvre la possibilité de se mouvoir dans des disciplines qui sont considérées comme différentes, par une démarche où la problématique est rigoureuse. Il suffit de considérer que le cinéma muet a des cartons, et que l'opéra pratique le surtitrage... ce sont deux manières de considérer la parole, donc la musique. Hector Berlioz est un compositeur-écrivain qui a beaucoup réfléchi, de façon intuitive, sur le rapport entre la musique symphonique et le plateau, donc le corps du chanteur et sa parole².

3. Une situation dans l'univers sémiologique

Anne-Marie Christin a écrit à cette époque de polémiques où il était d'usage de prendre chaque position théorique les unes après les autres et d'en faire une critique serrée (qui était aussi un hommage). Anne-Marie Christin le fait d'une manière très serrée. Elle y développe évidemment toute une analyse de l'image, du rideau, du linge, de la nature de l'image. Elle y répète inlassablement que la lecture suppose que l'on s'intéresse au support, contre tout logocentrisme. Sinon, on s'intéresse à ce dont la trace est trace et non à la trace en elle-même. Ce qui fonde la lecture n'est pas une trace particulière mais le réseau qui crée cette trace avec celles qui l'avoisinent.

Étudier le détail de ses critiques sémiologiques constituerait une étude en soi. Posons simplement quelques pistes.

La critique de Jack Goody

Le titre même du livre, *L'image écrite ou la déraison graphique* se pose contre la *Raison graphique* de Jacques Goody. Celui-ci a critiqué Lévy Strauss, et travaille de façon rapprochée dans l'univers de Jakobson et Saussure. (*Image écrite*, p. 46).

Pour Anne-Marie Christin, il a des intuitions intéressantes mais n'a rien compris au graphisme et aux formes parce qu'il n'a pas compris l'espace qui ne peut être, pour lui « que binaire et non ambigu ». Il est finalement « totalitaire », dans la mesure où il ne voit l'espace graphique que comme un lieu de contrôle. Or le visible participe bien de l'alphabet, mais pas selon un ordre de tables, de colonnes, d'axe syntagmatique ou paradigmatique, d'imposition d'une classification qui permet de régenter le monde par des catégories mais dans le négligent désordre des marques graffittiques.

Là se retrouve la question de la pensée de l'écran, et celle du pixel. Face à l'octet. Les industries des médias privilégient certainement la raison plus que la déraison graphique, et donc un écran qui n'a rien à voir avec celui d'Anne-Marie Christin. Comme il a été dit dans le colloque *Écritures V*, Goody rend sans doute mieux compte de ce qui est fait, mais Anne-Marie Christin rend mieux compte du pouvoir de ces objets.

La critique de Saussure

Anne-Marie Christin a un regard très négatif sur Saussure. Il écrit : (p. 165 du *Cours*) que « Le signe graphique étant arbitraire, sa forme importe peu, ou plutôt n'a d'importance que dans les limites imposées par le système » et surtout p. 166 : « Que j'écrive les lettres en blanc ou en noir, en creux ou en relief, avec une plume ou un ciseau, cela est sans importance pour la communication ». C'est évidemment à côté. Anne-Marie Christin disait en privé qu'il était un obstacle épistémologique.

Pourtant, il a eu une influence considérable, et a sans doute permis d'élaborer la société numérique dans laquelle nous vivons aujourd'hui. L'efficacité alphabétique contre la liberté du déchiffreur d'énigmes...

Or Saussure a une pensée du corps comme support d'articulation de la parole. C'est une pensée minimaliste certes, mais elle permet d'imaginer un rapport à la visibilité de la parole puisque le corps est visible. Saussure a besoin du corps comme fabrique d'articulations. Il s'empresse ensuite d'oublier tout rapport à la voix, tout rapport au support, donc il ne permet pas de comprendre ce qu'est le chant.

² Violaine Anger, *Berlioz et la scène, penser le fait théâtral*, Paris, Vrin, 2016.

Et, comme Rousseau, il a une pensée de la visibilité de la parole qui ne s'étend pas à l'écriture. On pense aussi à l'utilisation de l'alphabet par Jean-Antoine de Baïf, qui trace un autre rapport au sonore. On peut alors chercher à reconstruire des anthropologies et reconstituer historiquement des pensées qui se veulent (surtout celle de Saussure) anhistoriques et universalisantes.

La sémiotique de Peirce lui semble plus intéressante

Pour Anne-Marie Christin, Charles Sanders Peirce a le grand mérite de sortir l'écriture de la langue et des choses et parle de l'idéogramme comme une « icône d'un genre non logique ». Sa sémiologie mobilise une pensée du sujet, et la perception des apparences est mobilisée. Il tient compte d'une motivation visuelle du signe écrit. Mais elle lui reproche de ne s'intéresser qu'à la figure et pas au fond. Il ne voit pas qu'un idéogramme est flottant et a plusieurs valeurs en même temps (un dessin de taon peut signifier l'insecte, le temps, tant, --- tan---, et la catégorie de l'abeille). Elle rappelle que le signe d'écriture suppose l'imaginaire, qu'il naît du support et des vides autant que des figures, qu'il emprunte au son, qu'il est hétérogène à l'espace qui le porte. « L'iconicité peircienne ne connaît de l'apparence que ce qui peut être analysé sous forme d'unités discrètes, de telle sorte que ces unités puissent ainsi être réagencées dans des structures sémantiques. Or c'est par l'immédiateté incohérente et brute de sa présence que l'apparence est active. »

D'autres points

Dès Platon, et sa conception de l'icône comme de la nomination, des choses n'ont pas été vues. Anne-Marie Christin s'intéresse à Barthes, à Jakobson, à Derrida évidemment (qui a le tort de voir l'espace comme mort alors que c'est lieu actif pour qui sait l'interroger), etc.

Ajoutons à cette critique le fait que Jacques Derrida, qui s'intéresse à la grammatologie, à la voix, à Lévi-Strauss, et à Rousseau n'a pas vu que ce dernier était musicien et qu'il gagnait sa vie en copiant de la musique. La grammatologie derridienne oublie l'écriture de la musique, ce qui lui aurait été d'un grand secours. Anne-Marie Christin, elle, avait senti le problème de l'écriture de la musique, même si elle ne l'a pas investi.

C'est une pensée résolument hostile à toute sémiotique

La pensée d'Anne-Marie Christin est une pensée de l'œuvre et de l'activité subjective, de façon extrêmement claire. « La pensée visuelle du signe, dans la mesure où elle implique celle de l'apparence -ou plus généralement de l'écran- et avec elle la participation aléatoire de regards indéfiniment subjectifs, ne peut être qu'exclue a priori de toute tentative de sémiotique générale, quand bien même, ce qui est le cas de Peirce, elle en constituerait l'origine. » (*Poétique du blanc* p. 58) ou encore (p. 49) : « Une pensée visuelle du signe inclut son support et est incompatible avec une sémiotique. »

Ce rejet de toute sémiotique est décapant.

- ⇒ Elle écrit cela **en plein structuralisme**. La pensée sémiotique desséchée et abstraitement rigoureuse est ce qui permet l'efficacité incomparable de la modélisation. Mais cette critique est intéressante dans la mesure où **l'œuvre est l'activité d'un sujet**. Et elle permet de penser l'activité subjective à l'origine même de la relation écrit-audible-visible que toute œuvre instaure.
- ⇒ Elle-même n'a pas vu **l'écriture musicale, ce mélange unique d'image et de nombre** et donc elle n'a pas compris l'ordinateur, dont l'un des grands ancêtres est sans doute la partition musicale. Fascinée par l'écran, elle lui demande de révéler le primat de l'idéogramme alors que l'ordinateur se situe dans la ligne de l'alphabet, de la sémiologie et de l'analyse musicale. L'écriture musicale est justement ce qui permet de tempérer ce que la pensée d'Anne-Marie Christin a d'excessif tout en bénéficiant de sa réflexion.
- ⇒ L'un des grands apports de cette pensée est qu'elle évacue aussi dans ce cas **la question des universaux**, à laquelle toute sémiotique se heurte à un moment ou à l'autre. Elle la discute dans la lecture que Derrida fait de Lévi-Strauss (*Image écrite*, p. 45). Son rapport aux œuvres et à l'histoire par les œuvres en est le résultat.

4. Regarder la partition avec Anne-Marie Christin

Cette pensée est très stimulante, jusque dans ses excès. C'est une voix forte et claire qui permet d'élaborer une méthodologie de travail. De gros chantiers s'ouvrent par les déplacements disciplinaires qu'elle permet d'imaginer. On peut en esquisser quelques-uns.

De même que l'image est informée par l'alphabet, la musique occidentale est informée par l'alphabet. C'est une évidence. De l'organisation des hauteurs pensée à partir de la théorie grecque et de l'alphabet à l'idée même de note, élaborée par la rencontre entre la lettre, l'unité et le trait de plume, comme l'a montré Marie-Elisabeth Duchez, l'alphabet a informé le développement de la musique occidentale. On peut aller un peu plus loin et proposer l'idée que la notation musicale naît dans un monde alphabétique latin dans un moment d'iconoclasme ou de forte suspicion à l'égard des images.

Voir la partition comme une analyse iconique de la parole et de l'énonciation

On ne reviendra pas ici sur cette analyse qui unifie tous les types de parole, du psalmodié au chanté, de la parole de deuil à celle de l'épopée) et la musique instrumentale comme la musique vocale, cette analyse qui construit « la musique » comme domaine unifié.

Mais elle part de l'écriture alphabétique latine. Celle-ci, bien plus que l'écriture grecque, une écriture phonologique dont le principe est d'être le reflet exact de la parole dans son aspect sonore. (*Image écrite*, p. 37). Elle donne l'illusion d'avoir recueilli vivante la langue orale, -la parole créatrice selon la conception biblique. Les belles feuilles de manuscrit sans ponctuation prouvent qu'on connaissait par cœur les textes que l'on était censés lire. La *ligne* de chant vient donc en plus d'un élément alphabétique qui est déjà de nature orale. Cette analyse de la parole, fondatrice, crée donc une tension entre deux pôles, à la fois autonomisables (ce sera la musique instrumentale) mais inconcevables l'un sans l'autre : elle est le point de départ de la frontière mouvante où texte et musique, parole et musique, langue et musique se réinterrogent sans arrêt l'un par l'autre. Le vide abyssal qui sépare la ligne alphabétique de la ligne vocale, puis des lignes instrumentales si le chant est accompagné est un « blanc christinien » absolu dans la mesure où il doit non seulement être regardé, mais être intériorisé par le chanteur³. D'emblée, l'énonciation est posée sous le signe du multiple, de l'altérité, du risque, d'un rapport incertain mais incontournable, au visible, au support, qu'il s'agisse du corps ou de la feuille papier. D'emblée cette écriture musicale annonce Mallarmé qui s'en inspire pour sa propre mise en page. En termes christiniens, on pourrait soutenir que l'écriture musicale est venue rémunérer le défaut de l'écriture alphabétique et réaffirmer le pouvoir de l'image, à un moment où celle-ci était très suspecte.

Des questions importantes n'ont toujours pas été résolues. Comment rendre visible le son qui est invisible et qui est différencié de l'analyse phonologique de la langue ? Par l'invention d'une **métaphore**. Les métaphores des Grecs et des Romains n'ont pas pour but de rendre visible le son dans l'écriture ; peut-être sur la disposition des instruments. Le haut et le bas pose la métaphore comme processus cognitif qui permet d'unir le son et la vue, dans l'écriture. Qu'est-ce qu'une métaphore ? Ici s'ouvre toute une enquête sur l'iconicité de la partition ; sur la métaphore comme genre de signe, et son histoire ; sur le fait qu'arriver à penser le trait comme un son suppose une longue évolution.

Par ailleurs, la partition musicale est d'emblée **une pensée de l'hétérogène**, contre les accusations d'Anne-Marie Christin. (*Image écrite*, p. 40). Cette instabilité a été féconde. On pourrait soutenir que le cinéma (bande son/bande image), voire l'ordinateur (unification des supports pour le son, l'image, l'écriture/le corps ici et maintenant du locuteur) en découlent.

Voir la partition de cette façon ouvre un champ immense de réflexion. Cela peut être le point de départ d'une histoire de la parole, c'est-à-dire d'une histoire de la subjectivité. Cela peut aussi être le point de départ d'une approche comparatiste avec d'autres écritures musicales du monde, une approche qui intégrerait le facteur culturel, historique, et les constructions subjectives spécifiques.

La note, la substance sonore et la question du support

Une note, le *punctum* n'existe qu'en fonction de son support qui lui donne sa propriété première : la hauteur. Un point sur une page n'a rien d'une note : il faut lui ajouter au moins quelques lignes horizontales pour qu'on sache l'une de ses propriétés, sa hauteur. Quel est donc ce support qui

³ J'ai essayé de développer ces analyses dans « À propos de la construction musicale du sujet parlant », *Le Sujet à l'œuvre*, direction Daniel Argelès, Ellipses-Polytechnique, 2017.

permet de connaître les qualités de quelque chose que sinon on ne peut pas atteindre, des qualités qui sont nombrées et non adjectivales alors que c'est d'abord le rôle des adjectifs qualificatifs que de désigner les propriétés d'une substance ? Quel est ce point, substance sonore, par rapport au continu qu'est le son réel ? Nous l'avons vu, la note a quelque chose de la figure, mais elle est en même temps comme le mot mallarméen, l'absente de toute appréhension visuelle ou tactile.

Tout se passe comme si on avait ajouté, au premier support un deuxième support métré, fait de lignes horizontales à égale distance, alors que les intervalles ne sont pas égaux. L'histoire de cette élaboration conceptuelle hautement complexe n'a pas encore été faite.

Alice Tacaille, dans ce séminaire, a développé une approche de la feuille de musique écrite qui donne à voir la forme musicale : son intuition rejoint cette problématique.

Le refus de l'iconicité des notes de musique

On peut aussi considérer que la longue et la brève sont porteuses, au départ, d'une iconicité, puisque la forme de la note intègre un support pensé comme temporel. C'est d'ailleurs la première chose que fait Paul Klee lorsqu'il interroge l'iconicité de la partition. Par ailleurs, toute la notation médiévale a un fonctionnement iconique : on déchiffre selon le contexte, et la valeur visuelle d'un signe change selon son entourage. Par ailleurs, on traverse le signe lorsqu'on lit, on traverse la longue ou la brève. Marchettus de Padoue, au XIV^e siècle, cherche encore à retrouver un support corporel à l'emplacement des queues de notes et cherche à motiver les signes.

Mais il y a eu un refus clair de l'iconicité. Le passage de la brève à la ronde, c'est-à-dire la recherche de l'univocité des signes de la musique a lieu autour de 1600, conjointement à l'émergence de la notion de tempo et de la science expérimentale, et de la représentation, et de l'iconicité : les partitions se couvrent de mots *-allegro*. On oublie de chercher à rendre visible le nombre, dans la hauteur ou dans la durée. À ce moment-là, la pensée binaire s'invite dans la musique (une ronde vaut deux blanches, une blanche vaut deux noires, etc.) Ce refus de l'iconicité est contemporain de l'avènement de la langue écrite mathématique, des signes qui remplacent les explications verbales, donc d'une écriture dont le rapport au visible et à l'image est problématique. On voit désormais une *partition*, c'est-à-dire que, si l'iconicité des notes est réduite au strict minimum, le temps devient visible, autrement. C'est aussi le moment où la musique commence à devenir visuelle, à « imiter », à « figurer », dans un *stile rappresentativo*... les mots de représentation, d'imitation, tellement décrits par Anne-Marie Christin sont très connus des musicologues⁴. En revanche, s'ils ont été initiés par Platon, ils connaissent une réactivation nette entre 1500 et 1750. Une histoire du signe et de la parole permettrait de préciser un fait qui est abordé chez elle d'une façon trop générale. C'est un nœud historique dont la cohérence est telle qu'il faut l'interroger.

Le lien entre la pensée graphique et la pensée de la notation

Lorsque la partition devient trop sémiotique émerge progressivement ce que l'on appelle les partitions graphiques : refus de la note, refus de la surcharge analytique, au profit de la liberté du visible qui suggère du son d'une façon indéfiniment renouvelée. Ce sont évidemment deux approches très différentes du phénomène sonore que les musicologues peinent, aujourd'hui, à saisir ensemble.

Mais il y a un jalon fondamental, l'analyse de la partition par Paul Klee, qui lui-même a mis Anne-Marie Christin sur la voie de l'analyse de l'écriture. Écran, iconicité de la partition : tout a été interrogé⁵. Il faut donc simplement ajouter à Paul Klee une analyse de la parole et de l'écriture, ce que justement le *Sprechgesang* contemporain s'empresse de faire à sa façon.

⁴ Rappelons-nous Marin Mersenne, totalement immergé dans le nombre et la pensée alphabétique, qui rêve d'une écriture universelle par la musique : ainsi, à la suite de savants calculs, ceci veut dire : « Musique ».



(*Harmonie universelle*, « Des chants », p. 141). Le fonctionnement alphabétique et le rébus qu'il suscite trouve là un développement inattendu mais intéressant. Voir sur ce point « Le rébus », colloque du CEEL, en cours de publication.

⁵ Voir sur ce point, notamment, Violaine Anger, « Rendre visible le son : Paul Klee traducteur de quelques mesures de la sonate BWV 1019 de J.S.Bach » dans *Musique et arts plastiques, la traduction d'un art par un autre, principes théoriques et démarches créatrices*, Michèle Barbe dir., Paris, L'Harmattan, coll. « L'univers esthétique », 2011, p. 179-199 ; et « Éléments pour une comparaison de la traduction, par Klee, de quelques mesures de la sonate BWV 1019 de J. S. Bach (Cours du Bauhaus, 16-1-1922) et par Kandinsky, de quelques

5. Conclusion : les musicologues peuvent trouver un intérêt à lire Anne-Marie Christin

Sa pensée sur l'écriture est singulièrement augmentée et enrichie par la réflexion sur la musique et donc sur le corps et la parole. Elle apporte une posture méthodologique forte, partant de l'œuvre comme lieu de pensée : pour elle, ce sont les artistes qui sont dans le vrai, et Botticelli a raison, dans son rapport à l'écriture et à l'image, contre Courbet. Elle permet ainsi d'imaginer une histoire de la culture qui ne serait pas une histoire des techniques, tout lui étant étroitement liée puisque langage et technique vont de pair.

Elle apporte un point de départ théorique solide pour aborder tous les domaines avec lesquels la musicologie proprement dite se sent mal à l'aise : musique et texte, musique et langue, musique et image, musique et cinéma, musique et théâtre... Elle permet de comprendre l'existence de frontières tout en voyant qu'elles sont sans arrêt repensées dans les œuvres. Elle permet d'unir dans une même approche partition graphique et notation musicale, de sorte à mieux cerner la démarche d'un compositeur.

On pourrait rêver : l'écriture de la musique, d'une manière incomparable avec les images, unit l'image et le nombre. La partition musicale est un type d'image très singulier dont le rapport au réel se fait sur le mode de la modélisation. Comment a-t-elle servi le développement de la pensée mathématique, jusqu'au XV^e siècle, et comment se sert-elle aujourd'hui de la pensée mathématique et physique ? Voir les nombres, voir le son (Galilée) sont une aventure qui se situe dans la ligne de l'écriture et le rapport d'autres cultures à l'écriture mathématique le prouve. L'écriture musicale a participé à cette histoire. Enfin, la carte a clairement quelque chose à voir avec la note et l'écriture musicale. Anne-Marie Christin interroge les géographes grecs qui inventent la cartographie parallèlement à l'écriture alphabétique. C'est possible. Mais l'écriture musicale a clairement un chapitre commun, au moins, avec cette histoire.

Violaine Anger
Centre d'études et de recherches comparées sur la création
Université d'Évry Val d'Essonne -École polytechnique
v.anger@wanadoo.fr

mesures de la 5^e symphonie de Beethoven, (*Point et ligne sur plan*, Denoël, 1970, p.52), dans *Abstraction et non figuration, échanges entre musique et arts plastiques*, Michèle Barbe, dir., Paris, L'Harmattan, 2011.