

## Conclusion (provisoire ?)

À l'issue de ces deux années de travaux, il convient de s'interroger à nouveau sur l'ontologie de la notation au regard de celle de l'œuvre musicale. Il faut nous interroger sur l'écriture elle-même, sur le fait d'écrire, sur la *grammatologie*. Goodman, nous l'avions vu en commençant, avait insisté sur des particularités de la notation qu'il opposait en quelque sorte à celles de l'écriture linguistique. Mais cette distinction a empêché d'apercevoir des caractéristiques importantes que l'écriture musicale a en commun avec l'écriture du langage. L'approche traditionnelle de la partition est sono-centrique : la musique écrite « représente » la musique sonore (elle en est un métalangage), qu'elle rend transportable et conservable – un peu de la même manière qu'un enregistrement (quel qu'en soit le support, disque noir, bande magnétique, CD, etc.), rend les mêmes services. C'est notamment le point de vue de Goodman, pour qui la partition en outre (en tant que signifiant) est garante de l'identité de l'œuvre (en tant que signifié). La relation, dans le cas d'une « notation » (au sens strict de Goodman), est univoque : un symbole notationnel ne peut avoir qu'une seule référence, une partition ne peut représenter qu'une seule œuvre, et réciproquement. Goodman écrit : « Nous avons vu qu'une partition musicale est dans une notation et qu'elle définit une œuvre ; qu'une esquisse ou une image n'est pas dans une notation mais est elle-même une œuvre ; et qu'un script littéraire à la fois est dans une notation et est lui-même une œuvre. Donc l'œuvre est localisée différemment dans les différents arts. »

À la réflexion, une telle approche se révèle rapidement intenable. Il faut souligner d'abord que la façon d'appréhender la musique écrite (comme le langage écrit) est la *lecture*, pas l'audition. La notation musicale, comme l'écriture linguistique, s'adresse en premier lieu à la vue, pas à l'ouïe, et le passage de la vue à l'ouïe est un phénomène complexe. Il faut noter en outre que la musique est, avec la langue, le seul système sémiotique à posséder une « écriture » au sens propre. Nelson Goodman s'était interrogé sur d'autres systèmes de notation, pour la danse par exemple, ou pour l'architecture. Mais ces systèmes ne sont pas vraiment du même ordre, notamment parce qu'ils ne donnent pas lieu au même type de lecture.

Je voudrais donc revenir sur ce point, en me fondant notamment sur les réflexions d'Émile Benveniste dans ses dernières leçons de 1969 au Collège de France, et d'abord sur un article d'Isabelle Klock-Fontanille dans un numéro récent des *Actes sémiotiques* (119, 2016), sur ce qu'elle appelle une « grammatologie intégrationnelle ».

– Elle rappelle la vision traditionnelle, *représentative* de l'écriture (que l'on transposera sans peine à la musique) : l'écriture représente la langue parlée : « les mots écrits sont des signes des mots prononcés » (Aristote) ; « ... deux systèmes de signes distincts ; l'unique raison du second [l'écriture] est de représenter le premier [la langue] » (Saussure). Cette conception phono-centriste est aussi *ethnocentriste* : elle effectue un partage épistémolo-

gique entre les sociétés à écriture (qui relèvent de l'historien) et celles sans écriture [primitives] (qui relèvent plutôt de l'ethnologue) ; elle est en outre *euro-centrique* dans la mesure où elle surévalue les écritures alphabétiques (ce qu'est aussi notre notation sur portée).

– Elle y oppose la vision *intégrationnelle* de l'écriture, celle dont elle cherche les traces dans les écritures les plus anciennes, selon laquelle celle-ci n'a pas pour seule fonction la notation de la parole (ou de la pensée), mais aussi celle de transmettre la pensée *organisée*, le texte – il s'agit, dit-elle, de l'inscription du *sens*, sur lequel je reviendrai en terminant.

– « L'écriture, conclut-elle, se situe à l'intersection de ces deux plans de l'activité cognitive que sont l'image et la parole, et relève de manière définitoire de la linguistique [parole] et de la sémiologie [écriture]. »

« L'écriture, écrit Benveniste, est un système qui suppose une abstraction de haut degré : on s'abstrait de l'aspect sonore [...] du langage. [...] Avec l'écriture, le locuteur doit se dégager de la représentation qu'il a instinctivement du parler comme activité, comme extériorisation de ses pensées, comme communication vivante. Il doit prendre conscience de la langue comme une réalité distincte de l'usage qu'il en fait. [...] La langue est soudain convertie en une image de la langue. L'activité complète dans laquelle le locuteur est engagé, ce comportement gestuel autant que phono-acoustique, cette participation de l'autre, de tous les autres, de la totalité des partenaires possibles dans cette manifestation individuelle et collective, tout cela est remplacé par des *signes* tracés à la main. »

Il faut noter que cette description vaut en réalité plus encore pour la *lecture* que pour l'écriture : la lecture, autant que l'écriture, suppose une abstraction de l'aspect sonore, et c'est elle surtout qui se dégage de la langue ou de la musique comme communication vivante, qui en prend conscience comme réalité distincte, distincte en particulier de l'activité, du comportement gestuel et phono-acoustique. Sans doute nombre de lecteurs de musique n'ont pas conscience de cette prise de distance – ou ne la pratiquent pas assez. On ne peut que se souvenir de ce texte célèbre de Roland Barthes dans « Musica Practica », à propos du Beethoven des *Variations Diabelli* : « L'opération qui permet de saisir ce Beethoven (et la catégorie qu'il inaugure) ne peut plus être ni l'exécution ni l'audition, mais la lecture. Ceci ne veut pas dire qu'il faut se placer devant une partition de Beethoven et obtenir d'elle une audition intérieure [...] ; ceci veut dire que, saisie abstraite ou sensuelle, peu importe, il faut se mettre à l'égard de cette musique dans l'état, ou mieux dans l'activité, d'un *performateur*, qui sait déplacer, grouper, combiner, agencer, en un mot [...] : structurer. »

Bien entendu, le cas de la musique est un peu différent de celui du langage parce que la musique que l'on écrit est une musique à deux phases (composition–interprétation). Mais il faut comparer avec le cas des musiques à une phase, où le musicien s'exprime directement (ce qu'on décrit souvent trop sommairement comme « improvisation ») : imposer à un tel musicien d'écrire, c'est le contraindre à prendre conscience de la musique « comme une réalité distincte de l'usage qu'il en fait ». La musique est « soudain convertie en image » d'elle-même, elle est objectivée, elle devient un *objet*, distinct de l'activité dans laquelle elle s'est incarnée.

Benveniste souligne que les représentations graphiques anciennes du langage (et les pictogrammes, les « proto-écritures », plus anciens encore), sont d'abord des représentations des référents, de ce dont on parle, et pas du discours qui en parle. L'écriture proprement dite ne naît qu'au moment où on prend conscience de la nécessité de reproduire la forme linguistique de la langue : on passe de la représentation des *objets*, des référents, à celle de la langue elle-même. Pour ce faire, il faut réduire le nombre des signes graphiques, qui ne peut être égal à celui des objets du discours – il faut intégrer l'économie de l'articulation. C'est le cas, par exemple, des rébus, qui sont une écriture à partir de pictogrammes. Le dessin d'un chat, dit Benveniste, suivi du dessin d'un pot, donne le mot « chapeau » : c'est bien plus qu'un jeu, on est passé de la représentation du monde à la représentation de la langue ! L'étape suivante est l'écriture alphabétique – qui consiste non seulement à représenter les sons de la langue, mais en outre à réduire ceux-ci à un petit nombre de catégories : c'est l'étape de la sémiotisation.

L'histoire de l'écriture musicale n'a évidemment pas parcouru toutes ces étapes, ou pas de la même manière. En effet, la première étape, celle de la représentation des référents (« de ce dont on parle ») ne semble pas pouvoir exister en musique. On pourrait considérer cependant que la notation neumatique est une représentation assez directe du phénomène acoustique, donc en quelque sorte du référent. Et en effet, les signes de la notation neumatique ne paraissent pas posséder l'économie des notations alphabétiques ou sur portée. Ces dernières, par contre, sont des représentations de la langue musicale et, plus encore, de la langue musicale sémiotisée. Benveniste encore : « L'écriture a toujours et partout été l'instrument qui a permis à la langue de se sémiotiser elle-même. Cela veut dire que le parlant s'arrête sur la langue au lieu de s'arrêter sur les choses énoncées ; il prend en considération la langue et la découvre signifiante ». Plus précisément, il la découvre système signifiant. Dans le cas de la musique, on ne peut pas considérer que le musicien « sonore » s'arrête sur « les choses énoncées », puisqu'il n'est pas évident que la musique ait des référents. Mais l'écriture musicale fait découvrir que la musique ne signifie pas seulement par des suggestions ou des narrations référentes, elle fait apercevoir que la musique signifie aussi, comme la langue, parce qu'elle fait « système ».

La langue verbale n'est d'abord qu'un moyen, un instrument ; mais l'écriture permet d'en parler, de la détacher de son utilisation pragmatique (son utilisation dans les circonstances de communication interpersonnelle) et, finalement, de la considérer comme « forme ». C'est l'écriture qui a permis de déterminer que la langue est articulée, en phrases, mots, syllabes, lettres. En musique de même, c'est l'écriture qui a permis de déterminer le plus sûrement que la musique est une forme, qu'elle est articulée en périodes, phrases, motifs, notes, et que, comme la langue verbale, elle possède une économie d'articulation. Et cette découverte, il faut le souligner, rejaillit aussi bien sur les musiques non écrites, parce qu'une fois qu'on a pris conscience de l'articulation des musiques écrites, on a pris conscience de celle de toutes les musiques. On a dit (j'ai dit moi-même) que l'écriture facilitait l'analyse. Mais on n'a pas assez pensé à ce qui se serait passé si la musique avait été exclusivement sonore, sans jamais aucune écriture : elle n'aurait peut-être été tout simplement pas analysable, parce qu'on n'aurait pas pris

conscience de sa structure articulée. L'écriture ne facilite pas seulement l'analyse, elle la rend possible.

Il resterait à clarifier la question du « sens », à laquelle Benveniste a consacré son dernier cours, le 1<sup>er</sup> décembre 1969, quelques jours à peine avant l'attaque cérébrale (6 décembre) qui l'a laissé paralysé et tragiquement privé de la parole pour les sept dernières années de sa vie. Dans ces dernières pages, introduction au cours qu'il aurait donné sur le sens, il n'a pas pu faire beaucoup plus que revenir sommairement sur une distinction déjà ancienne qu'il avait proposée, entre la signification « sémiotique », celles des unités élémentaires de la signifiante, et la signification « sémantique », celle des phrases, des énoncés. C'est cette distinction qui lui avait fait dire, dans un texte sur « La sémiologie de la langue », publié à l'origine la même année 1969, mais sans doute rédigé un peu auparavant, qu'« il n'y a pas en musique d'unités directement comparables aux « signes » de la langue » – c'est-à-dire aux signes saussuriens, signifiant / signifié. La sémantique, avait-il écrit ailleurs (« Structuralisme et linguistique », 1968), « c'est le « sens » résultant de l'enchaînement, de l'appropriation à la circonstance et de l'adaptation des différents signes entre eux. Ça c'est absolument imprévisible. C'est l'ouverture vers le monde. Tandis que la sémiotique, c'est le sens refermé sur lui-même et contenu en quelque sorte en lui-même. »

Tzvetan Todorov dans sa postface à l'édition des *Dernières Leçons* de Benveniste, explique que « la conversion de la langue en discours s'opère d'abord par la combinaison des mots en phrases, au cours de laquelle le sens potentiel de chaque terme se concrétise et se transforme. Ce processus se prolonge par l'enchaînement de plusieurs phrases au sein d'un même texte (ou discours), où chaque phrase nouvelle peut contribuer à préciser ou modifier le sens de celle qui précède. [...] Cette « conversion » est donc un mouvement progressif, qui connaît plusieurs degrés et plusieurs étapes. » J'ajouterais, parce que c'est peut-être plus évident en musique qu'en langue verbale, que cette production progressive de sens n'est pas exclusivement linéaire, qu'elle ne se déroule pas exclusivement dans le temps, pas seulement dans l'étendue du discours, mais aussi dans sa « profondeur » : l'effet de production de sens est global, il porte, à tout moment, sur tout le discours.

Ce n'est pas l'écriture qui produit le sens, celui-ci appartient au langage lui-même – langage verbal ou musical. La question de la sémantique musicale n'appartient donc pas au sujet de notre séminaire. Je terminerai en disant seulement que l'écriture, en rendant l'organisation du discours visible et lisible, permet d'accéder au sens, dans la mesure précise où le sens est résultat de l'organisation du discours. Mais cela devrait faire l'objet d'un autre séminaire.

Nicolas Meeüs