

François DELALANDE

L'objet virtuel

Le problème de l'existence d'une œuvre en tant qu'« objet » et de l'immanence de sa structure est trop important pour qu'on l'effleure dans un débat sans y revenir plus posément. On le rencontrera d'ailleurs traité plus à fond dans d'autres cahiers Recherche/Musique puisque c'est une difficulté théorique centrale de l'analyse musicale.

Pour l'analyste « l'objet » apparaît comme un ensemble de traits descriptifs. Il n'y aurait aucun problème si toutes les analyses conduisaient au même ensemble de traits, mais, malheureusement, ce n'est pas le cas : la structure dégagée est fonction de la procédure. Il n'y a donc pas, dans ce sens, un « objet », mais autant d'« objets » que d'analyses. Cependant chacun étant un ensemble de traits descriptifs, on peut aussi admettre que la réunion de toutes les descriptions possibles est « l'objet » en question, examiné par chaque analyse sous un point de vue particulier. La question de savoir si cet « objet » théorique existe ou n'est qu'un modèle pour les descriptions empiriques est alors un problème de philosophie générale qui n'a pas de pertinence pour l'analyse. Par contre, la multiplicité des points de vue a une incidence directe sur les méthodes et on en verra mieux la portée en se replaçant dans les contextes sémiologiques et psychologiques.

Pratiquement il existe deux accès possibles — et seulement deux — à l'analyse d'une musique ; soit on se tourne vers le musicien producteur (compositeur ou interprète) et on se demande ce qu'est pour lui la musi-

que. C'est ce que l'on fait lorsqu'on étudie les partitions : la partition traditionnelle est un inventaire de tous les choix de composition et ordres d'exécution. Elle représente donc la musique telle qu'elle est *conçue*. Soit on interroge les auditeurs. Soit-même par exemple, en écoutant la pièce. On fait alors une description de la musique telle qu'elle est *perçue* à l'écoute. Jean Molino (1) a formulé avec bonheur cette dichotomie en présentant la musique comme un ensemble de conduites de production (conduites poïétiques) et de réception (conduites esthétiques). Mais aux deux niveaux de description qui en résultent s'en ajoute un troisième, beaucoup plus flou chez Molino, le niveau neutre. Terme malheureux celui-ci qui laisse entendre qu'il y aurait un niveau de description de l'objet en soi, ce qui a permis à J.-J. Nattiez de consacrer un bon tiers de son livre (2) à une étude soi-disant neutre de partitions. Pendant ce temps, Molino mettait en question l'objet musical lui-même (3).

On voit que cette polémique de spécialistes ne manque pas de rebondissements. Au terme d'une très récente conversation avec J.-J. Nattiez nous sommes, semble-t-il, à peu près d'accord sur une conception : le choix de traits descriptifs et la délimitation d'unités n'ont de sens que d'un point de vue poïétique ou esthétique. Même les analyses physiques sont guidées par des considérations perceptives (on ne retient comme mesures acoustiques que ce que l'on entend). Par contre, la structure que fourrent ces unités peut être étudiée d'une manière « neutre », c'est-à-dire sans se soucier, provisoirement, qu'elles aient ou non une pertinence poïétique ou esthétique. On peut toujours accumuler les observations sans savoir quel usage on en fera pour interpréter les conduites de création ou rendre compte de ce que l'on entend.

(1) Jean Molino, « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu*, n° 17, 1975.

(2) J.-J. Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, U. G. E.-Paris, 10/18, 1975.

(3) Jean Molino, dans notre émission sur les « fonctions de la musique », 23 avril 1976, France-Culture.

Le désaccord qui subsiste est donc d'ordre méthodologique. Soit on opte, comme Nattiez, pour une méthode taxinomique qui consiste à multiplier les analyses paradigmatiques à l'intérieur d'une œuvre ou d'un corpus, sans les subordonner à un point de vue, soit on défend comme nous l'avons fait plusieurs fois (4) une démarche fonctionnaliste dans laquelle la définition d'une pertinence (et donc d'une procédure) résulte de la détermination de points de vue qui sont précisément les conduites de production ou de réception. Mais ce débat sémiologique reste très abstrait énoncé comme ici de manière théorique et nous y reviendrons, analyses à l'appui, dans des « Cahiers » publiés ultérieurement.

Sur le plan psychologique, la question de la multiplicité des perceptions individuelles du « même » objet, qui d'ailleurs est le fondement de ces divergences de méthode d'analyse, est beaucoup plus classique. C'est presque une question de cours que l'on nous excusera de rappeler ici. On sait bien — toute la psychologie expérimentale l'a abondamment montré — que la perception d'un objet est fonction d'une attitude pré-perceptive du sujet et en particulier d'un savoir sur cet objet. Si le savoir est important et commun à une communauté culturelle, l'objet est bien défini culturellement et les différences inter-individuelles de sa perception sont réduites. C'est vrai d'objets matériels insérés dans des pratiques sociales surtout si la langue peut jouer son rôle de structuration du champ perceptif. On peut admettre que c'est relativement vrai de la musique traditionnelle qui bénéficie d'un vocabulaire descriptif dont l'usage est répandu (mélodie, accord, rythme) jouant un rôle de support d'un apprentissage de stratégies perceptives (écoute mélodique, écoute harmonique, battue intériorisée de la pulsation rythmique, identification des timbres). Mais, par contre dans les musiques contemporaines, *a fortiori* électro-acoustiques, le savoir et le langage intervenant peu, ou de manière variable selon les personnes, les conduites

(4) François Delalande, « Pertinence et analyse perceptive », *Cahiers Recherche/Musique*, n° 2, 1976.

perceptives sont bien davantage différenciées et sujettes à l'influence d'autres facteurs. Et, par conséquent l'objet est perçu différemment par chacun. Parmi ces facteurs les circonstances de l'écoute, qui n'ont aucun rôle secondaire dans le concert de musique traditionnelle, peuvent fortement concourir à induire chez l'auditeur une attitude à travers laquelle la musique se définira pour lui et dont finalement dépendra son jugement.

C'est dans ce sens-là qu'il faut comprendre que la beauté n'est pas une propriété intrinsèque d'une œuvre. Il n'y a pas d'œuvres belles mais (c'est une lapalissade) des œuvres jugées belles. Ceci n'implique pas, cependant, que la qualité se mesure à l'étendue de l'auditoire : qu'on veuille bien ne pas conclure et surtout pas les compositeurs — que la réussite d'une pièce est une affaire de promotion...

F. D.