

François Delalande, *La musique au-delà des notes* (Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019)

La tripartition en question

Discussion critique par Francesco Spampinato



Il n'est pas courant de voir paraître un ouvrage qui vise à traiter l'ensemble des différentes dimensions de la musique, qui aborde les questions de l'invention, de l'interprétation et de l'écoute, à savoir les principales pratiques musicales humaines, en développant, en même temps, une approche théorique et méthodologique unitaire et cohérente. C'est pourquoi ce livre de François Delalande, faisant partie de ceux qui ont remarquablement mené à bien ce programme ambitieux, pourra désormais figurer parmi les références incontournables, à la fois, d'une anthropologie musicale (au sens de l'étude qui porte sur le musical chez l'être humain) et d'une épistémologie musicale (une théorie de l'analyse, plus particulièrement).

Le lecteur y trouvera un double motif d'intérêt. Il s'agit, d'abord, d'une présentation organique de « La contribution de François Delalande à la musicologie générale » – pour reprendre le titre que Jean-Jacques Nattiez choisit pour sa préface – à savoir le fruit de plus de cinquante ans de travaux, conduits surtout au sein du Groupe de Recherches Musicales, où l'auteur a été responsable des recherches en Sciences de la Musique. En deuxième lieu, cet ouvrage nous permet d'accéder à un débat épistémologique majeur, entre Delalande et Nattiez, à savoir une querelle sur les méthodes d'analyse musicale qui a traversé plusieurs décennies, alimentée, jusqu'à présent, surtout par des échanges oraux, publics ou privés. Nous présenterons ici ces deux aspects, mais c'est au deuxième que nous allons réserver un approfondissement particulier, nourri par quelques réflexions personnelles visant à prolonger un débat qui, bien qu'ancien, nous paraît encore très fécond dans le cadre actuel de la musicologie.

Dans le même esprit qu'un autre livre publié il y a quelques années par François Delalande, *Analyser la musique, pourquoi, comment ?* (2013), *La musique au-delà des notes* vise d'abord à rendre disponibles des textes, parus entre les années 1980 et 1990, qui étaient désormais devenus introuvables, ou qui avaient été publiés dans d'autres langues que le français et qui ont maintenant été traduits. Il est vrai que ces contenus ne sont pas nouveaux et que l'approche qu'ils proposaient fait aujourd'hui partie des acquis les plus importants de la recherche musicologique. Mais cet ouvrage ne se limite pas à mettre à disposition ces travaux, car il en offre également une mise en perspective grâce à d'autres textes rédigés

pour l'occasion : une riche « Introduction » de 33 pages et les introductions de chaque section (« Inventer », « Jouer », « Écouter »).

Il en résulte un tour d'horizon des domaines de recherche de François Delalande, dans un parcours allant de la production à la réception. Son fil rouge est la notion de « conduite musicale », que l'auteur a théorisée et appliquée depuis les années 80 et qui lui a valu la considération de la communauté scientifique internationale.

À vrai dire, parmi les champs d'étude de l'auteur, la pédagogie musicale est sous-représentée ici, en comparaison de l'apport monumental de Delalande à cette discipline (il suffit de citer, à titre d'exemple, *La musique est un jeu d'enfant*, ouvrage de 1984, traduit, à ce jour, en cinq langues). Cependant, il est intéressant de retrouver, dans les deux premières parties du livre, une spécificité de l'approche de Delalande, à savoir le fait de mettre en continuité les processus de production sonore chez les enfants et chez les musiciens (compositeurs ou interprètes). Dans ce rapprochement, l'auteur voit, en effet, « un éclairage ontogénétique à l'étude des conduites de l'adulte » (p. 61).

Nous n'allons pas nous attarder sur le contenu des différents textes publiés dans cet ouvrage, mais nous sommes certain que le lecteur se réjouira de retrouver ici des articles fondateurs de la théorie des conduites musicales, comme « La gestique de Gould, éléments pour une sémiologie du geste musical », ou « *La Terrasse des audiences du clair de lune de Debussy*, essai d'analyse esthétique ».

Venons-en maintenant au deuxième point, le débat Delalande-Nattiez sur les méthodes d'analyse musicale, qui porte, en particulier, sur les « situations analytiques » du modèle de la « tripartition sémiologique » (modèle développé par Nattiez à partir des travaux de Jean Molino sur le « fait musical », proposant une articulation en trois niveaux : poïétique, neutre et esthétique). L'enjeu est de taille : poser les bases d'une « théorie générale de l'analyse musicale » (p. 18). C'est précisément cette controverse qui constitue l'aspect le plus original de ce volume, d'autant plus que nous n'avons pas l'habitude de voir un livre où l'auteur, après avoir critiqué l'approche d'un autre chercheur, lui demande ensuite de rédiger une préface et une postface afin de lui accorder le droit de réplique. On salue ainsi le courage de Delalande qui, dans son propre ouvrage, renonce à avoir le dernier mot dans un débat qui lui tient manifestement très à cœur. Mais on saluera également le courage de Nattiez, qui relève le défi, se défend, contre-attaque et ouvre l'horizon du débat « Pour une musicologie œcuménique » (c'est le titre de sa postface, p. 269).

Il va sans dire que la contribution fournie par Jean-Jacques Nattiez ne se limite pas à la fonction traditionnelle d'encadrement et de présentation d'un ouvrage au lecteur. Il s'agit, en réalité, d'une production articulée, très développée (57 pages sur 302, en tout, un sixième du livre entier), d'une réflexion qui est le fruit d'une relecture attentive des travaux de Delalande et qui apporte au lecteur, en même temps, des précisions importantes sur le modèle de la tripartition. Le chapitre 8 (« L'analyse musicale en question », texte entièrement inédit) et la postface sont le cœur de ce débat, une sorte de livre dans le livre, une querelle passionnée et passionnante, qui ne manque pas d'accents théâtraux qui arrachent, çà et là, un sourire au lecteur (« oh là là ! malheur ! », p. 259 ; « hélas, trois fois hélas », p. 286).

Les deux auteurs sont d'accord pour dire qu'il est indispensable de prendre en compte les conduites de production et de réception pour définir les contours de l'objet musical (c'est « l'enquête externe préliminaire » qui s'appuie sur ce que Delalande appelle la « première

tripartition »). Il s'agit, par exemple (p. 41), de tenir compte des pratiques d'un groupe social pour savoir si des battements de mains rentrent dans l'objet à analyser (comme chez les pygmées de l'Afrique centrale ou dans le flamenco) ou non (comme dans les applaudissements à la fin d'un concert). Mais Delalande se montre critique à l'égard d'une tendance répandue dans les travaux sur la réception musicale qui s'appuient principalement sur *l'étude de la partition*, comme si on pouvait établir une équivalence entre l'objet-partition et l'objet-son, comme s'il allait de soi que, lorsqu'on écoute de la musique, on écoute des notes, telles que la partition nous les présente (d'où le titre de cet ouvrage). Et Nattiez, de son côté, de mettre en garde contre le risque opposé qu'on court lorsqu'on essaie d'évacuer la partition de l'analyse, parce que c'est la partition qui représente, « dans la tradition occidentale, l'élément matériel (l'objet) qui permet à l'œuvre d'être reconnue comme une entité identique à elle-même d'une interprétation à l'autre » (p. 295). Ceci est vrai pour le travail de l'interprète, qui s'appuie sur une lecture de la partition de l'œuvre, mais – pourrait-on objecter – l'auditeur, dans la plupart des cas, ne reconnaîtra pas une nouvelle interprétation d'une œuvre en la rattachant à une partition donnée qu'il a eu l'occasion de voir auparavant, mais à un objet sonore qu'il a déjà eu l'occasion d'écouter. La partition est-elle alors une sorte de « degré zéro de l'œuvre », ou bien s'agit-il d'une des nombreuses traces de la conduite poétique du compositeur, et qui ne représenterait tout de même pas le « texte » final de l'œuvre ? Le débat est engagé.

Les divergences entre les deux auteurs s'accroissent lorsqu'on fait correspondre (dans ce que Delalande propose d'appeler « deuxième tripartition », p. 242) les trois facettes de l'objet symbolique (poétique, neutre et esthétique) à trois entrées dans l'analyse, trois démarches possibles, placées sur le même plan. Le nœud de la question est, plus particulièrement, la légitimité de la démarche qui établirait l'analyse dite « du niveau neutre » ou « immanente » comme première – et, éventuellement, unique – étape de l'analyse musicale. Ce n'est pas la seule approche possible, selon le modèle de Nattiez, mais celui-ci énumère tous les cas où commencer par une analyse immanente devient souhaitable, voire « nécessaire » (p. 288), afin de « couvrir la totalité de la substance sonore qui fait l'objet de l'investigation » (p. 289), alors que les conduites ne nous fournissent que des données fragmentaires et partielles des composantes de l'œuvre (p. 293).

Pour Delalande, au contraire, il est indispensable de « ne pas séparer l'analyse de l'objet de celle des conduites qu'il implique » (p. 244), en travaillant toujours sur le « bipôle objet-conduite, qui consiste à comprendre quelle forme une conduite confère à son objet, et réciproquement comment une conduite se conforme à son objet » (p. 248). Le modèle de la deuxième tripartition serait, pour lui, « malheureux » en ce qu'il légitimerait un travail analytique qui passerait « à côté de la spécificité des faits symboliques » (p. 247) : une analyse du niveau neutre qui ne tiendrait pas compte des pertinences poétiques ou esthétiques.

Le cas de l'analyse esthétique des musiques écrites permet de bien reconnaître et comparer ces différences d'approche ; face à ces deux éléments, un objet musical et son écoute, « par quel bout commencer ? », se demande Delalande : « Nattiez et moi ne commençons pas par le même bout » (p. 257). Avec sa priorité accordée à l'analyse du niveau neutre, Nattiez en ferait « le point de départ obligé et le centre du programme de toute analyse » (p. 259), alors que, pour Delalande, même s'il existe des « moments neutres » d'une analyse (poétique ou esthétique), ceux-ci ne sont que des étapes provisoires où l'on décrit l'objet ou la conduite en mettant « entre parenthèses » la question de la pertinence

(p. 260). En aucun cas, pour l'auteur, la description neutre de l'objet ne sera le point de départ ni l'objectif final de l'analyse musicale.

Dans une perspective « œcuménique », Nattiez cerne enfin l'idée de fond autour de laquelle nos deux auteurs semblent se rejoindre, à savoir qu'une « dialectique ininterrompue », comme l'écrivait Jean Molino ¹, doit toujours relier l'étude des objets à celle des conduites (pp. 242 et 308), indépendamment de leur *ordre* dans la démarche ou de l'*accent* que l'on pourrait mettre sur les uns ou sur les autres.

Malgré d'indéniables points de contact, les divergences entre Delalande et Nattiez demeurent notables. Sur le plan épistémologique, on reconnaît, chez Delalande, la proximité avec une *approche expérientielle de la connaissance* (comme celle qui a été adoptée, entre autres, par George Lakoff et Mark Johnson ², et présentée comme alternative aux « mythes » de l'objectivisme et du subjectivisme), surtout lorsqu'il considère que « les objets ne sont connaissables qu'à la lumière des conduites de leurs utilisateurs » (p. 262). « Il n'y a pas d'objet en soi » (p. 240), écrit-il, puisque les différentes manières d'écouter, de jouer ou d'inventer de la musique finissent par construire des objets différents. Comment pourrait-on décrire de façon objective et exhaustive un objet dont les caractéristiques varient – du moins en partie – en fonction de la manière même dont on l'observe et on le décrit ?

Le débat concerne alors la *posture de l'analyste* face à son objet d'étude, ainsi que les modes et les limites de la connaissance qu'il peut en avoir. Nattiez précise, très justement, que le modèle de la tripartition n'est pas seulement « un programme d'analyse de la musique », mais également un outil pour « classer les méthodes d'analyse existantes » (p. 277). On pourrait ainsi reconnaître l'utilité épistémologique de la tripartition comme modèle pour *la description des pratiques sociales de la musique* (autant les pratiques « musicales » que les pratiques « musicologiques »), notamment dans la culture occidentale des quatre derniers siècles. Le problème se pose, en revanche, dans la mesure où elle justifierait une démarche qui, derrière des adjectifs comme « neutre » ou « immanent », donnerait l'illusion d'*accéder à l'objet* « en soi », en occultant l'adoption d'un *point de vue* sur cet objet.

Or, comme le soulignait, en 1976, Gino Stefani (l'un des fondateurs, avec Nattiez, de la sémiotique musicale, qui est souvent intervenu dans ce même débat), le fait d'isoler un trait musical sans considérer le *sens* qu'il a *pour quelqu'un* (qui le produit ou le reçoit), sans prendre donc en compte la *pertinence*, conduit à une « naturalisation » du point de vue, qui est une forme d'idéologie ³. Observer la musique « en soi », de l'extérieur, sans adopter aucun point de vue, équivaldrait à « l'observer d'un point de vue qui n'existe pas » ⁴. Pour Stefani, l'analyse musicale, en tant que lecture d'un fait culturel, est un « processus de sémiologie » qui découpe toujours ensemble les deux faces du signe, le signifiant et le signifié, alors que l'analyse du niveau neutre est une « sémiologie virtuelle », en tant qu'elle segmente uniquement le « signifiant » sans se poser la question du sens ⁵.

À titre d'exemple, on pourrait observer la manière dont le sens fait surface même dans une description apparemment « neutre ». Lorsque Nattiez affirme que des « interactions

1. Voir Jean MOLINO, *Le singe musicien. Essais de sémiologie et anthropologie de la musique*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 109.

2. Voir George LAKOFF, et Mark JOHNSON, *Metaphors we Live by*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.

3. Voir Gino STEFANI, *Introduzione alla semiologia della musica*, Palermo, Sellerio, 1976, p. 56-76.

4. Voir Gino STEFANI, *Musica: dall'esperienza alla teoria*, Milano, Ricordi, 1998, p. 26.

5. Voir STEFANI, *Introduzione alla semiologia della musica*, p. 36-49.

sonores sont *immédiatement* porteuses d'un pouvoir expressif au niveau immanent » (p. 281), le fait même de parler, à propos de telles « interactions », de « tension et de détente au niveau de notes structurales » comme dimension « inscrite dans les structures elles-mêmes de la musique tonale » (p. 281) pourrait laisser croire que l'analyse est ici un examen objectif où le récepteur et le producteur sont exclus. Or, les travaux sur la métaphore, à partir de ceux de Lakoff et Johnson, ont montré à quel point les métaphores que nous utilisons se fondent sur l'expérience physique du corps. Par conséquent, les « tensions et détentes » musicales, comme l'ont montré les recherches récentes sur l'*embodied music cognition*, sont connaissables comme projections métaphoriques des tensions musculaires d'un sujet (qui adopte une conduite et un point de vue donnés sur l'objet), que ce soit l'auditeur à l'écoute ou l'analyste qui observe la partition et la met en relation avec ses connaissances préalables.

Dans la postface, cette tendance à vouloir évacuer le sujet et son expérience revient lorsqu'on mentionne l'*analyse stylistique* d'une œuvre ou d'un corpus comme cas exemplaire où l'analyse immanente (avec une mise en série des traits récurrents) est le point de départ et la base incontournable de toute autre forme d'analyse du style musical (p. 282-283). Là encore, une esthésique externe (allant de la conduite à l'objet et non inversement) nous semble non seulement possible, mais aussi souhaitable (c'est ce que nous avons essayé de montrer dans nos travaux sur la perception du style musical de Debussy⁶), afin d'éviter un inventaire souvent titanesque de traits récurrents, qui seraient pertinents, certes, pour l'analyste, mais pas nécessairement pour l'auditeur. La pertinence esthésique reste en effet hypothétique si l'on se prive de l'*expérience* de l'auditeur (donc de la prise en compte de sa conduite d'écoute dans le bipôle avec l'objet) qui hiérarchise les stylèmes, qui se concentre sur certains traits et en ignore d'autres, qui se sert d'images, de métaphores pour parler de certains aspects récurrents, pour les mettre en relation entre eux et avec d'autres dimensions expérientielles d'une manière plus complexe qu'en faisant uniquement allusion, par exemple, aux stratégies d'écriture de la musique tonale.

Dans les années 80, Marion Alice Guck⁷, après avoir longtemps travaillé sur les métaphores d'écoute, avait déjà montré à quel point une métaphore créative trouvée par les auditeurs fournit à l'analyste des pistes de travail autrement plus riches qu'une analyse musicale exclusivement fondée sur un vocabulaire technique. Ce qui confirme les avantages du choix méthodologique de Delalande : commencer par l'analyse des conduites d'écoute permet de « découvrir des configurations que l'analyse de la partition n'aurait probablement jamais découvertes » (p. 258).

Delalande affirme, cependant, la nécessité de passer par une analyse « neutre » à un moment ou à un autre de la démarche. Selon l'approche expérientielle qui est la nôtre, nous pourrions pourtant nous demander s'il est approprié de qualifier de « neutres » les moments de l'analyse où l'analyste reconnaît, décrit et met en relation entre eux des éléments de la partition⁸. Ne faudrait-il pas plutôt voir ici un rapprochement (visant à établir, encore une fois, et à un niveau supérieur, des relations de pertinence) entre *deux bipôles différents* (correspondant à *deux expériences*) : le bipôle objet sonore-conduite d'écoute

6. Voir Francesco SPAMPINATO, *Debussy poète des eaux*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 95-107 ; *Les incarnations du son. Les métaphores du geste dans l'écoute musicale*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 113-124.

7. Voir Marion A. GUCK, *Metaphors in Musical Discourse. The Contribution of Imagery to Analysis*, Ann Arbor, UMI, 1983.

8. Ces étapes « neutres » ne concernent pas uniquement, pour Delalande, l'étude de la partition, mais également l'analyse des conduites d'écoute, comme lorsqu'on examine la transcription de témoignages verbaux.

chez l'auditeur et le bipôle objet partition-conduite de vision chez l'analyste ? Sous cet angle, la pertinence n'est pas mise « entre parenthèses » ici, mais tout simplement déplacée vers une autre situation expérientielle. En fin de compte, peut-on réellement retirer la pertinence ? Les techniques d'analyse du niveau neutre ne sont-elles pas rattachées à des présupposés théoriques⁹ qui constituent leur « point de vue » sur l'objet et déterminent une pertinence, qui sélectionne des éléments de l'objet, en fournissant de celui-ci des données aussi « fragmentaires et partielles » que celles que Nattiez reproche à l'esthétique externe ? Ne faudrait-il pas alors parler d'une « neutralité relative » de l'analyse immanente de la partition, qui correspondrait à la possibilité de la *séparer*, oui, de la sémiose de l'objet sonore (parce que celui-ci fait l'objet d'une *autre* expérience, auditive, et la relation entre ces deux expériences, même si elle est indéniable, reste complexe), mais pas de la sémiose en œuvre dans l'analyse musicale, où l'analyste est le récepteur de la partition ? Voici un autre questionnement qui méritait certainement d'être ouvert.

En faisant le point sur les orientations récentes de la sémiotique musicale, Costantino Maeder et Mark Reybrouck ont remarqué que l'« apparente fixité de l'objet musical », isolable des pratiques de production ou de réception, n'est qu'une « chimère »¹⁰. Et « si la tripartition fonctionne bien comme heuristique de fond, elle s'éclate devant la complexité de la manière dont nous pratiquons et recevons la musique¹¹ ». Cet éclatement conduit aujourd'hui les sémioticiens de la musique « à se repositionner et à s'interroger sur les objectifs de leur discipline¹² ». La lecture de cet ouvrage de François Delalande nous semble alors richement contribuer à alimenter la réflexion liée à un tel repositionnement, non seulement en présentant des modèles désormais classiques pour la théorie de l'analyse musicale (la tripartition sémiologique et les conduites musicales), mais également en entamant, avec la brillante contribution de Jean-Jacques Nattiez, une véritable dialectique scientifique, réellement capable de faire avancer nos connaissances autour d'un phénomène aussi complexe que la musique.

9. Voir le paragraphe « L'analyse pour révéler la réalité neutre de la musique ? » dans Joshua B. MAILMAN, « Pour un renouvellement à la source : visées critiques-esthétiques et épistémologiques de l'analyse, fondées sur la théorie performative », dans Nicolas MARTY (dir.), *Musiques électroacoustiques. Analyses ↔ Écoutes*, Sampzon, Delatour France, p. 33-57 ; Alessandro ARBO, « Du fait à l'expérience. Réflexions sur le modèle sémiologique de Jean-Jacques Nattiez », dans *Archéologie de l'écoute. Essais d'esthétique musicale*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 247-258.

10. Voir Costantino MAEDER et Mark REYBROUCK (dir.), *Sémiotique et vécu musical : du sens à l'expérience, de l'expérience au sens*, Louvain, Leuven University Press, 2016, p. 11.

11. MAEDER et REYBROUCK, *Sémiotique et vécu musical*, p. 13.

12. MAEDER et REYBROUCK, *Sémiotique et vécu musical*, p. 13.

Discussion critique d'ouvrage – *Review Articles*

François Delalande, *La musique au-delà des notes*
(Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019)

Auteur – Author

Francesco Spampinato est docteur en musicologie, habilité à diriger des recherche, membre chercheur associé de l'unité de recherche ACCRA et de l'ITI CREAA (Université de Strasbourg), formateur au Centre de Globalité des Langages (Université UPMAT de Rome), et organisateur de plusieurs colloques en France et en Italie. Depuis 2002, il enseigne la Sémiotique musicale et la Psychologie de la musique dans les conservatoires supérieurs de musique et à l'université. Il a publié plusieurs ouvrages sur l'imaginaire musical, comme *Debussy, poète des eaux. Métaphorisation et corporéité dans l'expérience musicale* (Paris, L'Harmattan, 2011) et *Les incarnations du son. Les métaphores du geste dans l'écoute musicale* (Paris, L'Harmattan, 2015).

*Francesco Spampinato holds a PhD and an accreditation to supervise research in Musicology. He is an associate member of the ACCRA research unit and of the ITI CREAA (University of Strasbourg), and a teacher at the Globality of Languages Research Center (UPMAT University, Rome). He has also organised several conferences in France and in Italy. Since 2002, he has been teaching Musical Semiotics and Music Psychology at the conservatories of music and at the university. He has published several books on the musical imaginary, such as *Debussy, poète des eaux. Métaphorisation et corporéité dans l'expérience musicale* (Paris, L'Harmattan, 2011) and *Les incarnations du son. Les métaphores du geste dans l'écoute musicale* (Paris, L'Harmattan, 2015).*

