

# Musicae Scientiae

<http://msx.sagepub.com/>

---

## La partition

Nicolas Meeùs

*Musicae Scientiae* 2001 5: 73

DOI: 10.1177/10298649010050S211

The online version of this article can be found at:

[http://msx.sagepub.com/content/5/2\\_suppl/73](http://msx.sagepub.com/content/5/2_suppl/73)

---

Published by:



<http://www.sagepublications.com>

On behalf of:

**E**uropean  
**S**ociety for the  
**C**ognitive Sciences  
**O**f  
**M**usic

[European Society for the Cognitive Sciences of Music](http://www.sagepublications.com)

**Additional services and information for *Musicae Scientiae* can be found at:**

**Email Alerts:** <http://msx.sagepub.com/cgi/alerts>

**Subscriptions:** <http://msx.sagepub.com/subscriptions>

**Reprints:** <http://www.sagepub.com/journalsReprints.nav>

**Permissions:** <http://www.sagepub.com/journalsPermissions.nav>

**Citations:** [http://msx.sagepub.com/content/5/2\\_suppl/73.refs.html](http://msx.sagepub.com/content/5/2_suppl/73.refs.html)

>> [Version of Record](#) - Sep 1, 2001

[What is This?](#)

## La partition

NICOLAS MEEÛS

Université de Paris IV - Sorbonne, France

L'une des préoccupations de Nicholas Cook, dans cette *Brève introduction à la musique*, c'est de définir l'œuvre musicale en tant qu'objet — ou, ce qui revient à peu près au même, de discuter la possibilité que l'œuvre musicale soit un objet. Il le fait notamment, comme il se doit, par rapport à ce qui semble constituer la réalité la plus tangible de la musique, la partition. Commentant la "curieuse présence" de la musique dans nos vies et dans nos pensées, Cook écrit : "elle elle est là, et elle ne l'est pas. Ou, plus précisément, les signes de sa présence sont partout — dans les partitions, les livres, les instruments — et pourtant ils ne sont pas la musique. On ne peut désigner la musique du doigt, ni l'empoigner, parce qu'aussitôt qu'elle vient à l'existence elle disparaît, avalée par le silence, sans laisser de trace" (p. 52/48). On notera au passage que le mot "signe", dans ce fragment, n'est pas utilisé dans un sens sémiotique : les signes dont il est question sont des traces matérielles, physiques. L'auteur ne soulève pas la question de la musique en tant que système de signes — en tant que système signifiant.

Au chapitre 4, dont le titre, "Un objet imaginaire", est tout un programme, Cook reproduit un dessin de Ronald Searle, qui montre une femme d'ouvrage balayant, avec une mauvaise humeur manifeste, les notes de musique répandues sur le sol à l'issue d'une leçon de musique des étudiantes de l'école imaginaire de Saint-Trinian. La question implicite soulevée par ce dessin est celle de la matérialité des notes jouées ou chantées, retombées ici sur le sol sous la forme de notes écrites. On ne peut s'empêcher de penser aux cris gelés de Rabelais, qui retrouveront leur forme audible avec le dégel. Cook, à partir de là, s'interroge sur l'utilité des notes écrites : "À quoi servent-elles, quel est leur rôle dans notre culture musicale? On pourrait dire qu'elles ont trois fonctions distinctes. La première, la plus évidente, est la *conservation* : comme les photographies, elles arrêtent le temps et donnent à l'évanescence une forme stable, visible. La deuxième est presque aussi évidente : elles sont des moyens de *communiquer* la musique d'une personne à une autre, par exemple (mais ce n'est qu'un exemple) du compositeur à l'exécutant. La troisième est moins évidente mais au moins aussi importante que les deux premières : la notation fait partie intégrante de la *conception* de la musique, des moyens par lesquels le compositeur, les interprètes et tous ceux qui travaillent avec la musique l'imaginent ou y pensent" (*ibid.*).

Trois fonctions, où l'on reconnaît sans peine plusieurs des rôles que Roman Ingarden attribue à la notation musicale : assurer la conservation de l'œuvre, "car, aussi longtemps que le cahier de musique correspondant existe et qu'il y a des hommes capables de déchiffrer la notation, elle ouvre l'accès intentionnel à l'œuvre créée jadis pour les hommes qui l'exécutent, ou au moins la lisent", et sa transmission prescriptive, "moyen par lequel s'exprime la volonté de l'artiste expliquant comment l'œuvre qu'il a créée doit être réalisée" (Ingarden, 1989, p. 68). On peut y distinguer aussi les fonctions prescriptive et descriptive décrites par Charles Seeger (1991), les fonctions de conception et de communication correspondant dans une certaine mesure à la prescription, celle de conservation à la description.

Mais Nicholas Cook est conscient des limites de la manière dont la notation est à même de remplir ces fonctions. Il commente en particulier la fonction de conservation, notant que certaines notations sont devenues partiellement ou totalement illisibles, qu'elles ne reproduisent pas tous les éléments d'une musique réalisée, qu'elles donnent lieu à des interprétations diverses, sinon divergentes. "La notation, conclut-il, conserve la musique, mais elle en cache autant qu'elle en révèle" (p. 56/52).

Cook ne s'interroge pas sur les raisons profondes de cette relative incapacité de la notation à remplir une fonction qu'il considère pourtant comme primordiale. Il serait trop simple, pourtant, de mettre cette incapacité au seul compte de la faiblesse du système de notation lui-même, de soutenir que l'humanité, malgré ses efforts, ne serait pas parvenue à produire un dispositif de notation entièrement efficace. D'ailleurs, comme il le note lui-même, "si [la conservation] était sa seule fonction, alors le développement du son digital aurait rendu la notation traditionnelle obsolète [...]. Le fait que nous continuions à utiliser la notation traditionnelle démontre donc l'importance qu'ont pour nous ses autres fonctions" (p. 63/59). Mais ne faut-il pas reconnaître en réalité que si la conservation est devenue dans certains cas une fonction essentielle de la notation, elle n'en a généralement pas été la fonction première et, par conséquent, que si la notation ne remplit pas parfaitement sa fonction de conservation, c'est tout simplement que ce n'est pas dans ce but qu'elle avait été conçue d'abord?

Plutôt que de discuter longuement les deux autres fonctions qu'il avait décrites, Cook en signale une quatrième, dérivée sans doute des précédentes : "la partition établit un cadre qui identifie certains attributs de la musique comme essentiels, en ce sens que si votre interprétation ne possède pas ces attributs, alors vous ne pouvez réellement prétendre avoir interprété cette œuvre-là" (p. 64/59). La partition, en d'autres termes, est garante de l'authenticité et de l'identité de l'œuvre, en ce qu'elle en délimite les qualités minimales. C'est une idée que l'on trouve aussi chez Ingarden, mais surtout chez Nelson Goodman : "Une partition, écrit Goodman, [...] a pour fonction primordiale d'être l'autorité qui identifie une œuvre, d'exécution à exécution. [...] Une partition doit définir une œuvre, séparant les exécutions qui appartiennent à l'œuvre de celles qui ne lui appartiennent pas" (Goodman, 1990, p. 166).

Cook introduit une autre distinction, entre les notations phonétiques, représentations graphiques du son, comme la notation sur portées, et des notations que l'on pourrait qualifier de "gestiques", qui indiquent les gestes que doivent faire les instrumentistes pour produire la musique — l'exemple le plus manifeste étant la notation par les doigts; nombre de tablatures de luth anciennes appartiennent à cette catégorie. Cook néglige une troisième catégorie, celle des notations littérales, qui représentent les sons par des signes conventionnels, par exemple les lettres de l'alphabet. Ces distinctions pourraient sembler purement techniques, mais leur incidence sur la nature de la lecture n'est pas négligeable. La notation sur portées est analogique, tant du point de vue des hauteurs que de celui des durées. Elle figure graphiquement la hauteur du son et la courbe ascendante ou descendante des mélodies — ou, plus précisément, elle définit graphiquement, par verticalisation, une propriété des sons qui, a priori, n'a rien de géométrique : si tel son nous semble "haut", tel autre "bas", ce n'est, en dernière analyse, qu'en raison de la notation; rien dans la nature du son n'autorise cette métaphore<sup>1</sup>.

Ce qui est surprenant, dans ces commentaires, sans aucun doute intéressants et pertinents, c'est qu'ils débouchent tous, ou presque, sur un constat d'échec, partiel ou total. La partition n'assure pas correctement ses deux premières fonctions, celle de *conservation* et celle de *communication* de l'œuvre, "puisque'elle en cache autant qu'elle en révèle". Il est évident que les techniques d'enregistrement sont mieux adaptées à ces objectifs. La notation, dit Cook, "fait partie intégrante de la conception de la musique", c'est sa troisième fonction. Soit; mais il ne s'agit là que d'une fonction de niveau poétique, d'une participation à la cuisine secrète du compositeur. Pourquoi la partition est elle conservée après l'acte de création, pourquoi ne serait-elle pas éphémère, à la façon des tablettes effaçables dont les compositeurs de la Renaissance semblent avoir fait usage ?

Dans une conception plus large de la poétique musicale, la partition pourrait jouer un rôle d'interface entre le compositeur et l'interprète, assurant d'une part une transmission spécialisée du concepteur, chez qui l'œuvre n'existe encore qu'à l'état latent, idéal, à celui qui la concrétisera dans sa réalité acoustique. Ceci justifierait aussi le rôle de la partition comme garante de l'authenticité de l'œuvre, qui dépendrait de la "félicité" de la transmission du compositeur à l'interprète.

Ce rôle spécialisé de la partition est indubitable, mais il n'épuise pas la question en raison de la possibilité de lire une notation musicale sans que la musique advienne jamais à une existence acoustique. Sans doute la lecture silencieuse passe-t-elle par ce que l'on convient d'appeler une "audition mentale". Mais il ne me paraît pas évident que cette audition mentale soit entièrement analogue à celle d'ordre acoustique, pas

(1) La métaphore spatialisante ne semble pouvoir être éliminée qu'au profit d'une autre, moins satisfaisante d'ailleurs, celle qui oppose l'une à l'autre l'"acuité" et la "gravité" du son — curieux couple, dont l'un des termes se réfère au caractère perçant, l'autre au caractère pesant. Sur ces questions, voir Duchez (1979).

plus que l'audition intérieure qui accompagne la lecture d'un texte littéraire. L'enjeu, ici, est celui du caractère ancillaire de la partition ou, plus généralement, de l'écriture. Derrida (1967), parmi d'autres, a montré que le lien de l'écrit à l'oral ne peut être conçu de manière aussi unilatérale (voir aussi Meeùs, 1991).

Nelson Goodman (1990, p. 147) classe la musique parmi les arts "allographiques", d'une part parce qu'il peut exister différentes versions de la partition, exactes quant au texte mais différentes par l'apparence, et d'autre part parce qu'il peut exister différentes interprétations du contenu de la partition. "Une différence notable entre la peinture et la musique, ajoute-t-il, est que le compositeur a fini son travail lorsqu'il a écrit la partition, même si ce sont les exécutions qui sont les produits terminaux, tandis que le peintre doit achever le tableau". Goodman n'est probablement pas un bon lecteur de musique : c'est pourquoi il conçoit difficilement que la partition puisse être, dans certaines conditions du moins, le "produit terminal" de la création musicale.

Gérard Genette, qui mène une réflexion approfondie à partir de la conception goodmanienne, a une conscience plus nette de ce que peut être le rapport de la partition à l'œuvre. Il montre que les arts de "performance", ceux qu'on appelle plus communément les arts du spectacle, sont par nature allographiques. En outre, "une œuvre allographique comporte (au moins virtuellement) deux modes distincts de manifestation, dont l'un est par exemple celui des exécutions musicales, des récitations de textes, des édifices construits ou des mets dans nos assiettes, et l'autre celui des partitions, des livres, des plans et des recettes, [...] ces deux modes de manifestation [...] n'ont entre eux *a priori* aucune relation fixe de succession ni de détermination" (Genette, 1994, p. 106). Le texte ne précède pas nécessairement la performance, puisque l'improvisation, au contraire, est une performance sans texte préalable; mais l'improvisation produit un texte : il est possible de la noter, ou de l'enregistrer. À l'inverse, certaines partitions n'ont pas encore été jouées, sans que l'on puisse en déduire que l'œuvre n'existe pas encore.

Genette en vient alors à considérer l'"objet d'immanence" dont la partition et l'exécution sont les manifestations. "Un tel "objet", souligne-t-il, n'existe nulle part hors de l'esprit ou du cerveau de qui le pense" (Genette, 1994, p. 115). C'est précisément ce que notait Cook : "elle elle est là, et elle ne l'est pas. [...] On ne peut désigner la musique du doigt, ni l'empoigner". L'œuvre musicale, comme toute œuvre d'art allographique, est un "objet de pensée que définit exhaustivement l'ensemble des propriétés communes à toutes ses manifestations" (*ibid.*) — toutes ses manifestations, c'est-à-dire y compris les manifestations écrites. L'objet d'immanence est un "type idéal individuel, logiquement ultime, au-delà duquel toute spécification supplémentaire ne peut être qu'un trait de manifestation" (Genette, 1994, p. 129).

Le dessin de Searle qui sert de point de départ à la réflexion de Nicholas Cook souligne le caractère supposément ancillaire de la notation : les notes n'ont pour fonction que de permettre l'exécution, après laquelle elles peuvent être balayées. Même si la position de Cook lui-même est plus nuancée, elle entretient l'idée de la

notation musicale comme représentation de la réalité acoustique de l'œuvre musicale, de la même manière qu'en linguistique le texte écrit apparaît trop souvent comme l'image graphique du texte oral.

Mais l'œuvre ne se constitue que par réduction à partir d'une ou plusieurs de ses manifestations, manifestations écrites aussi bien que sonores. Lorsqu'elle existe, la partition est dans la plupart des cas la manifestation première et primordiale. Les exécutions, en effet, ne se feront pas à partir de l'œuvre elle-même, de l'objet d'immanence, mais bien de cette première manifestation, la partition. Celle-ci en outre, parce que, comme le note Cook, "elle en cache autant qu'elle en révèle", est plus proche de l'objet idéal, auquel ce qu'elle "cache" n'appartient pas; ce qu'elle cache, en effet, ce ne sont que des traits de manifestation. Ce point mériterait d'ailleurs quelques développements : la partition, en vérité, ne "cache" rien parce que ce qu'elle est supposée cacher n'existe pas encore; les traits de manifestation "cachés" ne viendront à l'existence qu'au moment de l'interprétation.

Cook termine son ouvrage en soulignant que, "pour comprendre le fonctionnement de la musique, ses charmes, pour nous protéger de ceux-ci autant que pour en jouir pleinement, nous devons être capables non seulement d'entendre la musique, mais aussi de la *lire* : non pas au sens littéral, notationnel du terme, sans doute, mais pour sa signification comme part intrinsèque de la culture, de la société, de vous et moi" (p. 132/122-3). Pour lire la musique de cette manière, il n'est pas inutile de la lire aussi au sens propre du terme et de l'analyser. Parce que son ouvrage s'adresse au plus large public, Cook a tendance — moins que d'autres, il est vrai — à minimiser le rôle de la notation et de sa lecture. C'est peut-être une erreur<sup>2</sup>.

(2) Pour toute correspondance :  
Nicolas MeeÛs  
Université de Paris IV - Sorbonne  
31 rue de l'Esclime  
B - 1190 Bruxelles  
e-mail : nicolas.meeus@paris4.sorbonne.fr

• BIBLIOGRAPHIE

- Derrida, J. (1967). *De la grammatologie*. Paris : Editions de Minuit.
- Duchez, M.E. (1979). La représentation spatio-verticale du caractère musical grave-aigu et l'élaboration de la notion de hauteur de son dans la conscience musicale occidentale. *Acta musicologica*, 51, 54-73.
- Genette, G. (1994). *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance*. Paris : Editions du Seuil.
- Goodman, N. (1990). *Langages de l'art*. Présenté et traduit de l'anglais par J. Morizot. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon.
- Ingarden, R. (1989). *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?* Présentation et traduction de l'allemand par D. Smoje. Paris : Bourgois.
- Meeùs, N. (1991). Apologie de la partition. *Analyse musicale*, 24, 19-22.
- Seeger, Ch. (1991). Notation prescriptive et notation descriptive, Traduction de l'anglais. *Analyse musicale*, 24, 6-12. [L'article original avait paru dans *The Musical Quarterly* XLIV (1958)].