

Published in *Partition(s) : objet et concept des pratiques scéniques (20e et 21e siècle)* / Julie Sermon et Yvane Chapuis [éd.], 2016, pp. 399-408, which should be cited to refer to this work.

CHRISTOPHE KIHM

Nelson Goodman à la limite

Au chapitre IV de *Langages de l'art*, Nelson Goodman propose une théorie de la notation qui se formalise dans la définition du « système notationnel »¹. Au chapitre suivant de ce même ouvrage, le philosophe considère, parmi d'autres exemples, la partition musicale à travers l'étude de ce qu'il nomme la « notation standard », à savoir l'écriture de la musique sur portée telle qu'elle s'est développée dans la culture occidentale pour trouver sa forme canonique au 19e siècle. À la lecture de ces deux chapitres, il apparaît combien le modèle théorique développé par N. Goodman dans un premier temps est lié à l'étude consacrée à la « notation standard » dans un second.

De l'un à l'autre de ces deux chapitres, la méthode retenue par le philosophe observe un mouvement en deux temps, qui conduit de l'établissement d'un modèle théorique à l'étude de ses actualisations en pratique. À partir de conformités (ou non) proposées par des objets, des choses ou des usages avec un modèle formel (« le système notationnel »), sont établies des variantes qui permettent de distinguer entre une « partition », un « script » ou une « esquisse », mais aussi de souligner des points de record entre des objets techniques et des objets esthétiques. Les développements consacrés à la montre, avec ou sans trotteuse, ou à la jauge de pression, sont aussi importants, dans l'économie de ces deux chapitres, que ceux consacrés aux diagrammes ou aux cartes

Cette dynamique, qui conduit de la théorie à la pratique, traverse les écrits de N. Goodman, et les effets de *feedback* de l'une à l'autre sont inscrits au cœur de son projet philosophique. Ils sont soutenus par une rigoureuse méthode comparative associant à la perspective nominaliste, dont le but est de dégager des entités individuelles pouvant être pensées comme réelles, une orientation constructiviste et pragmatique, qui pour l'esthétique privilégiera l'étude des bons fonctionnements, de la justesse et des ajustements prédicatifs dans les usages pratiques. La réfutation d'une séparation de principe entre les arts et les sciences, participe, à son tour, de cette épistémologie dont la tâche consiste, pour N. Goodman, à « comparer et mettre en contraste significatif les systèmes variés de symbolisation utilisés dans les arts, la science, et dans la vie en général. »².

Cependant, cet enchevêtrement de la pratique et de la théorie connaît dans les deux chapitres consacrés à la notation et à la partition des modalités singulières. De très nombreux exemples nourrissant l'étude du

1 Nelson Goodman, *Langages de l'art, Une approche de la théorie des symboles*, Paris, Hachette Littératures, présenté et traduit de l'anglais par Jacques Morizot, 2006. Toutes nos citations et références au texte seront issues de cette édition.

2 *Ibid.*, p. 192.

« système notationnel » renvoient directement à la partition en « notation standard ». L'hypothèse du rôle privilégié accordé à la question musicale pour les développements théoriques est appuyée, au-delà de cette remarque quantitative, par la composition retenue par l'exposé de la question théorique. La « Théorie de la notation » (titre du chapitre IV) s'ouvre par un paragraphe, « La fonction primordiale », consacré au principal problème posé par la partition, centré sur son articulation réciproque à l'exécution : la notation musicale, quoi qu'elle n'y soit pas explicitement mentionnée, y assume un rôle de guide ou de modèle discret, à l'arrière-plan des développements retenus par l'argumentation. Cette hypothèse est confirmée lorsque s'ouvre, au chapitre V (intitulé « Partition, esquisse, script »), l'étude de la partition en musique (au paragraphe 2). L'émerveillement un peu feint du philosophe devant les conformités proposées par la « notation standard » avec les propriétés d'un « système notationnel », au-delà des légers aménagements qu'elles proposent (fussent-ils importants³), en marque la dernière occurrence.

La théorie de la notation exposée par N. Goodman s'articule donc, dans le domaine des arts, à une certaine idée de la partition, qui à son tour implique une forme de stabilisation de la notation musicale à une époque donnée, assurée par les pratiques associées à la « notation standard ».

LANGAGES DE L'ART, LEXIQUE POUR L'ART

La théorie formelle développée par N. Goodman se donne deux objectifs complémentaires : faciliter la distinction et la définition de fonctionnements symboliques ; favoriser la mise en contraste de langages – un langage étant ici identifié à un système symbolique. Pour décrire ces fonctionnements, le philosophe a recours à un important appareillage technique et notionnel dont la singularité participe, implicitement, de l'aspect réformateur de son projet au regard de l'esthétique romantique. Aussi, si le recours à des moyens d'analyse et à des concepts spécifiques se comprend, en premier lieu, comme un effet de l'approche nominaliste dans son travail de description des systèmes de symbolisation et de leur fonctionnement (dans la continuité des philosophies analytiques du langage), il marque tout autant les distances radicales que prend cette approche avec les questions inhérentes au beau et au jugement. Cet écart marqué vis-à-vis de la tradition esthétique n'engage pourtant pas une rupture totale sur le plan conceptuel, puisque les notions d'œuvre et d'autorité occupent, notamment dans les réflexions consacrées à la partition, une place centrale. Il est cependant assez grand pour souligner combien la méthode et les développements théoriques de *Langages de l'art* engagent, aussi, l'établissement d'un « langage pour l'art », dont le peu de familiarité pourra rebuter le lecteur non-spécialiste.

Convaincu de l'important apport de cette pensée à une réflexion consacrée à la partition au moment où ce terme, plus que jamais, prend dans les discours sur les arts des allures de lieu commun, le non-spécialiste que je

³ « La notation musicale standard offre un cas familier et en même temps remarquable. Elle est à la fois complexe, commode et, à l'égal de la notation numérique arabe, commune aux utilisateurs de nombreux langages verbaux différents. [...] La variété et la vivacité des rébellions qu'elle a récemment suscitées, témoignent de l'autorité qu'elle s'est acquise. » (*Ibid.*, p. 220).

suis (quoique lecteur de N. Goodman) se doit donc de fournir deux efforts. Le premier consiste à se familiariser avec un vocabulaire analytique et ses concepts ; le second, à recomposer, dans leurs grandes articulations, les architectures des systèmes symboliques décrites par ces analyses. À la suite de ces deux étapes – et en toute fidélité, du moins l'espère-t-on, à la proposition théorique initiale –, il devient possible de discuter la définition restreinte de la partition proposée⁴, comme de reprendre une méthode en augmentant les comparaisons entre modèle théorique et applications pratiques (entre le « système notationnel » et la partition musicale, dès lors en notation « non-standard », pour ce qui nous occupe).

SCHÉMA ET SYSTÈME NOTATIONNELS

N. Goodman retient, en premier lieu, l'aspect nominatif ou prédicatif des symboles considérés comme « étiquettes » : un symbole *vaut pour* quelque chose. Les étiquettes sont des entités symboliques nommant une propriété et, tout langage étant entendu comme système symbolique, repose sur un système d'étiquetage. Son étude s'applique donc au repérage d'entités symboliques, des « individus » (étiquettes) nommant des « collections d'individus » (des étiquettes classées en espèces), relatives à un système (un langage⁵) et à ses modes de symbolisation propres, telles que la « dénotation » ou l'« exemplification » (relations par lesquelles s'opère la mise en exergue de certaines propriétés). Pour la notation, la théorie de N. Goodman s'appuiera sur une dernière notion désignant l'unité symbolique qu'elle requiert : l'« inscription » (ou la « marque ») ; une inscription appartient à un « caractère » entendu comme « classe d'émissions », d'inscriptions ou de marques.

On doit encore compléter ces différents points en ajoutant qu'un « schéma notationnel » suppose un schéma symbolique, mais aussi qu'un schéma notationnel est associé à des modes de symbolisation avec lesquels il constitue un « système notationnel », et préciser que les deux axes selon lesquels se construisent schéma et système notationnels sont syntaxiques et sémantiques. Parmi les dix paragraphes qui composent le chapitre IV de *Langages de l'art*, deux sont consacrés aux cinq conditions requises (ou « réquisits ») qui, combinées sur ces deux plans, définissent un système notationnel.

RÉQUISIT DE « DISJOINTURE » SYNTAXIQUE

Un caractère, dans une notation (N. Goodman emploie alors le terme « notation » pour désigner indifféremment schéma notationnel et système notationnel), « a pour trait essentiel qu'on peut échanger ses membres librement l'un pour l'autre sans conséquence syntaxique ; ou plus littéralement, puisqu'il est rare qu'on déplace ou échange les marques réelles, que toutes les inscriptions d'un caractère donné sont syntaxiquement équivalentes. »⁶

⁴ La première note du chapitre IV n'a pas perdu, à cet égard, de son actualité : « Ceci n'est en aucune façon vrai de tout ce que l'on appelle partition ; ici, comme pour beaucoup de mots familiers, l'usage méthodique comporte une spécialisation à partir de l'usage ordinaire. [...] Il va de soi que ce qu'on appelle communément partition mais qui n'a pas, relativement au critère ci-dessus [la partition a pour fonction d'identifier l'œuvre, NDA] qualité de partition ne se trouve pas de ce fait déprécié mais simplement reclassé (voir plus loin V, 2). » (*Ibid.*, p. 209). Le deuxième point du chapitre V, mentionné entre parenthèses, s'applique à l'étude de la musique.

⁵ Un système symbolique, précise Goodman, englobe à la fois les symboles et leur interprétation.

⁶ *Langages de l'art, op. cit.*, p. 169.

Cette loi d'équivalence syntaxique pour toutes les inscriptions est retenue comme point d'entrée pour le premier réquisit d'un schéma notationnel, et comme condition nécessaire qui permet que « des marques soient des – copies vraies – ou des – répliques – l'une de l'autre, ou soient orthographiées de la même manière »⁷ : Goodman nomme cette condition l'« indifférence-de-caractère ». Elle s'applique à chaque exemple de caractère et implique non seulement que chaque marque appartienne à un caractère déterminé, mais aussi qu'« aucune marque ne puisse appartenir à plus d'un caractère »⁸. C'est sous cette condition que toute marque pourra fonctionner comme copie vraie.

Pour prendre un exemple commun issu de la notation musicale, disons qu'une note de fa est une inscription de « fa » qui est une note... Mais encore qu'une inscription de « fa », qui est une note de fa, n'est pas une clé de fa qui n'est pas une clé de sol.

Dans une notation, les caractères doivent donc être « disjoints » : N. Goodman précise, à ce propos, que plus nette est la différence établie entre leurs ensembles (il emploie alors le terme de « cloisonnement »), plus évidente est l'appartenance des marques à l'un et non à l'autre. La notation évite par conséquent la confusion entre les marques (ce qui permet, à nouveau, d'envisager des « copies vraies ») sous condition de l'appartenance d'une marque à un caractère donné, mais aussi en fonction de la « disjoncture des caractères », c'est-à-dire de leur répartition en « classes disjointes de marques ».

RÉQUISIT SYNTAXIQUE DE « DIFFÉRENCIATION FINIE »

Le deuxième réquisit syntaxique d'un schéma notationnel s'applique aux relations d'appartenance de la marque et du caractère et à leurs implications fonctionnelles : les caractères doivent être « différenciés de manière finie » ou « articulés ». Cette nécessité est introduite par N. Goodman à travers l'exemple d'un déficit : « [...] de quelque manière qu'on spécifie les caractères, il y aura presque inévitablement de nombreuses marques pour lesquelles il sera difficile voire pratiquement impossible de décider si elles appartiennent à un caractère donné. [...] Il n'existe aucune manière de prévenir cette infiltration aux frontières, aucune manière de garantir qu'une vigilance attentive protégera contre toutes les erreurs lorsqu'on identifiera une marque comme appartenant ou n'appartenant pas à un caractère donné. »⁹ Pourtant, cette nécessité est impérieuse à toute différenciation : « [...] s'il existe deux caractères tels que, pour une certaine marque, aucun test, même théoriquement décisif, ne puisse déterminer si la marque n'appartient pas aux deux caractères à la fois, alors maintenir les caractères séparés est impossible pratiquement mais aussi théoriquement. »¹⁰

La « différenciation finie » interdit ces intersections, sa formule restrictive permettant de clarifier l'appartenance ou non d'une marque à deux caractères « à la fois », par sa non-appartenance à un caractère ou à un autre. La différenciation syntaxique est finie, si « pour tout couple de caractères K et K', et pour toute marque m qui n'appartient pas effectivement aux deux,

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 170.

⁹ *Ibid.*, p. 171.

¹⁰ *Ibid.*, p. 172.

il est théoriquement possible de démontrer soit que m n'appartient pas à K, soit que m n'appartient pas à K' »

Qu'un mode soit fini n'implique aucunement que le nombre de caractères soit fini (il pourrait, le cas échéant, être infini), mais que l'identité de chaque marque soit préservée, en théorie.

LA « CONCORDANCE » ET L'« AMBIGUÛTÉ »

« Concorder avec » signifie « être dénoté par » : avoir comme concordant signifie dénoter. La concordance concerne les inscriptions. De nombreuses choses peuvent concorder avec une inscription. La classe de ces choses constitue la classe de concordance de l'inscription dans un système. Une classe de concordance est une « extension ».

On pourra relever des inscriptions sans concordants (« inscriptions vacantes »), c'est-à-dire qui ne sont pas « étiquetées dans le système », dont le déficit sera sémantique et non syntaxique. On pourra aussi relever des marques ou inscriptions dans un caractère unique, à concordants différents (variations de concordance pouvant voir le jour en raison de différents moments ou de différents contextes) : il y aura alors « ambiguïté ». Un caractère est dit ambigu si l'une de ses inscriptions est ambiguë et si toutes ses inscriptions n'ont pas la même classe de concordance.

Une « classe de concordance unique » implique donc l'absence d'inscription ambiguë et de caractère ambigu. C'est le premier réquisit sémantique posé par un système notationnel. Cette non ambiguïté, parce qu'elle s'applique aux caractères comme aux marques, permet l'existence de classes de concordances uniques.

Rapportée au couple partition-exécution, qui détermine le cadre de relation au sein duquel se précisent les enjeux sémantiques d'un système notationnel dans les arts, cette condition nécessaire garantit « l'identité de l'œuvre dans toute la chaîne de pas qui vont de l'exécution à la partition qui la couvre et de la partition à l'exécution concordante. »¹¹

« DISJOINTURE » SÉMANTIQUE ET « DIFFÉRENCIATION FINIE »

Les deux autres réquisits sémantiques reprennent ceux retenus précédemment sur l'axe syntaxique. Dans un système notationnel, les classes de concordances doivent être disjointes, sans quoi une inscription pourrait avoir deux concordants, ce qui « met en échec le dessein primordial d'un système notationnel »¹², remarque emphatiquement N. Goodman, autrement dit une panique dans la dénotation et une zone de trouble dans la relation de la partition à l'exécution. Il faut qu'une inscription de fa qui est une note de fa soit impérativement une note de fa jouée.

Puisque toute inscription doit appartenir au même caractère afin d'éviter les phénomènes de « redondance », les classes d'un système notationnel sont sémantiquement soumises à une « ségrégation » : autrement dit, le réquisit de disjoncture stipule que deux classes de concordants doivent être disjointes et que deux caractères doivent avoir des classes de concordances différentes, afin qu'aucun couple de caractères ne puisse avoir un concordant en commun.

¹¹ *Ibid.*, p. 184.

¹² *Ibid.*, p. 186.

La différenciation sémantique finie s'applique également aux classes de concordances, en suivant le même type de schéma de réciprocity que celui décrit précédemment sur le plan syntaxique, désormais reporté à la relation d'appartenance d'un objet à une classe-de-concordance et une seule : « [...] pour tout couple de caractères *K* et *K'* tels que leurs classes-de-concordances ne sont pas identiques, et pour tout objet *h* qui ne concorde pas avec les deux, il doit être théoriquement possible de déterminer ou bien que *h* ne concorde pas avec *K*, ou bien que *h* ne concorde pas avec *K'*. »¹³

NOTATION STANDARD

Les caractères d'une partition musicale (en « notation standard ») étant, pour la plupart, disjoints et différenciés, son schéma symbolique est donc notationnel et peut être considéré comme un langage. Sur le plan sémantique, seule la disjoncture peut poser problème, car la concordance des inscriptions et des événements sonores n'est pas stricte. Mais, d'une part, si la redondance est possible (un même événement pouvant concorder avec plusieurs caractères), elle n'est pas, selon N. Goodman, fatale. D'autre part, l'observance des « instructions auxiliaires » (comme par exemple les tempi), si elle affecte la qualité d'une exécution, ne touche pas à l'identité de l'œuvre : ce langage verbal (*andante*, *piano*, etc.) n'est donc pas notationnel. Comme on le constate à partir des limites et des réserves posées par ces exemples, pour que s'ajustent la théorie et la pratique, il faut « autoriser » un « degré limité de déviation dans les exécutions admises comme exemple d'une œuvre », mais « une pleine concordance avec les spécifications données est catégoriquement requise. »¹⁴

IDENTIFICATION ET AUTORITE

N. Goodman propose, comme synthèse à ses développements, la définition suivante : « En résumé, les propriétés qu'on exige d'un système notationnel sont la non-ambiguïté, la disjoncture et la différenciation syntaxiques et sémantiques. [...] Un système est donc notationnel si et seulement si tous les objets qui concordent avec des inscriptions d'un caractère donné appartiennent à la même classe-de-concordance et si nous pouvons théoriquement déterminer que chaque marque appartient à, et que chaque objet concorde avec, les inscriptions d'au plus un caractère particulier. »¹⁵ Mais il prend la peine de préciser que ces restrictions « dérivent » toutes du « dessein primordial qu'une partition doit viser. »¹⁶

Ce dessein nous invite à effectuer un retour attentif au premier paragraphe du chapitre IV de *Langages de l'art*, que nous avons jusqu'alors laissé sous silence. Son titre, « La fonction primordiale », et ce qu'il recouvre, peuvent nous apparaître désormais dans toute leur clarté : « Une partition, qu'on l'utilise ou qu'on s'en passe pour conduire une exécution, a pour fonction primordiale d'être l'autorité qui identifie une œuvre, d'exécution en exécution. »¹⁷

¹³ *Ibid.*, p. 188.

¹⁴ *Ibid.*, p. 226. Ces deux dernières citations sont issues du paragraphe intitulé « La musique », au chapitre V.

¹⁵ *Ibid.*, p. 191.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 166.

On le voit, cette définition théorique repose, en chacun de ses termes – ce que marquaient les cinq étapes posées par les cinq réquisits – sur la circulation sans faille et sans altération d'une information et d'une seule, depuis un signe (ou inscription) jusqu'à un acte (ou exécution). On peut déduire de cette définition de la partition que l'identification est une nécessité fonctionnelle première qui traverse toutes les conditions posées à l'existence d'un système notationnel, ce qui revient tout autant à admettre que ces dernières en découlent. Pour assurer le maintien de l'identité, les cinq réquisits produisent donc des garanties et des interdictions.

La fonction primordiale permet de séparer les exécutions appartenant à une œuvre de celles qui ne lui appartiennent pas. Mais elle implique, plus avant, que « les partitions et les exécutions doivent être dans un rapport tel que, dans toute la chaîne où chaque pas mène, soit de la partition à une exécution concordante, soit de l'exécution à la partition qui la couvre, soit d'une copie de partition à une autre copie correcte de celle-ci, toutes les exécutions appartiennent à la même œuvre et toutes les copies de partitions définissent la même classe d'exécutions. »¹⁸

Les cinq réquisits d'un système notationnel sont les points d'articulation de cette chaîne de restrictions permettant à l'identité partition-œuvre d'être préservée à toutes les étapes.

En termes proprement « goodmaniens » : une partition est un caractère dans un système notationnel ; les classes-de-caractères sont les œuvres ; une classe est déterminée de manière unique par une partition et une partition est également déterminée de manière unique par chaque membre de cette classe. Cette identité est ouverte à la réciprocity et permet de retrouver la partition à partir de l'une de ses exécutions¹⁹.

Une partition n'assume pas une seule fonction, mais elle doit, pour fonctionner en tant que telle, en assumer absolument une : identifier l'œuvre. En ce sens, elle fait autorité. La relation de la partition et de l'autorité à l'œuvre se conçoit, à nouveau, en fonction d'une nécessité. Comme système notationnel construit et dans sa fonction d'identification, une partition institue un point d'insertion essentiel de l'autorité : elle permet l'instanciation de l'œuvre. Cette donnée est cardinale pour les arts algraphiques – c'est-à-dire justiciables d'une notation – dans l'étude des langages ouverte par N. Goodman. Pour le dire sans détour : sans cette instanciation de l'œuvre, ces objets ne sauraient plus d'art.

Mais si, pour N. Goodman, la partition assume fonctionnellement l'autorité, ne devrait-on pas ajouter aussi qu'elle accorde une forme à cette autorité ? Le philosophe n'y insiste pas, et pourtant, cette forme est le produit de la stabilité syntaxique / sémantique du système notationnel. En effet, si la partition, pour les arts algraphiques, coïncide avec cette nécessité d'instanciation de l'œuvre, c'est parce qu'une œuvre, en tant que totalité, doit être stabilisée. C'est en toute logique qu'une conception formelle de l'œuvre, comme totalité stabilisée, vient épauler ici une théorie formelle de la notation, impliquant la circulation impérative de

¹⁸ *Ibid.*, p. 167. Ce point est « martelé » par N. Goodman : cf. note 11, où cette affirmation est déjà formulée plus brièvement. Elle l'est encore, presque à l'identique, au chapitre V de *Langages de l'art*, page 218 : « L'identité de l'œuvre et de la partition est conservée dans toute série de pas dont chacun mène soit d'une exécution concordante à une inscription de partition, soit d'une inscription de partition à une performance conforme, soit d'une inscription de partition à une copie vraie. »

¹⁹ La stricte obédience à la théorie produit ici une certaine violence sur les usages : « Puisqu'une concordance complète avec la partition est la seule condition requise pour qu'on ait un exemplaire authentique d'une œuvre, la plus déplorable exécution mais sans fautes effectives en sera un exemple, contrairement à l'exécution la plus brillante qui contiendrait une unique fautive note. » (*Ibid.*, p. 225).

l'identification dans un système symbolique à travers une ligne droite qui conduit des inscriptions de symboles aux classes-de-concordances²⁰.

COMMENT NE PAS EN FAIRE UNE ŒUVRE

N. Goodman pose ses limites en pleine conscience de la « rébellion » ouverte contre la notation au 20^e siècle. Mais ces « propositions de rechange » ne retiennent pas son attention, sinon pour pointer leurs manquements envers un ou plusieurs des cinq réquisits du système notational. Évoquant John Cage²¹, il signale, à partir de l'exemple d'un graphique qui ne renvoie d'ailleurs à aucune de ses pièces en particulier, l'absence de moyens mis à disposition pour identifier une œuvre d'une exécution à l'autre, le renvoyant à la notion d'esquisse : « Il n'y a que des copies et des exécutions faites d'après cet objet unique de même qu'il y a des dessins et des peintures faites d'après une esquisse. »²²

On peut cependant le suivre dans ces raisonnements lorsqu'il souligne, avec eux, un trait constitutif de ce type de graphiques musicaux. Objet unique qui se distingue avec tranchant de la partition, l'esquisse ne « définit » pas une œuvre, mais « en est une »²³. Si l'on doit accorder des qualités de stabilité, de complétude et de fixité à un objet, alors, elles se rapporteront sur le schéma graphique. Par ailleurs, le graphique fonctionnelle bien comme un « guide de travail » et dispose à ce titre d'une fonction attribuée à l'esquisse par N. Goodman.

La catégorie d'esquisse permet donc de relever certains traits notationnels et de décrire leurs fonctionnements symboliques, qualifiés par le manque de différenciation sémantique et syntaxique. Mais l'excentricité structurale produite par la pratique de J. Cage ne se réduit pas à ces seuls déplacements. Sans doute, le compositeur américain aurait-il préféré que la mention de son travail figure dans un chapitre consacré au « son » plus qu'à la « musique », lui qui ne manquait jamais de dévaloriser cette dernière pour son aspect répétitif, au titre précisément de l'identité requise d'une exécution à une autre. Ce jeu des catégories et des découpages n'est pas anodin, pour J. Cage, car en définissant la musique comme une suite construite d'événements sonores, et puisque deux événements sonores ne seront jamais absolument identiques, il fait entrer la différence comme élément structurant de l'exécution. L'excentricité structurale produite dans le passage de la musique au son se fait en excès de la notation standard. Si une rébellion doit être signalée – et même si ce terme semble réducteur et inapproprié –, elle ne se focalise pas sur un système de notation, mais veut en terminer avec une approche formelle de la musique et une définition de l'œuvre comme totalité stabilisée. Ce renoncement ou cette rupture impliquent le développement d'autres fonctionnements symboliques. N. Goodman ne le souligne pas.

Lorsque Philippe Manoury développe son concept de « partition virtuelle » – une « organisation musicale dans laquelle on connaît la nature des

²⁰ Par ailleurs, l'application la plus aboutie du système en « notation standard » renvoie parallèlement (ce terme étant à retenir en son sens strict, puisque cela ne croise les réflexions du philosophe en aucun point) à l'avènement historique, pour la musique, les musiciens et les musicologues, de l'établissement d'un *Urtext* pour les compositions et pour les interprétations, comme de nouveaux enjeux autoritaires pour les compositeurs et pour les interprètes.

²¹ Au chapitre V, p. 227 à 229.

²² *Op. cit.*, p. 229.

²³ Autrement dit, « Elle [l'esquisse] ne fonctionne pas comme caractère dans un langage. », *Ibid.*, p. 232.

paramètres qui vont être traités, mais pas toujours la valeur exacte qu'ils vont recevoir le moment voulu », il installe à son tour une zone d'indifférenciation sémantique au sein de la notation : « Une partie de ces paramètres sera fixe et ne changera pas d'une interprétation à l'autre, une autre sera influencée par la captation d'événements extérieurs (un micro, par exemple), qui sera analysée et traitée suivant certaines règles de composition. En ce sens, toute partition ne peut qu'être virtuelle puisque son rôle est d'être interprétée et de ne jamais être reproduite de manière identique. »²⁴ Cette insistance de P. Manoury sur la partition comme texte devant être interprété, la délégation, pour partie, de l'exécution à une machine par le biais d'une interface numérique et la prise en compte du son, dans l'interaction produite entre le musicien et cette machine dans l'exécution, font à nouveau vaciller le système notational standard de la partition en différents points. Ces opérations ne permettent plus l'identification de l'œuvre d'exécution en exécution et, à nouveau, l'objet produit échappe aux conditions formelles de fixité et de stabilité de l'œuvre dans sa définition classique. Le transfert d'autorité établi vers l'interprète et toutes les prises de décisions autorisées par un système qui les sollicite, ouvrent l'exécution à de nombreuses modifications.

Ces exemples pourraient être augmentés par une longue liste de propositions issues d'un corpus musical enrichi par les agencements acoustiques-numériques développés depuis plus de trente ans dans l'écriture musicale, notamment à l'initiative des recherches menées à l'Ircam avec le développement de logiciels tels que Max/MSP et l'écriture de patches établissant des schémas de relation entre des événements sonores déclenchés en temps réel. Dans ce contexte, la notion de paramétrage, telle que l'emploie P. Manoury, et le concept de virtualité, qu'il retient pour définir ces partitions, sont des données modifiant profondément les fonctionnements notationnels. La notation se conçoit alors à la rencontre de deux systèmes : le premier est une trame qui dispose un cadre, le second est fait d'événements sonores potentiels qui viennent la compléter. La trame pourra bien adopter un système de notation standard, mais le patch numérique qui s'y greffe propose un schéma de liaison dynamique dont les paramètres déterminent un cadre d'interaction dialogique. Dans le système construit par P. Manoury, les concordants de certains caractères syntaxiques sont redoublés par une interface et peuvent aussi, selon la décision de l'interprète et son écoute, être associés à de nouveaux concordants. La superposition de deux systèmes et leurs points de contacts proposent une extension des concordances au moment de l'exécution : selon les paramètres intégrés, elle pourra privilégier l'écoute, le hasard, la délégation, l'environnement contextuel, etc.

Ces systèmes notationnels pourront emprunter, selon les cas, plusieurs de leurs qualités à l'une ou l'autre des catégories proposées par N. Goodman, mais jamais ils n'adopteront tous les traits fonctionnels nécessaires à l'appartenance à l'une d'entre elles.

Une notion s'impose, à partir de laquelle pourrait être tirée une ligne qui tracerait des liens entre les partitions virtuelles de P. Manoury et les

²⁴ Pour le détail des opérations proposées, voir le texte complet mis en ligne sur le blog de Philippe Manoury, « Les partitions virtuelles » (<<http://www.philippemanoury.com/?p=340>>), dont voici un extrait : « Lorsque j'ai composé *Pluton*, pour piano et électronique, en 1987, j'ai conçu des partitions dans lesquelles j'ai déterminé seules les hauteurs des sons de synthèse. Un suiveur de partitions permet de passer d'une configuration harmonique à une autre en se synchronisant avec le jeu du pianiste. Tous les autres composants sonores, nécessaires à la création des sons de synthèse, sont déduits de l'analyse du son du piano pendant l'exécution de l'œuvre. L'ordinateur effectue, au moment où joue le pianiste, une sorte de « film », constitué d'une succession rapide de petites « photographies sonores », dans lesquelles sont représentées les énergies sonores du piano, c'est-à-dire la répartition des sons en composants graves, médiums et aigus à chaque instant. Ces énergies sont appliquées à la liste des harmonies, fixées au préalable dans la mémoire de la machine. La musique de synthèse produit alors une musique dont les composants harmoniques diffèrent de ce que joue le pianiste, mais dont la distribution des énergies dans le spectre reproduit celle du piano. Les différentes attaques des sons, leurs durées, leurs intensités, le jeu des pédales et les résonances viennent nourrir, en temps réel, l'ordinateur qui applique l'image sonore du piano, dans toutes ses évolutions spectrales et temporelles, sur les sons de synthèse. La partition du pianiste est écrite avec suffisamment de liberté rythmique pour que ce dernier puisse, à son tour, réagir à ce que produit la musique de synthèse. Il y a donc une interactivité de part et d'autre. »

schémas graphiques de J. Cage et qui, point par point, permettrait d'agréger un nombre important de propositions issues de la musique contemporaine : le prototype. Elle apparaît chez N. Goodman dans un chapitre consacré aux modèles, sans plus de développements. Elle se substitue pourtant avantageusement à la notion d'œuvre en faisant de la non fixité des formes, de l'instabilité des exécutions et de la prolifération de versions (pour les performances) ses traits structurants. La construction de prototypes réunirait ces nombreux musiciens qui, aux franges de la notation standard, ont décidé d'en finir avec les œuvres dans des formes où la totalité ne contredit pas l'inachèvement ni l'incomplétude.

On le comprend, l'extension théorique produite à la perspective suivie par N. Goodman à partir de ces quelques exemples ne la contredit pas ni ne la concurrence. Elle se développe dans sa déviation et dans son excentricité. Ses excroissances ne fissurent pas son édifice, mais le déforment, dans son ombre portée. Car cette extension, pour s'intéresser à des fonctionnements symboliques, opère une torsion avec la méthode retenue par le philosophe : elle abandonne l'étude des rapports de conformité entre des pratiques et un modèle théorique, pour apprécier comment, depuis certaines pratiques, sont produits des dysfonctionnements dont les effets sont théoriques. C'est au prix de ce décentrement qu'apparaît leur effectivité : la force des formes d'inscriptions « non-standard » pour la musique, l'enjeu de leur non-conformité, s'articulent avec le déplacement des points d'insertions pour l'autorité comme avec la redéfinition formelle et conceptuelle de l'œuvre. Et puisque ces dysfonctionnements sont localisés, puisqu'ils s'opèrent depuis, à l'intérieur de, ou en référence à un système symbolique (une notation) qui les rend possibles, il serait inapproprié de leur accorder le statut de langage à part entière²⁵ : ce sont des idiotismes ou des patois. Et peut-être renouent-ils, pour la musique, les fonctionnements de l'écriture à ceux de l'oralité, autrement dit de la symbolisation et de l'écoute. Mais les idiotismes et les patois, comme ce qui fait délirer la langue, ne retiennent pas l'attention de N. Goodman.

25 Encore moins de langages alternatifs ou de contre-langages...