

QUELQUES CONSIDÉRATIONS SUR LA COMMUNICATION ARTISTIQUE MUSICALE DE LA PERSPECTIVE DU SYSTÈME SÉMIOLOGIQUE DE LUIS PRIETO

J'essaierai, dans les pages qui suivent, l'interprétation musicologique des observations du sémiologue Luis Prieto sur la communication artistique. Ma démarche sera — jusqu'à un certain point — similaire à celle qui consiste à accorder des valeurs aux symboles d'une équation algébrique et à vérifier, par sa solution, la validité de cette dernière. Mais elle se compliquera du fait que les observations auxquelles je me réfère ne s'instituent pas — du moins jusqu'à présent — dans une théorie ample et parfaitement formalisée, étant plutôt une esquisse tracée dans ses lignes générales, pour l'élaboration de laquelle l'auteur n'a pas envisagé tout particulièrement le phénomène musical, sans doute fortement individualisé.

Les annotations de Prieto concernant la communication artistique¹ s'inscrivent dans un système sémiologique personnel, dont l'exceptionnelle valeur réside, selon mon opinion, dans sa congruence logique absolue, dans son caractère totalisant, sa large généralité et — ce qui est peut-être le plus important — dans sa perspective philosophique. En effet, chaque aspect étudié (en grand ou en détail) est une pièce d'un édifice parfaitement structuré, qui se justifie par sa totalité et qui contribue à la justification du tout ; les résultats de ses recherches sont souvent susceptibles d'interprétations plus larges ; et, enfin, l'investigation sémiologique en général est conçue comme une démarche subordonnée à la théorie de la connaissance².

Il résulte, de ce que nous venons de dire, la difficulté d'exposer et de commenter une séquence découpée de la théorie de Prieto sans l'implication du système entier. J'ai décidé, avant d'aborder le problème proposé par le titre, de résumer en quelques mots les thèses de l'auteur concernant l'acte instrumental, la connotation et le mécanisme de la connotation³ ; j'estime que, dans l'absence de cette digression explicative, son point de vue sur la communication artistique ne saurait être tout à fait compris.



L'acte de l'exécution d'une opération de n'importe quel type — l'acte instrumental — réclame l'utilisation d'un outil. On appelle *utilité d'un outil* la classe des opérations pouvant être effectuées par le truchement de ce dernier. Une opération

Speranța Rădulescu

déterminée est forcément membre d'une classe d'opérations constituant l'utilité d'un outil. Par exemple, la réduction d'une partition symphonique est (à présent) une opération appartenant à l'utilité du piano — une classe d'opérations où s'inscrivent également : l'interprétation d'un ouvrage musical pour solo, l'accompagnement d'un seul instrument, l'exécution d'une partie dans le cadre d'un ouvrage pluri-instrumental (ou pluri-vocal-instrumental), etc. Deux outils peuvent servir à effectuer la même opération, même s'ils ont des utilités différentes. Ainsi, par exemple, un magnétophone stéréophonique à trois vitesses et un magnétophone mono — à une seule vitesse — peuvent être utilisés pour la reproduction du même enregistrement à condition que ce dernier soit adéquat aux deux appareils ; il est toutefois évident que l'utilité du premier magnétophone est de beaucoup plus large. Ou bien : deux ou plusieurs syntagmes mélodiques distincts peuvent servir à effectuer les mêmes modulations, même si chacun d'eux a la capacité de s'encadrer aussi dans d'autres processus modulateurs.

Concevoir un objet (phénomène, processus, opération) équivaut, selon Prieto, à reconnaître son appartenance à l'extension d'un concept ou bien — ce qui revient au même — à le reconnaître en tant que membre d'une classe. « Or, du fait qu'un outil possède toujours une utilité et que celle-ci est une classe à laquelle appartient nécessairement une opération exécutée par son intermédiaire, l'exécution d'une

opération déterminée suppose toujours une manière particulière de concevoir celle-ci, qui dépend de l'outil dont on se sert pour l'exécuter »⁴. L'implication d'un outil déterminé dans l'effectuation d'une opération équivaut à reconnaître l'appartenance de cette dernière à la classe d'opérations qui constituent l'utilité de l'outil respectif. Ainsi, l'utilisation du violon pour l'émission d'une phrase musicale présuppose que l'on reconnaît l'opération de sonorisation de la phrase à la classe d'opérations pouvant être exécutées au violon. Ayant choisi, parmi plusieurs outils à utilités différentes, mais servant tous à l'exécution d'une opération déterminée, celui par l'intermédiaire duquel l'opération sera réellement effectuée, on choisit en même temps *une manière particulière de la concevoir*.

D'autre part, l'opération est conçue aussi en rapport avec le but poursuivi par son exécution. Ainsi, le fait d'accorder une harpe est considéré d'abord de la nécessité d'établir des relations de hauteur justes entre les sons émis par les cordes de l'instrument, et seulement après de la perspective de l'outil avec lequel on l'exécute : une clef spéciale pour accorder la harpe, un accordoir de piano, une clef pour fixer les patins, etc.

La double conception de toute opération — par rapport au but envisagé et par rapport à l'outil employé — « c'est-à-dire ce qu'on pourrait appeler en termes linguistiques la « double pertinence » à laquelle on la soumet »⁵ — constitue un fait sémiologique fondamental et en même temps une condition indispensable pour la compréhension des phénomènes artistiques.

Le choix d'un outil qui servira à effectuer une opération devient par conséquent nécessairement une *cérémonie*, donc un indice d'une manière particulière de concevoir l'opération, qui s'ajoute à celui en rapport avec le but poursuivi. En considérant que le facteur primordial, déterminant pour caractériser la cérémonie, est *l'intentionnalité*, Prieto avance la suivante hypothèse : on peut parler d'un phénomène artistique « toutes les fois que quelqu'un — l'artiste — choisit, en le produisant à l'occasion lui-même, un outil destiné à l'exécution d'une opération déterminée avec le propos délibéré d'indiquer par ce choix, c'est-à-dire de communiquer par son moyen, la conception particulière de l'opération qui résulte de son rapport avec

l'outil choisi »⁶. Autrement dit, à la base du phénomène artistique réside la sélection — dirigée à des fins communicatives — de la cérémonie par laquelle on accomplit une certaine opération. Il est possible que cette opération soit elle-même communicative, comme dans le cas de la littérature ou des arts plastiques figuratifs. Afin de distinguer les deux niveaux de la communication, on parlera de *communication dénotative* et *connotative*, cette dernière étant déterminée par le choix de l'outil (ou des outils). Il y a cependant des situations où l'opération pour l'exécution de laquelle on procède au choix de l'outil — opération que je dénommerai à partir de ce moment *l'opération de base* — n'est pas elle-même communicative (par exemple : s'habiller, servir le thé, décorer une chambre, etc.) ; mais la cérémonie choisie en vue de l'effectuer est le véhicule d'une communication artistique, c'est-à-dire d'une communication analogue à celle connotative, plus haut définie.

L'opération connotative acquiert un sens seulement en rapport avec l'opération de base à laquelle elle est subordonnée. Par exemple, pour avoir accès au contenu artistique d'un roman, il faut avoir eu connaissance, avant tout, de son anecdotique, des événements qu'il narre ; car l'écrivain choisit — et en même temps construit — les modalités de s'exprimer (les « outils » linguistiques, verbaux) en fonction de l'opération de base — communicative — qu'il désire exécuter. D'une façon similaire, l'architecte choisit ou imagine les moyens (l'instrumentaire) pour la réalisation d'un immeuble en considérant tout d'abord son aspect fonctionnel ; et le compositeur crée ses « outils » musicaux selon le sens (ou les sens) de la construction sonore qu'il envisage. Sans entrer pour le moment dans les détails, je constaterai que, en conformité avec ce que nous venons de voir, le plan général d'une œuvre musicale doit avoir une existence logiquement antérieure aux moyens d'expression, de même que le plan d'un édifice préexiste à l'édifice même.

En partant de la définition de la communication artistique plus haut présentée, Prieto essaie une classification des arts d'après le critère de la spécificité de l'opération de base qu'ils présupposent. Il distingue de la sorte :

1) les arts littéraires, ayant une opération de base communicative ; dans cette

catégorie sont inclus la littérature, les arts plastiques figuratifs, le cinéma, le théâtre, la mimique figurative, etc. ;

2) les arts architecturaux, caractérisés pour avoir à la base de leurs produits des opérations non communicatives, que je vais appeler ici — sans avoir la conviction d'être dans l'assentiment de l'auteur de la classification — utilitaires ; à cette catégorie appartiennent l'architecture et tout ce qui tient du domaine du design ;

3) la troisième classe de manifestations artistiques « pose des problèmes particuliers, de la solution desquels dépend la validité de la définition de la communication artistique proposée »⁷. Cette catégorie — des arts musicaux — comprend, évidemment, la musique, mais aussi les arts plastiques non figuratifs, la danse, etc. La difficulté que soulèvent ses composantes consiste dans le fait que l'opération de base qu'elles présupposent est difficile à surprendre et à caractériser. Prieto se demande si l'opération de base des arts musicaux n'est pas toujours une *opération communicative, orientée cependant vers les réalités subjectives humaines* et non vers la réalité objective. Dans l'étude « Notes pour une sémiologie de la communication artistique »⁸, l'auteur développe cette idée en se référant à la musique :

« Il n'est pas exclu, par exemple, qu'un système tonal puisse être considéré comme un code analogique qui fonctionne au niveau dénotatif et dont les signifiés concerneraient des tensions psychiques. Ce code dénotatif serait bien entendu le même, par exemple, dans une simple gamme et dans une fugue de Bach ou une symphonie de Mozart, tout comme l'espagnol est le même dans la plus banale des phrases et dans le "Quichotte" ; et quelqu'un, par exemple, qui resterait insensible au fait que l'accord de dominante appelle la tonique ou qui n'aurait pas une impression d'apaisement à entendre le thème réexposé dans la tonalité principale après le développement d'un mouvement de sonate serait quelqu'un qui se trouve, à l'égard d'une fugue de Bach ou d'une symphonie de Mozart, dans la même situation que, devant "Quichotte", quelqu'un qui ne connaît pas l'espagnol. On peut dire la même chose à propos d'un système rythmique ou bien, plutôt, croire qu'un pareil système forme, avec un système tonal, le code servant à la communication dénotative. Mais, en définitive,

dans les produits de tous les arts faisant partie du même groupe (N. N. — le groupe des arts musicaux), et surtout dans les produits des arts plastiques non figuratifs, peut-on trouver des systèmes rappelant les codes analogiques qui fonctionneraient au niveau dénotatif et communiqueraient des contenus rapportés à la réalité subjective ? En ce moment, une réponse à de pareilles questions ne nous paraît possible que par des conjectures. »

En passant sur quelques détails moins inspirés, qui s'expliquent par la formation musicale moyenne de l'auteur, le fragment cité me semble particulièrement significatif. L'hypothèse selon laquelle la musique véhiculerait des tensions psychiques, émotionnelles — et, en ajoutant ce dernier mot, nous avons dépassé les intentions explicites de l'auteur — n'est pas inédite ; elle a été avancée à plusieurs reprises, dans des formes et avec des nuances différentes, en fonction de l'orientation et de la compétence musicale, philosophique, psychologique et — plus récemment — sémiologique de ceux qui l'ont exprimée. Relativement neuves, précieuses et avec des perspectives prometteuses me semblent être les observations de Prieto concernant la structure et le mode de fonctionnement et de signification du code qui sous-tend les textes musicaux.

Je reprendrai et je tâcherai de donner un contour plus précis à ces observations, ayant soin de me maintenir — autant que possible — dans les limites du système sémiologique de l'auteur. La démarche que j'entreprends doit être considérée avec quelque circonspection, étant donné qu'elle est construite sur une base hypothétique. D'autre part, elle ne doit pas être minimalisée ; même si hypothétique, sa prémisse est acceptée par une bonne partie des chercheurs, surtout par ceux ayant une formation en premier lieu musicale.

Je me propose donc *A.* de décrire sommairement le code musical, *B.* de circonscrire son champ sémantique et *C.* de relever le mécanisme de la signification et de la communication — au niveau dénotatif et au niveau connotatif⁹.

A. Un code — quel que fût son type ou degré de complexité — est caractérisé par l'existence d'un répertoire fini d'unités et d'un nombre de règles qui régissent leur combinaison, autrement dit par l'existence d'un lexique et d'une grammaire. J'estime — à l'instar de la majorité des chercheurs

contemporains — que les unités du code musical sont les *objets sonores musicaux*, c'est-à-dire les objets sonores pouvant entrer dans la composition des textes musicaux. Les objets sonores de signe positif — les sons et les bruits — sont investis de quatre qualités fondamentales : la hauteur, la durée, l'intensité et le timbre ; les objets sonores de signe négatif — les pauses — ont une seule propriété : la durée. Le fonctionnement des objets sonores en tant qu'objets sonores musicaux est donné par des règles restrictives à caractère objectif (par exemple : leurs hauteurs, leurs durées et leurs intensités doivent avoir des valeurs placées dans le registre d'un fonctionnement optimal de l'analyseur acoustique) ou subjectif-historique (par exemple : les objets sonores ayant un certain timbre sont considérés comme inacceptables).

Les hauteurs et les durées des objets sonores musicaux sont subordonnées à des systèmes d'organisation dont l'existence conditionne la limitation — nécessaire — du nombre d'unités du code musical. Il est possible que les intensités et les timbres soient encadrés dans des systèmes d'organisation similaires. Le fait n'a pas encore été démontré ; on a même émis l'hypothèse que ces dernières propriétés manifestent dans le cadre des textes musicaux une fonction *contrastive* et *non distinctive*¹⁰ et, par conséquent, sont non significatives au niveau du code.

Les systèmes d'organisation des hauteurs et des durées sont, selon moi, des *catégories grammaticales* qui conditionnent en bonne mesure les règles grammaticales du code musical. Les systèmes d'organisation des hauteurs sont, à leur tour, conditionnés par l'existence d'autres systèmes — que je vais appeler ici d'intonation — systèmes sur la base desquels on a opéré le découpage — du continuum sonore non différencié — de valeurs de hauteur discrètes¹¹.

Les règles grammaticales du code musical — déterminations socio-historiques — se distinguent par le paramètre sur lequel elles exercent leur contrôle (mélodique, rythmique, dynamique, timbral), par le niveau auquel elles agissent (macro ou micro-structural) et par le degré de généralité (l'amplitude de la zone stylistique où elles fonctionnent). Attendu que les caractéristiques du code musical sont la complexité, la mobilité et — découlant de cette dernière — la puissance de se

diversifier en sous-codes nettement individualisés — caractéristiques qui expliquent aussi le niveau généralement baissé des résultats des recherches entreprises sur lui — il est difficile d'établir des règles très générales¹². Il est plus facile de découvrir les règles grammaticales des sous-codes. Ainsi, une bonne partie de celles agissant — à différents niveaux et paramètres — dans le cadre du sous-code tonal européen a été mise en lumière par des ouvrages théoriques ayant pour objectif soit a) la description de certains styles, soit b) la prescription de modalités de réaliser des textes dans certains styles musicaux (traitements d'harmonie, contrepoint, formes, orchestration, etc.).

B. Le code dénotatif musical est orienté, comme je le disais, vers l'activité émotionnelle humaine. Je tenterai — avec la prudence à laquelle m'oblige ma compétence psychologique réduite — une très brève description de la composante affective du psychique humain ; cette description équivaldra à un premier jalonnement — provisoire, perfectible — du champ sémantique du code musical.

L'expérience affective humaine contient des états et des vécus complexes ; ceux-ci peuvent être toutefois réduits à un nombre restreint d'émotions, en partant desquelles on obtient — par dérivation — toutes les autres. Conformément au modèle proposé par Plutchik — considéré par les spécialistes comme étant l'un des plus adéquats — il y a 8 émotions basales : l'anticipation, la furie, la joie, l'acceptation, la douleur, la surprise, la crainte, le dégoût. Un état ou un vécu affectif déterminé se définit par la structure (donnée par le nombre et le type des émotions basales par l'intégration desquelles il prend contour), le sens (positif ou négatif, sténique ou asténique), l'intensité, l'orientation (centripète ou centrifuge vis-à-vis du stimulus déclencheur) et par la satisfaction ou l'insatisfaction provoquée au sujet¹³. On peut apprécier que l'ensemble des virtualités émotionnelles humaines s'institue dans le domaine, le champ sémantique du code (dénotatif) musical¹⁴.

C. Le code musical signifie, en premier lieu, au niveau de ses éléments¹⁵. Par leur acuité, leur durée, leur intensité et leur timbre, les objets sonores musicaux ont un potentiel émotionnel incontestable. Ainsi, un son dur de la contrebasse a une valeur expressive toute autre qu'un ton suave de

flûte et ce indépendamment de la structure musicale (mais pas de la texture sonore) dans laquelle il est engrené ; ou bien, un son aigu a une autre tension par rapport à un son moyen, même si les deux sont émis par le même instrument. Le code signifie également au niveau des systèmes d'organisation supposés par ses éléments et en particulier de ceux du paramètre des hauteurs. On sait de la sorte qu'il y a un ethos pour chaque mode, tronçon modal, échelle oligocorde, etc., c'est-à-dire un registre limité de l'affectivité humaine qu'il vise. À la différence de la signification des objets sonores musicaux, lesquels se constituent de la réaction affective quasinaturelle d'un récepteur (sujet) au stimulus sonore, la signification des systèmes d'organisation est en grande mesure le résultat de *conventions de signification* à caractère socio-historique.

Les règles grammaticales du code musical ne signifient pas par elles-mêmes, mais contribuent à donner un contour aux significations au niveau structural des textes dont elles contrôlent la performance.

Le texte élaboré dans le code musical a à la base une opération dénotative, visant — et ayant la capacité de communiquer — des tensions émotionnelles-esthétiques spécifiques. Ses significations se révèlent après une lecture à trois niveaux :

- I) le niveau substantiel,
- II) le niveau structural et
- III) le niveau fonctionnel-global¹⁶.

I. Le niveau substantiel est donné par l'ensemble des objets sonores musicaux qui entrent dans la composition du texte, objets considérés indépendants des systèmes d'organisation et des structures musicales auxquels ils sont subordonnés, mais dépendants des textures sonores dans lesquelles ils sont inclus. Le décodage à ce niveau consiste dans l'évaluation des *tensions émotionnelles* dont sont investis les objets sonores musicaux appartenant au texte musical considéré. La lecture de ce type est superficielle ; elle ne réclame aucune sorte de compétence musicale, étant accessible à tout le monde. Les expériences affectives significatives détachées à la lecture dans le plan substantiel ne sont pas contredites par celles résultant après des lectures plus profondes du texte, mais reconsidérées et intégrées.

II. Le niveau structural est le niveau de l'organisation dans le texte des objets sonores musicaux — subordonnés à des

systèmes d'organisation déterminés — en conformité aux règles grammaticales du code ou, plus exactement, du sous-code subjacent. Les unités signifiantes sont la structure globale du texte et les substructures constituantes, tandis que leurs significations — les états et les vécus *émotionnels-esthétiques* qu'elles déterminent. La relation signifiant-signifié exprimée par les signes de ce niveau se particularise par ce que :

— elle n'est pas soumise à des règles déterministes, mais probabilistes étant fonction de facteurs objectifs, aux valeurs constantes ou relativement constantes (la structure du signifiant, les conventions de signification), mais aussi de facteurs subjectifs aux valeurs variables (la structure psychique en général et la structure affective en spécial de ceux qui sont impliqués dans le processus de communication, la compétence musicale et la sphère de motivations du récepteur du texte, le milieu psychique et psycho-social où a lieu la communication, etc.), tandis que

— les conventions de signification n'agissent pas (ou agissent moins) au niveau des signes proprement dits, mais au niveau de la structure et des systèmes d'organisation que ceux-ci présupposent.

Il faut mentionner que :

— les objets sonores musicaux — considérés indépendamment des structures musicales où ils sont insérés — sont non significatifs au niveau structural ;

— les significations des substructures du texte musical sont provisoires ; elles sont reconsidérées et modifiées à la suite de leur intégration dans la signification définitive, celle du texte en sa totalité.

III. La lecture au niveau fonctionnel-global consiste dans l'évaluation de la signification définitive du texte de la perspective des nécessités dans le plan affectif du récepteur, d'une part, et, d'autre part, de la perspective des lois générales de l'affectivité humaine : la loi de l'adaptation, de la saturation et du contraste¹⁷. En appréciant la signification en fonction de ces systèmes de référence, le récepteur l'accepte ou, par contre, la rejette en la considérant non satisfaisante. La lecture en profondeur du texte — au niveau fonctionnel-global — implique en chaîne les lectures de profondeur moyenne et de surface : la lecture au niveau substantiel est à la base de celle au niveau structural, laquelle

constitue à son tour le point de départ de la suivante boucle de la spirale cognitive.

Nous avons entrepris jusqu'ici une brève examination des aspects sémantiques relevés par le texte musical à partir des positions du sujet-récepteur, de celui qui *décode* les significations¹⁸. Une considération des mêmes aspects à partir des positions de l'autre facteur humain impliqué dans le processus de communication — le sujet-émetteur, qui effectue *le codage* des significations¹⁹ — mènerait, sans doute, à des clarifications importantes. Mais une poursuite en ce sens des investigations déterminerait une déviation exagérée du fond des problèmes que le présent ouvrage s'est proposé de traiter. Pour ce qui suit, il importe de retenir que le *réfèrent* du code musical est le domaine de la sensibilité affective humaine et que *l'opération de base* de tout texte musical est dénotative, visant — et communiquant — des vécus émotionnels-esthétiques spécifiques.

Les outils musicaux employés en vue d'effectuer cette opération de base sont le texte dans l'ensemble, les substructures et les éléments constituants et les systèmes d'organisation subjacents, autrement dit les unités significatives propres à chacun des trois niveaux de lecture mentionnés : substantiel, structural et fonctionnel-global. Étant donné que chaque outil dispose d'une utilité propre (une classe d'opérations pouvant s'exécuter par sa médiation), utilité différant de celle des autres outils qui pourraient éventuellement servir à effectuer la même opération, son choix indique une modalité particulière de concevoir l'opération en cause. La cérémonie délibérément choisie pour réaliser l'opération dénotative est le véhicule d'une communication connotative, artistique, se consumant en parallèle avec la première. Ainsi, le choix du violoncelle pour sonoriser une phrase musicale adéquate aussi bien à ses virtualités techniques et expressives qu'à celles d'autres instruments (basson, cor, trombone, etc.) communique la conception du compositeur sur l'opération de sonorisation de la phrase respective et, indirectement, sur la phrase même. Ou bien : le choix d'une chaîne d'accords déterminée pour effectuer une modulation réalisable aussi par d'autres démarches harmoniques signifie, indique dans le plan connotatif, la modalité individuelle de l'auteur de concevoir la modulation harmonique en fonction des moyens utilisés. Un autre exemple : pour construire une struc-

ture musicale signifiant (dans le plan dénotatif) une tension psychique en croissance progressive, un compositeur a la possibilité de choisir ou d'imaginer les outils en fonction d'une large classe d'alternatives : stimulation rythmique, augmentation graduée de l'intensité, élargissement de l'ambitus ou son déplacement vers l'aigu, augmentation graduée de la densité sur la verticale, etc. En sélectionnant et en actualisant l'une ou plusieurs de ces solutions, il formule dans le plan connotatif sa manière de concevoir l'opération de donner de la tension au discours. Par les exemples cités j'ai essayé de suggérer la multitude des plans du texte musical où peut s'exercer l'option ainsi que l'énorme extension des classes de possibilités qui s'offrent à la sélection.

Le choix d'un outil déterminé présuppose une fine évaluation des opérations dénotatives qui peuvent être effectuées par sa médiation : il exprime — et communique que dans le plan connotatif — l'opinion, la conviction du compositeur que, dans le contexte musical donné, l'outil respectif assure l'exécution optimale de l'opération dénotative escomptée.

La communication musicale relève donc deux plans distincts, mais évidemment, interdépendants :

- le plan dénotatif et
- le plan connotatif.

Le premier est le plan de la transmission des significations émotionnelles-esthétiques codées dans la structure du texte musical et décodables par la lecture au niveau substantiel, structural et fonctionnel-global. La fonction de la communication dénotative est couverte par l'opération de base du texte. Le second est le plan de la véhiculation des significations artistiques, exprimées par le choix de la cérémonie d'exécution de l'opération de base, dénotative. Ces dernières significations ne sont pas des vécus affectifs, mais elles ont la capacité de déterminer, voire d'imposer, leur évaluation émotionnelle-esthétique. La fonction de la communication artistique est remplie par l'opération seconde, connotative, supposée par le texte musical.

Étant donné le fait que Prieto entend par *style* « la façon dont une opération (N. N. : de base) est effectivement exécutée, dans la mesure où cette façon d'exécution n'est pas la seule possible » ... mais « fait l'objet d'un choix de la part de l'exécutant »²⁰, on peut affirmer, dans l'esprit des opinions de l'auteur, que *la communi-*

cation artistique s'exprime par le style. Une investigation attentive des rapports qui s'établissent entre : style—connotation—communication artistique, investigation qui n'entre pas dans les objectifs du présent texte, sera à même de contribuer à l'élucidation des aspects pertinents de chacun des termes impliqués dans la relation.

Les idées ci-dessus exposées constituent le résultat d'un prime abord — de la per-

spective du système sémiologique adopté — des aspects du code et respectivement du texte musical au point de vue de la communication. La valeur de ces idées peut être médiocre ou discutable ; j'ose néanmoins espérer que ce fait n'influencera pas l'appréciation de la réalisation essentielle de l'ouvrage : l'ébauche de quelques directions possibles dans la recherche musicologique, d'après les suggestions explicites de Luis Prieto.

¹ Consignées dans le volume *Pertinence et pratique. Essais de sémiologie*, Paris, 1975, 175 p., p. 71—74 et dans l'étude, *Notes pour une sémiologie de la communication artistique*, dans le volume *Études de linguistiques et de sémiologie générales*, Genève—Paris, 1975, 195 p., p. 115—125.

² Un examen compétent pourrait mettre en évidence l'apparement entre la pensée philosophique de Prieto et la pensée philosophique marxiste.

³ Les thèses sont exposées dans le volume *Pertinence et pratique...*, p. 61—61 et 67—69.

⁴ *Notes pour une sémiologie...*, p. 118.

⁵ *Ibidem*, p. 119. Le soulignement appartient à l'auteur.

⁶ *Ibidem*, p. 119—120.

⁷ *Ibidem*, p. 122.

⁸ *Ibidem*, p. 122—123.

⁹ J'ai déjà abordé ces aspects dans l'article *La lecture psycho-sémiologique du message musical*, in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, Série Théâtre, Musique, Cinéma, Tome XIV, 1977.

¹⁰ L'hypothèse est formulée par le musicologue français NICOLE MOUTARD dans l'étude *L'Articulation en musique*. Dans *La Linguistique*, 1972, 1—8.

¹¹ Quelques systèmes d'intonation : le système pythagorique, le système Aristoxène-Zarlino, le système Mercator-Holder (ou tempéré par 53), le système tempéré (ou, plus exactement, tempéré par 12).

¹² Un exemple de règle grammaticale avec un haut degré de généralité : dans une texture harmonique, les voix supérieures sont disposées plus à l'étroit que celles inférieures.

¹³ Les observations ci-dessus ont été inspirées en principal de la lecture des volumes : M. GOLU, *Principii de psihologie cibernetică*, Bucarest, 1975, chap. VI, et M. GOLU, AUREL DICU, *Introducere in psihologie*, Bucarest, 1972, chap. IV.

¹⁴ J'estime que ce champ sémantique est une gran-

deur finie dans les extrêmes, mais infinie dans les divisions.

¹⁵ L'affirmation ci-dessus contredit les opinions de sémiologues de prestige (I. Lotman, E. Benveniste, C. Lévi-Strauss) qui apprécient que les sons individuels qui ne sont pas encadrés dans des structures musicales sont dépourvus de toute signification.

¹⁶ La distinction plus haut opérée m'a été suggérée par quelques observations de M. GOLU (*Principii de psihologie...*, chap. I).

¹⁷ « La dynamique de la sensibilité affective est soumise aux lois de l'adaptation, du contraste et de la saturation. L'adaptation s'exprime dans la diminution de l'intensité initiale du vécu à mesure que se prolonge le contact par la communication avec l'objet qui l'a conditionné et que s'installe une habitude émotionnelle (...) Le contraste (...) se manifeste de la manière la plus prégnante dans le contexte des interactions d'états et de vécus émotionnels de signe opposé. Ainsi, la persistance prolongée d'un vécu positif augmente l'acuité par rapport à un vécu négatif, l'intensité de ce dernier, lorsqu'il se produit, étant surestimée (...) La saturation implique l'adaptation, mais elle caractérise la tolérance pour le type ou le signe de vécu émotionnel (...) lorsque la limite de cette tolérance est dépassée, on enregistre soit l'interruption du contact par la communication avec l'objet, soit la transition d'un vécu initial à un autre, de signe opposé » (MIHAI GOLU, *Principii de psihologie, cibernetică...*, chap. VI, p. 255).

¹⁸ Selon J. J. Nattiez — lequel a trouvé à son tour l'idée chez J. Molino — ceci représente une perspective *esthétique*, orientée sur les stratégies de la perception et, comme telle, opposée à une perspective *poétique*, visant les stratégies de la production du texte (J. J. NATTIEZ, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, 1975, 448 p. chap. IV, p. 50—51.

¹⁹ Voir note 18.

²⁰ *Langue et style*, in *Essais de sémiologie...*, p. 95—114, p. 99.