

TABLE DES MATIÈRES

— LE SENS DE LA MUSIQUE —

DISCOURS ARGUMENTATIF SUR LES QUESTIONS DE SENS
ET DE SIGNIFICATION EN MUSIQUE

Résumé.....	3
Table de matières.....	7
Tables des exemples, figures et tableaux.....	17
 I — INTRODUCTION.....	 23
1.1. DOUTE SUR L'EXISTENCE DU SENS DE LA MUSIQUE.....	26
1.2. PRÉSÉANCE DU MONDE SONORE.....	31
1.3. SURFACE ET PROFONDEUR DU SENS.....	36
1.4. SENS & EXISTENCE.....	39
1.4.1. Les principaux écueils.....	40
1.4.1.1. L'écueil de la <i>compréhension</i> du sonore musical.....	40
1.4.1.2. L'écueil du signe sonore musical.....	41
1.4.2. Quelques arguments en la faveur de l'existence d'un sens sonore de la musique.....	47
1.5. TOUT FAIT-IL SENS EN SON MUSICAL ?	54
 II — LE SENS DE NOTRE ENTREPRISE.....	 57
2.1. SUR L'ENTREPRISE MUSICOLOGIQUE DU SENS.....	57
2.1.1. Pourquoi le sens ?	59
2.1.2. Pour une redéfinition de l'objet musicologique.....	62
2.1.2.1. Définir le son musical comme <i>objet-réel-comme-un-autre</i>	63
2.1.2.2. L'objet sonore musical est un objet <i>sans objet</i>	64
2.1.3. L'invérifiabilité théorique du sens musical.....	66
2.2. LES CONFUSIONS POSSIBLES DE L'ENTREPRISE MUSICOLOGIQUE DU SENS.	69
2.2.1. Le sens de la musique n'est pas le sens linguistique.....	70
2.2.1.1. Le sens des choses n'est pas la signification des mots.....	70
2.2.1.2. Sens, langage, et signification de la musique.....	71
2.2.2. Le sens de la musique ne peut se résumer au <i>sens de la vie</i> , ou au <i>sens de mon existence</i>	74

TABLE DES MATIÈRES

2.2.2.1. Le sens de la vie et de mon existence comme réquisit au sens des choses.....	74
2.2.2.2. Le sens est nécessaire au sens, le sens est une possibilité.....	76
2.2.3. Sens et vérité.....	77
2.2.3.1. La « question du sens » se confond-elle avec « la question de la vérité » ?	77
2.2.3.2. Le sens se confond-il avec la vérité ?	79
2.2.4. Le sens commun.....	83
2.2.4.1. Le bon sens.....	84
2.2.4.2. <i>Sensus communis</i>	87
2.2.4.3. Le sens commun comme préscience.....	88
2.2.4.4. Gout commun.....	91
2.2.4.5. Objectivité du sens commun et du gout commun : le sens <i>culturel</i>	92
— PREMIÈRE PARTIE —	
PHILOSOPHIE DU SENS MUSICAL	
<i>Introduction de la première partie</i>	99
III — LES CONCEPTIONS PHILOSOPHIQUES DU SENS.....	105
3.1. LE SENS À PARTIR DE LA RÉVOLUTION KANTIENNE.....	106
3.1.1. Sens interne et sens externe.....	108
3.1.2. Temps, états internes, sens.....	110
3.2. LES CONCEPTIONS PHILOSOPHIQUES DU SENS AU XX ^E SIÈCLE.....	112
3.2.1. Phénoménologie : l'intentionnalité comme notion fondatrice des philosophies modernes. Le sens et l'intentionnalité.....	112
3.2.1.1. Rappels sur l'intentionnalité.....	113
3.2.1.2. Rapport du sens à l'intentionnalité chez Frege et Husserl.....	115
3.2.1.3. Relation ontologique entraîne la superfétation de l'intentionnalité sur la question du sens.....	120
3.2.2. Sens et forme chez Thom.....	122
3.2.2.1. Une phénoménologie thomiste ?	123
3.2.2.2. Relativisme de la forme et du sens, & rapide débat sur cette relativité constitutive de la question du sens.....	124
3.2.3. L'herméneutique.....	127
3.2.3.1. Relativisme herméneutique du sens.....	127
3.2.3.2. Entente de l'être et être du sens.....	128

TABLE DES MATIÈRES

3.2.4. Le sens chez Deleuze. La manière d'être événementielle.....	129
3.2.4.1. Le sens entre la chose et la proposition.....	129
3.2.4.2. L'événement.....	132
3.2.5. Le sens chez Salanskis.....	135
3.2.5.1. L'adresse du sens.....	136
3.2.5.2. L'enveloppement du sens.....	138
3.2.5.3. Le sens vu sous le prisme du hors-être.....	141
3.2.5.4. La double directionnalité du sens.....	141
3.3. ÊTRE, HORS-ÊTRE, RAISON D'ÊTRE : UNE PREMIÈRE TRILOGIE DU SENS....	143
3.3.1. L'être de la musique.....	143
3.3.1.1. Familiarité du sens et de <i>l'être de...</i>	144
3.3.1.2. Limites de la <i>familiarité</i> du sens et de <i>l'être de... /</i> le <i>peut-être</i>	145
3.3.1.3. Critique de la métaphysique de l'être en musique.....	148
3.3.2. Le sens comme hors-être, l'expérience traversée.....	151
3.3.2.1. Essai de description éthanalytique de la musique.....	160
3.3.2.2. Une cartographie du hors-être du musical.....	165
3.3.3. La raison d'être.....	166
3.3.3.1. Le sens comme but et comme fonction.....	167
3.3.3.2. La raison d'être comme le <i>bienfondé de l'existence...</i>	169
3.3.4. Synthèse.....	170
3.3.4.1. Aspect général du sens en musique.....	170
3.3.4.2. Les modes d'accusation de la musique.....	170
IV — LES CONCEPTIONS PHILOSOPHIQUES DU SENS EN MUSICOLOGIE.	177
4.1. LE MATÉRIALISME MUSICOLOGIQUE.....	181
4.1.1. Aspects du matérialisme musicologique.....	183
4.1.1.1. Sur l'expressivité et l'expressionnisme.....	183
4.1.1.2. Immanence et expression.....	186
4.1.2. L'œuvre intemporelle et intemporalité de l'œuvre.....	187
4.1.2.1. Un matérialisme paradoxal sur la question de l'œuvre, en réaction à l'émotivisme passé.....	187
4.1.2.2. L'œuvre <i>intemporelle</i> , ou la conception matérialiste de l'œuvre.....	190
4.1.3. La forme du point de vue matérialiste.....	194
4.1.3.1. Ouverture schloezerienne au psychologisme.....	198
4.1.3.2. Systèmes <i>mécaniques</i> , systèmes <i>composés</i> et systèmes <i>organiques</i>	201

TABLE DES MATIÈRES

4.1.4. L'éternel problème de l'immanence.....	201
4.1.4.1. L'immanence chez Meyer.....	202
4.1.4.2. Le sens comme rencontre de deux plans d'immanence.....	206
4.2. L'IDÉALISME MUSICOLOGIQUE.....	208
4.2.1. Phénoménologie musicale.....	213
4.2.1.1. L'objet esthétique ou l'œuvre idéaliste.....	217
4.2.1.2. La forme du point de vue idéaliste.....	220
4.2.1.3. La (ré)conciliation sujet / objet.....	223
4.2.1.4. La concrétisation et la re-présentation.....	228
4.2.1.5. Synthèse.....	233
4.2.2. L'esthétique intuitiviste.....	234
4.2.2.1. L'intuition suffit-elle au sens ?	234
4.2.2.2. La description intuitiviste du sens est-elle possible ?	237
4.3. LE RÉALISME HERMÉNEUTIQUE.....	239
4.3.1. L'entreprise du réalisme herméneutique.....	244
4.3.2. Le sens musical comme (re)construction : L'anthropologie musicale historique.....	255
4.3.3. L'épineuse question herméneutique.....	260
4.3.3.1. <i>L'hermeneia</i> silencieuse du musical, langagiarité et musicienneté.....	260
4.3.3.2. Quelques réserves concernant l'expérience herméneutique du musical.....	265
V — PRINCIPES D'UNE PHILOSOPHIE DU SENS DE LA MUSIQUE.....	267
5.1. CONCEPTION DE L'OBJET ESTHÉTIQUE.....	268
5.1.1. L'absolue et indépassable équivocité de l'objet esthétique.....	268
5.1.2. Dualité de l'objet musical : la <i>schizoontologie</i>	273
5.2. CONCEPTION DE L'EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE.....	274
5.2.1. Représentation et re-présentation. Le sens <i>pour-soi</i>	274
5.2.2. L'incontournabilité du préjugé esthétique.....	276
5.2.3. L'idée essentielle d'un <i>a priori</i> affectif.....	279

5.2.4. <i>A priori</i> ontologique et <i>a priori</i> existentiel.....	280
5.2.5. Relativisme, dé-relativisme du sens.....	281
5.2.6. Les moments de l'expérience mettant en mouvement mes préjugés : accroche, fusion d'horizon, anticipation.....	283
5.2.7. Sens comme éveil de ma langagiarité musicale propre.....	284
5.2.8. Le sens est la compréhension d'un <i>autre</i> et la compréhension d'un <i>même</i>	285
5.3. SYNTHÈSE.....	287

— DEUXIÈME PARTIE —
MUSICOLOGIE DU SENS

<i>Introduction de la seconde partie</i>	293
VI — ÉTUDE DU LANGAGE ET DE LA SIGNIFICATION MUSICALE.....	307
6.1. ARRIÈRE-PLAN THÉORIQUE GÉNÉRAL.....	307
6.1.1. Les génies antithétiques.....	308
6.1.2. Peirce « appliqué » à la musique.....	309
6.1.2.1. Retour sur les triades peirciennes.....	301
6.1.2.2. Catégories peircienne et signe musical.....	315
6.1.3. Saussure.....	318
6.1.3.1. Dualité son/pensée.....	318
6.1.3.2. Débat sur la <i>valeur</i> de la forme sonore.....	322
6.1.3.3. Synthèse : différence de la <i>valeur</i> du son verbal et du son musical.....	326
6.2. SÉMIOLOGIE ET SÉMIOTIQUES MUSICALES.....	327
6.2.1. Généralités.....	327
6.2.2. L'épineuse question du signe musical.....	332
6.2.2.1. Le signifiant musical.....	332
6.2.2.2. Le son musical fait-il signe ?	333
6.2.2.3. Signe sonore musical : un <i>proto-signe</i> ou un signe sonore archaïque.....	338
6.2.3. La communication musicale.....	343
6.2.3.1. La communication en musique.....	344
6.2.3.2. L'idée d'une communication esthétique.....	349

TABLE DES MATIÈRES

6.2.4. La poïétique et l'esthétique musicales : la tripartition.....	350
6.2.4.1. Retour sur la tripartition de Molino/Nattiez.....	351
6.2.4.2. Problèmes posés par l'esthétique.....	354
6.2.4.3. Problèmes posés par la poïétique – la discrédence.....	356
6.2.4.4. Imbrication de la poétique et de l'esthétique, ou leur indissociabilité partielle.....	356
6.2.5. La métasignification ou la <i>différance</i> du sens.....	361
6.2.5.1. Le paradoxe de Frege.....	363
6.2.5.2. L'idée d'un métasigne linguistique.....	365
6.2.5.3. Conclusion : la coïncidence.....	372
6.2.6. La musique est-elle un langage ?	373
6.2.6.1. L'institution du langage musical.....	373
6.2.6.2. Quelques écueils sur la question du langage.....	378
6.2.6.3. « La musique est un langage ».....	379
6.2.6.4. « La musique n'est pas un langage ».....	385
6.2.6.5. Conclusion.....	390
6.2.7. Problèmes posés par le référentialisme et la contextualité en musique.....	392
6.2.7.1. Discussion autour de l'autonomie de la signification contextuelle de production en musique.....	394
6.2.7.2. La signification à un niveau de surface et à un niveau de profondeur de l'œuvre : retour sur la communication.....	397
6.2.7.3. Discussion autour de l'autonomie des significations contextuelles de réception en musique.....	402
VII — LA MUSIQUE COMME RÉCIT OU NARRATION.....	407
7.1. L'ESSENCE GREIMASSIENNE DES SÉMIOTIQUES DE LA NARRATION MUSICALE.....	408
7.1.1. Le modèle actantiel et le programme narratif.....	409
7.1.1.1. Les actants chez Propp, Souriau et Greimas.....	409
7.1.1.2. Relation entre le schéma actantiel et le programme narratif.....	411
7.1.1.3. Le programme narratif.....	412
7.1.2. Le carré sémiotique.....	414
7.2. LA NARRATOLOGIE MUSICALE.....	418
7.2.1. L'histoire d'une discipline.....	418
7.2.2. Échos musicologiques : la narrativité musicale.....	423
7.2.2.1. Une figure de proue, Márta Grabócz.....	424
7.2.2.2. Les postulats de la discipline.....	425

7.3. LES DIFFICULTÉS DE LA NARRATOLOGIE MUSICALE.....	433
7.3.1. La musique est-elle un récit ?	433
7.3.1.1. L'écoute est une <i>mise en intrigue</i> : la narrativisation.....	434
7.3.1.2. Propriétés narrato-mimétiques et signification.....	439
7.3.2. L'intrigue sonore musicale.....	440
7.3.2.1. Problème de la causalité événementielle.....	440
7.3.2.2. La <i>protonarrativité</i> musicale, l'illusion d'une ontologie narrative de la musique ?	445
7.3.2.3. La <i>storification</i> et le programme romantique.....	448
7.3.3. La « dynamique » narratologique de la musique.....	450
7.3.3.1. Formes protonarratives.....	450
7.3.3.2. Dynamique narrative dans les genres non explicitement narratifs.....	453
7.3.4. L'écueil de la réexposition et de la répétition.....	457
7.3.4.1. La réexposition face à l'outil narratologique.....	458
7.3.4.2. La répétition et la variation face à l'outil narratologique.....	459
7.3.5. Synthèse.....	460
VIII — LA SÉMIOTIQUE DU DISCOURS & ANALYSE DU DISCOURS MUSICOLOGIQUE.....	463
<i>Introduction</i>	463
8.1. LE DISCOURS MUSICAL.....	468
8.1.1. Discours sonore musical.....	468
8.1.1.1. Formes logo-mimétiques.....	469
8.1.1.2. La proto-discursivité et la « sonoralité ».....	471
8.1.1.3. Une modalité orale-aurale du musical ?	473
8.1.2. La réalité musicale.....	473
8.1.2.1. Signes du discours et discours musicologique.....	476
8.1.2.2. Réalité musicale et réalité musicologique.....	478
8.1.3. Écriture du corps et fiction d'incorporel.....	478
8.2. LE DISCOURS MUSICIEN.....	482
8.2.1. Les discours « génésiques » ou « émiques ».....	482
8.2.1.1. Les théories émiques, une indication sur le sens et la signification des œuvres ?	482

TABLE DES MATIÈRES

8.2.1.2. Analyse d’une théorie émique et de son impact sur la musicologie du point de vue de la signification de l’œuvre : l’exemple de 4’33’’ de Cage.....	485
8.2.2. Discours esthétiques, les verbalisations.....	495
8.2.2.1. Métaphore et Métaphorisation.....	496
8.2.2.2. « Les bases corporelles du discours métaphorique sur la musique ».....	500
8.2.2.3. Allures émo-toniques.....	504
8.2.3. Enseignements.....	506
8.3. LE DISCOURS MUSICOLOGIQUE ET LA MÉTAMUSICOLOGIE.....	507
8.3.1. La musicologie ou le discours sur la musique.....	507
8.3.2. La métamusicologie.....	510
— TROISIÈME PARTIE —	
THÉORIE DU SENS DE LA MUSIQUE	
<i>Introduction de la troisième partie.....</i>	517
IX — UNE SECONDE TRILOGIE DU SENS.....	523
9.1. LA PROTOSIGNIFICATION MUSICALE.....	523
9.1.1. La « vérité » de la sensation & de l’approximation de la signification.....	523
9.1.2. La proto-signification ou signification <i>sans objet</i>	525
9.1.3. Les fondements d’une protosémantique du son musical.....	528
9.1.3.1. L’idée des poétiques sonores musicales.....	529
9.1.3.2. Aspect temporel des poétiques sonores musicales.....	533
9.1.3.3. Aspect spatial des poétiques sonores musicales.....	535
9.1.4. Typologies des poétiques sonores.....	538
9.1.4.1. Poétiques sonores de l’horizontalité.....	538
9.1.4.2. Poétiques sonores de la verticalité.....	545
9.1.4.3. Poétiques sonores de la profondeur.....	550
9.1.5. Enseignements.....	554
9.2. L’ÉMOTION EN MUSIQUE.....	556
9.2.1. Généralités sur l’étude de l’émotion en musique.....	556
9.2.1.1. Frilosité de la musicologie française sur la question de l’émotion.....	556

TABLE DES MATIÈRES

9.2.1.2. Sur l'hédonisme musicologique.....	560
9.2.1.3. Sur le cognitivisme.....	562
9.2.2. Théorie sémiotique de l'émotion en musique.....	564
9.2.2.1. Cartographie des émotions.....	566
9.2.2.2. Cartographie des émotions en musique.....	568
9.2.2.3. Comment le son musical induit-il l'émotion ? La <i>résonance</i>	575
9.2.3. Émotions et poétiques sonores musicales.....	578
9.3. SIGNIFICATION, MÉTASIGNIFICATION ET MÉTASIGNIFICATION LINGUISTIQUE.....	586
9.3.1. Sur la signification sonore musicale.....	587
9.3.3.1. La valeur complétive.....	588
9.3.3.2. La valeur émotionnelle.....	589
9.3.3.3. La valeur objectuelle ou imageante.....	590
9.3.3.4. La valeur linguistique.....	592
9.3.2. Sur la métasignification en musique.....	592
9.3.2.1. Débat sur l'intérêt d'une discipline métasémantique (ou sémantique du métasigne) en musique.....	592
9.3.2.2. Le métasigne, révélateur de l'homme archaïque.....	594
9.3.3. Sur la <i>métasignification</i> linguistique.....	597
9.3.3.1. Comment le sens du son musical devient-il métasignification linguistique ?	597
9.3.3.2. L'état potentiel de la signification du son : la <i>langagiarité</i>	598
9.4. L'ORIENTATION MUSICALE.....	600
9.4.1. La téléologie de la musique.....	602
9.4.1.1. La téléologie du son musical.....	603
9.4.1.2. La téléologie de la profondeur musicale.....	606
9.4.1.3. Une téléologie de la schizoontologie musicale ?	608
9.4.1.4. Enseignements.....	609
9.4.2. La destinée de la musique.....	610
9.4.2.1. La musique peut-elle disparaître ?	610
9.4.2.2. Le bienfondé de la musique.....	614
X — CONCLUSION.....	617
Références bibliographiques.....	625

— TABLE DES EXEMPLES —

Exemple 1 : <i>Appassionata</i> op. 57 de Beethoven, premières mesures.....	30
Exemple 2 : deux gammes descendantes utilisées dans la <i>Sonate S. 178</i> de Liszt...	37
Exemple 3 : leitmotiv de Siegfried.....	315
Exemple 4 : <i>Quatrième chant</i> « Gleich und gleich » op. 12 de Webern (1915-1917).....	329
Exemple 5 : <i>Fried Pies</i> , Album “Guitar on the Go”, Wes Montgomery (guitare)...	330
Exemple 6 : UST, Analyse du 2 ^e mouvement de la Sonate Hoboken XIV/50 de Haydn par François DELALANDE et le MIM.....	334
Exemple 7 : code compositionnel et signification du son.....	346
Exemple 8 : <i>Diabolus in musica</i> , écrit avec notre code.....	347
Exemple 9 : <i>Pastorale</i> , 6 ^e <i>Symphonie</i> de Beethoven, 1 ^{er} mouvement.....	368
Exemple 10 : B-A-C-H, signature de Bach.....	399
Exemple 11 : <i>Guernica</i> , Picasso, huile sur toile, 1937.....	417
Exemple 12 : <i>Danse Slave</i> n°3 op. 46 de Dvorak, premières mesures.....	436
Exemple 13 : <i>L’Aigrette</i> — André Breton.....	442
Exemple 14 : <i>Marche Turque</i> , K. 331, W. A. Mozart : antécédent / conséquent ; Causalité événementielle ou simple consécution ?	443
Exemple 15 : <i>Fried Pies</i> , album <i>Boss Guitar</i> , Riverside RPL 459, page 7, 2’48’’..	446
Exemple 16 : <i>Chevauchée de Walkyries</i> , Prélude de l’acte III, Richard Wagner.....	452
Exemple 17 : <i>Leitmotiv</i> des Walkyries, Richard Wagner (mélodie).....	452
Exemple 18 : <i>Première sonate pour Piano</i> , Pierre Boulez, 1946.....	454
Exemple 19 : <i>Première sonate pour piano</i> de Boulez, 1946. Mesure 24, et série de 12 sons.....	454
Exemple 20 : solo librement improvisé de Joëlle Léandre, 20 premières secondes, tentative d’écriture graphique.....	457
Exemple 21 : Robert Rauschenberg <i>Black Paintings</i> , huile et papier sur canevas, Sans titres, 1951.....	491
Exemple 21 : premières mesures du deuxième mouvement (Largo) du Concerto <i>L’Hiver</i> opus 8/2 de Vivaldi.....	505
Exemple 22 : <i>Ode secrète</i>	529
Exemple 23 : Tout début de la <i>Danse Sacrale. Sacre du Printemps</i> . Igor Stravinsky.....	539
Exemple 24 : <i>Le Vol du bourdon</i> (1899-1900), Nikolaï Rimski-Korsakov, <i>Le Conte du tsar Saltan</i>	541
Exemple 25 : <i>Roméo et Juliette, Danse des chevaliers</i> , Sergueï Prokofiev. Réduction pour piano.....	542
Exemple 26 : <i>Structures</i> (livre I, chap. 1a), Pierre Boulez, 1952.....	543
Exemple 27 : ligne de walking bass sur une boucle II, V, I, V du II, etc.....	543
Exemple 28 : <i>Piano phase</i> , (1967) Steve Reich, <i>Cellules</i> 20-23.....	544
Exemple 29 : <i>Lontano</i> , György Ligeti, 1967. Mesures 64-67.....	547
Exemple 30 : <i>La flûte enchantée</i> , Mozart, K.620, Air de la Reine de la nuit.....	548
Exemple 31 : 9 ^e <i>Symphonie</i> de Beethoven op. 125, Scherzo, sonogramme d’intensité, les neuf premières mesures.....	549
Exemple 32 : <i>Désintégrations</i> , Tristan Murail, 1982.....	551
Exemple 33 : <i>Fuga Ricercata</i> (1934-1935), Webern, à partir de <i>l’Offrande musicale</i> de Bach BWV 1079.....	551
Exemple 34 : <i>Gaspar de la nuit</i> , I (Ondine), 1908, Maurice Ravel.....	552

Exemple 35 : <i>Ionisation</i> , pour treize percussionnistes, et 37 percussions (1929-1931), Edgar Varèse.....	553
Exemple 36 : <i>VIII^e Symphonie</i> op. 93, (I), Beethoven.....	573
Exemple 37 : <i>Concerto pour violon et orchestre en mi mineur op. 64</i> de Mendelssohn (I).....	573

— TABLE DES FIGURES —

Figure 1 : schizoontologie de la musique.....	38
Figure 2 : le sens de la musique est désigné par rétroaction.....	50
Figure 3 : le sens du son est dépendant d'une structure intentionnelle / communicationnelle.....	52
Figure 4 : emboîtement de trois niveaux de hiérarchisation des éléments sonores du point de vue du sens.....	55
Figure 5 : conceptions du sens chez Frege et Husserl.....	118
Figure 6 : le sens entre la chose et la proposition.....	130
Figure 7 : description de la proposition selon Deleuze.....	132
Figure 8 : le sens chez Salanskis.....	137
Figure 9 : orientation bilatérale du sens.....	143
Figure 10 : <i>sens comme raison d'être</i> de la musique.....	169
Figure 11 : les modes généraux du sens en musique. Première trilogie du sens.....	171
Figure 12 : <i>Formes générales</i> du sens en musique.....	172
Figure 13 : ensemble catégoriel du sens en musique.....	174
Figure 14 : Conception de l'immanence du sens au son.....	178
Figure 15 : Conception idéaliste du sens du son.....	179
Figure 16 : Conception réaliste herméneutique du sens du son.....	179
Figure 17 : le sens est la rencontre de deux plans d'immanence.....	207
Figure 18 : trois « pôles » de sens en musique.....	257
Figure 19 : expérience esthétique musicale et re-présentation.....	275
Figure 20 : le signe peircien et les espèces du signe.....	312
Figure 21 : Signe selon Klinkenberg.....	337
Figure 22 : la tripartition selon Nattiez.....	353
Figure 23 : différence linguistique et musique.....	362
Figure 24 : différence du discours sur la musique.....	362
Figure 25 : le signifié de l'objet <i>arbre</i> est identique ou <i>égal</i> au « métasignifié » de cet objet.....	366
Figure 26 : emboîtement des différents métalangages.....	370
Figure 27 : « accolage » du métasigne linguistique au protosigne sonore.....	371
Figure 28 : postures en faveur d'un langage musical.....	380
Figure 29 : postures en défaveur d'un langage musical.....	386
Figure 30 : langage métaphorique et la musique comme métaphore du langage.....	387
Figure 31 : le contexte de production contamine la réception.....	399
Figure 32 : B-A-C-H contamine la réception.....	401
Figure 33 : représentation possible du monde pour un individu donné inséré dans une histoire, un lieu et une culture.....	404
Figure 34 : contexte de réception d'une œuvre.....	404
Figure 35 : le modèle actantiel mythique selon Greimas.....	411
Figure 36 : le carré sémiotique selon Greimas.....	415
Figure 37 : carré sémiotique avec l'opposition noir/ blanc.....	416

Figure 38 : carré sémiotique avec l'opposition adjuvant et opposant.....	417
Figure 39 : forme globale du Premier mouvement de la <i>Symphonie en ut majeur</i> K. 338 de Mozart avec les 4 topiques.....	430
Figure 40 : l'épaisseur homologique de la signification musicale.....	503
Figure 41 : niveaux d'emboîtement du discours en musique.....	510
Figure 42 : seconde trilogie du sens.....	518
Figure 43 : erreurs de la sémiotique musicale classique.....	519
Figure 44 : processus sémiotique du son musical.....	520
Figure 45 : éveil de ma musicienneté.....	521
Figure 46 : trois dimensions du temps en musique.....	535
Figure 47 : l'affectivité n'agit pas comme un signe en musique.....	564
Figure 48 : roue des émotions, Robert Plutchik.....	568
Figure 49 : « <i>Lens model</i> » appliqué à la communication des émotions en musique.....	580
Figure 50 : Position des expressions – groupées en fonction de l'émotion exprimée sur les paramètres acoustiques « intensité moyenne » et « F0 moyenne ».....	583
Figure 51 : la valeur complétive du son.....	588
Figure 52 : la valeur émotionnelle du son.....	589
Figure 53 : la valeur objectuelle ou imageante du son, sous l'espèce du vécu.....	590
Figure 54 : la valeur objectuelle ou imageante du son, sous l'espèce de l'imaginaire.....	591
Figure 55 : la valeur linguistique du son.....	592
Figure 56 : potentialité et effectivité de la signification linguistique.....	599

— TABLEAUX —

Tableau 1 : Signes peirciens selon Beaulieu.....	313
Tableau 2 : différences fondamentales entre son verbal et son musical.....	326
Tableau 3 : la surenchère du signe linguistique (sémiotique générale et appliquée).....	336
Tableau 4 : récapitulatif des actants selon Propp, Souriau, et Greimas.....	410
Tableau 5 : niveaux de discours en musique.....	468

INTRODUCTION

— I —

INTRODUCTION

§1. Il est en musique une force étrange, intense, irrésistible, à laquelle je ne peux me soustraire. Un *je-ne-sais-quoi*, aurait dit Bremond, dont je n’oserais nier l’existence, tant il me contraint à l’éveil, tant il me pousse à *écouter*, tant il me transperce, sans que je puisse toutefois *l’entendre*. Et je ne saurais, même si tel était le cas, d’aucune manière vous en inculquer la teneur, tant les mots me font défaut, et tant ce que j’en sais appartient à moi et à nul autre. Ce que je ressens, mais aussi ce que la musique signifie pour moi — ce *je-ne-sais-quoi* que l’on aimerait nommer « *sens* » — a quelque chose d’ineffable, mais aussi quelque chose d’inconcevable et d’intransmissible. La puissance du son musical à *me-faire-sentir* et à *pour-moi-signifier*, surpasse le pouvoir de l’intellect et anéantit aisément la cohérence des discours. La musique ne commence-t-elle pas d’ailleurs, comme le disait si justement Richard Wagner, « où s’arrête le pouvoir de mots » ?

Ce qui rend l’investigation du sens en musique à la fois si complexe et si passionnante, tient au juste à notre difficulté de nous en entretenir, et de notre grande détresse lorsqu’il s’agit de dépouiller nos dires de leur habillage subjectif. La difficulté de l’entreprise tient aussi à la nature *fuyante* du son musical, dédaignant se figer en objet pour la musicologie. Le phénomène sonore se délite lorsque notre *science* se dresse, la substance du son se désagrège à son approche. À bien y réfléchir, de tels écueils auraient pu freiner voire désamorcer la conquête du sens en musique, mais ne l’ont nullement fait. En premier lieu peut-être, car l’obstacle de l’objectivité du sens a été reconduit par l’idéalisme philosophique, puis éradiqué par la philosophie postmoderne. La fragmentation du sens *au singulier* en un sens *au pluriel* (qu’ont impliqué le morcellement des universaux et le recentrage psychologique et social sur l’individu) ont rendu le problème caduc — sans pour autant l’avoir résolu. En second lieu, car le

« subterfuge¹ » de la partition a permis, dans notre tradition occidentale, de transmuier le monde sonore en un monde écrit. Considérée comme un texte ou un langage, la musique devint déchiffrable comme tel, et son sens put alors, grâce à ce changement d'état, se réduire à des données textuelles² et linguistiques — se réduire à l'être d'un texte ou d'un langage.

...En somme, si cette première analyse est pertinente, les difficultés n'ont pas été surmontées, mais contournées.

§2. Toutefois, il ne s'agit pas de nier les apports incontestables de l'étude du langage musical et du texte musical. La sémiologie, les sémiotiques, les sémantiques musicales de toute sorte, auxquelles une large part de notre mémoire est consacrée, ont amplement contribué — et contribuent encore — à mieux cerner les difficultés évoquées. Tout d'abord en apportant, grâce aux théories du langage, du discours et du récit³, une certaine rigueur préscientifique qui jusque dans les années soixante, faisait généralement défaut⁴ en musicologie — française notamment. Ensuite, en révélant des aspects linguistiques et langagiers⁵ de la musique, qui d'une manière ou d'une autre, ne font plus doute pour personne — intuitivement du moins, la musique a quelque familiarité avec la notion de *langage*, rien de surprenant donc à ce que son sens tienne en partie à sa nature linguistique ou à ses propriétés (ou capacités) langagières.

Le mérite de ces études ne s'arrête pas à ces considérations. Elles ont en outre, grâce aux éclairages multiples, esquissé avec plus ou moins de succès le territoire de ce que nous

¹ Si l'on veut bien me passer ce terme, dont la teneur n'est pas nécessairement péjorative.

² La question du langage musical ne se réduit pas à la question stylistique. Le langage musical ne désignera jamais dans ce texte le langage tel qu'il est conçu dans cette phrase : *le langage du jazz* ou *le langage des impressionnistes français*, c'est-à-dire le *style* ou les *moyens* compositionnels utilisés. *Langagier* doit être compris comme la capacité de la musique à se constituer en langage, à agir comme tel (à signifier, dire, vouloir dire, faire sens, à communiquer pourquoi pas, etc.), et à se problématiser comme tel. Textuel doit être compris comme la capacité de la musique à se constituer en texte, à agir comme tel (à argumenter, à faire discours, à mentir, à cacher, à transmettre pourquoi pas, etc.) et à se problématiser en tant que tel.

³ Ce qui confère aux théories musicales évoquées une inévitable hétéronomie.

⁴ C'est l'un des mérites des méthodes linguistiques que d'avoir « structuré » le discours musicologique. Des ouvrages comme la *Phénoménologie de l'expérience esthétique* de Dufrenne ou *l'Introduction à J.-S Bach* de Boris de Schloezer, datant des années 1950, en dépit de leur rigueur philosophique, ne font pas appel à des *méthodes* musicologiques à proprement parler.

⁵ Nous insérons ici une première distinction entre *aspect linguistique* de la musique et sa *capacité* et *fonction langagière*. L'adjectif « linguistique » désigne la langue musicale, sa formation, son évolution. L'adjectif « langagier », nous l'avons dit en note 2, désigne la capacité de la musique à se constituer en langage, à agir comme tel, et à se problématiser en tant que langage.

appellerons désormais *la musicologie du sens*⁶, dont elles ne constituent que l'une des orientations. Bien entendu, l'herméneutique musicale (de Bernard Vecchione notamment), la phénoménologie musicale ainsi que la psychologie musicale sont incontestablement trois pierres d'angles de cet édifice à quatre voûtes inégales⁷. Elles ont enfin, selon nous, entériné un lien profond entre le son et le contexte environnant l'objet ou le phénomène⁸ sonore. Le sens de la musique tient pour partie à son *contexte*, comme une part de toute chose a trait à son environnement humain. Au demeurant, toute étude musicale connote toujours, d'une manière ou d'une autre, du sens (d'ordre social, économique, politique, anthropologique, etc.) en relation avec le contexte « humain » de l'objet sonore. La sociologie de l'œuvre, par exemple et pour ne citer qu'elle, a bien entendu à voir avec la question plus générale du sens social ou culturel des œuvres. Même une étude historique de la musique ou plus généralement musicographique, abordera tôt ou tard des aspects ayant trait au sens historique d'une œuvre, au sens de la vie d'un compositeur, à sens de la pensée esthétique dont est dépositaire une école, etc.

§3. Mais de toute évidence, nous dépasserions la mesure en inférant que toute étude musicale peut, par cet aspect, s'affilier à la *musicologie du sens*. Les études musicologiques du sens sont spécifiques 1) pour autant qu'elles sont soutenues par une philosophie générale du sens : la musicolinguistique est étayée par la philosophie analytique du langage de Gottlob Frege ou la pensée de Charles S. Peirce pour ne citer qu'eux ; la phénoménologie musicale puise ses fondements dans l'idéalisme de Kant et Hegel, mais aussi et surtout dans la philosophie d'Edmund Husserl, de Jean-Paul Sartre ; l'herméneutique musicale s'inspire très largement de la philosophie de Martin Heidegger, de Hans-Georg Gadamer et de Paul Ricœur. 2) Ensuite, ces études ont en commun de faire du sens (et de la signification) musical une priorité de recherche. 3) Enfin, cette musicologie n'a que rarement douté de l'existence d'un sens de la musique : la force décrite au début de ce texte en est la seconde raison, la première étant de toute évidence

⁶ Nous entendons par *musicologie du sens* les études musicologiques dont l'objet est spécifiquement le sens de la musique et la signification musicale. Ces études se distinguent des autres études musicologiques par cet *objet* spécifique.

⁷ Inégales, car la psychologie a comme premier objet l'étude des faits et mécanismes psychiques et non la musique. Quant à la phénoménologie et à l'herméneutique musicale, si elles sont essentielles et puissantes sur les questions de sens, elles restent en définitive assez peu représentées, au regard de la profusion des études sémiotiques, sémantiques, la narratologie, etc. Aussi, nous verrons qu'il n'existe pas de discipline musicologique réellement unifiée autour de la phénoménologie.

⁸ « Objet ou phénomène » est un terme rencontré fréquemment dans ce texte. En disant simplement « objet », on se situe d'emblée dans une philosophie réaliste. En employant le terme « phénomène », on se situe plus proche d'une philosophie idéaliste. Or, nous ne voulons pas pour l'heure nous prononcer en faveur de l'une ou l'autre. En outre, nous montrerons que « ce » qui est désigné par *objet sonore* ou par *phénomène sonore* n'est qu'une seule et même chose vue sous l'angle de deux philosophies différentes.

que son existence est la condition nécessaire d'existence de la discipline. Cette certitude constitutive s'est d'ailleurs rapidement propagée à toute la musicologie systématique. Les sémiotiques musicales et les études musicologiques issues d'elles ou apparentées, ont tout naturellement posé l'existence du sens comme « allant de soi », comme un acquis. Or, selon nous, la possibilité de considérer le sens comme une priorité de recherche, coïncide avec la possibilité de poser rationnellement la question de son existence. En tant que phénomène ou objet sonore, la musique a-t-elle un sens ? Mieux, un sens de la musique existe-t-il ?⁹

§4. Le titre de notre texte en préjuge : « *Le sens de la musique / Discours argumentatif sur les questions de sens et de signification en musique* », sous-entend qu'un sens de la musique bel et bien existe. Cet apparent excès de confiance n'est pas à prendre comme tel. Notre étude s'attachera certes, à élaborer une ontologie, à dépeindre les modes d'existence du sens en musique, mais avant cela, dès notre introduction, de mettre cette « existence » en débat. Ainsi, nous ne postulerons pas pour l'heure qu'un sens de la musique existe, ce qui laisse entrevoir une possibilité rarement évoquée et que nous posons ici comme hypothèse : le sens de la musique, *possiblement*, n'existe pas.

1.1. DOUTE SUR L'EXISTENCE DU SENS DE LA MUSIQUE.

§5. Pourquoi douter de l'existence du sens de la musique ? Scepticisme inutile au regard de l'intuition décrite au début de ce texte. Étrange posture au regard du titre proposé pour notre étude. Drôle d'attitude, dira-t-on, pour un auteur situant ses thèses dans l'héritage de la musicologie du sens, et faisant du sens son principal *objet*. Justement, le doute vient de l'objet. Plus exactement, il vient d'une aporie de l'objet¹⁰ « sens ». On parle de « sens » communément, comme l'on parle sans retenue de toute autre chose dont la définition nous semble assurément acquise. Mais lorsque l'on s'y penche sérieusement, on a bien du mal à savoir ce que le mot « sens » peut recouvrir comme réalité dans notre monde, à plus forte raison dans notre monde

⁹ Cette question n'est pas neuve. De nombreux auteurs l'ont déjà formulée : Dufour, Nattiez, Souris, Vecchione, Court, Escal, pour ne citer qu'eux. Mais selon nous, ce qui fonde profondément le débat musicologique du sens n'est pas seulement de savoir quel est le sens de la musique, mais aussi et surtout de savoir si un sens de la musique peut raisonnablement exister. C'est pour cela que cette question mérite selon nous d'être rappelée, discutée, ravivée, remise au centre des débats en 2013.

¹⁰ Nous aurons l'occasion de montrer que cette nature objectale du sens n'est pas assurée.

musical. Y-a-t-il une réalité ontologique du sens, comme le pense Sartre¹¹ ? Le sens est-il objet, qualité, propriété, état de chose, visée intentionnelle de la chose ? Est-il plus généralement la *manière* dont les choses nous sont données ou *se donnent* en/à nous, leur mode de donation ? Ou le sens a-t-il la *consistance* d'une image psychique ? Ou encore, n'a-t-il que la qualité idéale d'un simple irréel philosophique, comme l'est n'importe quel concept ? Ou au contraire, le sens est-il aussi réel¹² que l'est son objet, la musique ?

Sauf prétention inutile, on concevra aisément que le sens n'est pas chose aisée. Pour paraphraser Jankélévitch, le sens est *cosa mentale*, nous ne savons ni à quoi il tient, ni en quoi il consiste, ni même s'il consiste en quelque chose, ni où l'assigner. Il n'est ni dans le sujet, ni dans l'objet, mais semble passer furtivement de l'un à l'autre comme un influx¹³. Le sens est flou. Un flou bien réticent à se dissiper, telle une brume cévenole un peu tenace. D'où notre difficulté rationnelle à *l'attribuer* à quelque chose ou à quelqu'un, et à le définir de manière simple et méthodique. Il est en outre une pierre d'achoppement de la philosophie, dans une tradition remontant au moins jusqu'à Kant, ce qui est pour nous la preuve de son *évidente inévidence*. L'attribution du sens est excessivement ardue, car on ne sait ni où il est, ni *ce* qu'il est. Pour nous en convaincre, envisageons la question « le son musical *a-t-il*¹⁴ un sens ? ». Cette interrogation est à peu près du même ordre que la suivante : « un homme *a-t-il* une âme ? » Les mots sont simples et nous aimerions trancher par l'affirmative. D'ailleurs, cette question n'appelle de réponse que péremptoire. Car lorsque l'on cherche à dépasser le choix hémiplogique du *oui* ou du *non*, la réponse devient infiniment complexe à formuler, et l'argumentation s'enlise à coup sûr dans les affres de la croyance. Complexe, non pas parce que l'on ignore ce qu'est la musique ou ce qu'est un homme — encore que cette assertion soit, nous en sommes conscient, fortement sujette à caution —, mais parce que l'on ignore quelle réalité recouvre le sens et quelle réalité recouvre l'âme. D'où nos tentatives laborieuses pour les « localiser », les attribuer, les définir. Nous ne savons pas si l'âme et le sens ont une réalité, ou s'ils sont, par exemple, des illusions dues à nos intuitions, ou encore des mésinterprétations

¹¹ « Le sens de l'être de l'existant, en tant qu'il se dévoile à la conscience, c'est le phénomène d'être. Ce sens a lui-même un être sur le fondement de quoi il se manifeste » SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant, essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1968, p. 30.

¹² Si le sens est *réel*, on a peine à imaginer que cette *réalité* puisse avoir cours en dehors de la sphère du langage verbal, à plus forte raison après le *tournant linguistique* amorcé au XXe siècle — dont Frege, Saussure et Wittgenstein furent à n'en pas douter les principaux artisans. Le sens est plus facilement mesuré à l'aune de la signification linguistique. Cela s'illustre d'autant mieux dans la question récurrente de la problématique du sens de la musique : « que veut dire la musique ? ».

¹³ Ce que dit Jankélévitch sur le *Charme*. JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983, p. 131.

¹⁴ Dans cette question, le verbe *avoir* implique sur un plan sémantique que le sujet (le son) possède le sens (complément d'objet). Mais pour le moment, nous ne préjugeons pas de cette appartenance du sens à l'objet.

intellectuelles de nos sensations. En fait, nous n'avons aucune preuve de leur *existence* réelle, ni même de leur *consistance* idéale.

Et sans preuve de leur *existence*, nous ne pouvons que *douter*. Le scepticisme sur cette question est donc de rigueur, nous tenions absolument à le préciser. Le lecteur comprendra peut-être mieux nos réserves, ainsi que notre première — et surprenante — hypothèse. Cette hypothèse est celle de la *négation*. Comme l'indique Sartre dans *L'Être et le néant*¹⁵, une question comme « Quel est le sens de la musique ? » semble de prime abord ne pas comporter de réponse négative ; pourtant, il serait toujours possible de répondre à une telle question par « Non, un tel sens n'existe pas ! »¹⁶.

§6. Ayant établi cela, le lecteur en conviendra, le sens n'en devient que plus opaque. D'ailleurs, il peut s'obscurcir ou se teinter davantage, si l'on étend notre scepticisme à la sémantique du mot « sens ». Lorsque l'on dit *sens de...*, on n'est guère éloigné, semble-t-il, de *l'essence de...*, de *la substance de...*, de *l'être de...* Il est tout à fait probable que la question du sens et la difficulté ontico-ontologique¹⁷ qu'elle pose, ne tiennent en réalité qu'à une mauvaise utilisation du langage. Lorsque l'on convoque le mot *sens*, il est extrêmement difficile de savoir si ce qu'il recouvre ne se dilue pas dans les essences, les substances, les êtres qui, sauf faiblesse d'esprit, ne visent pas autre chose que ce que la *chose* (la musique) est *en-soi*. Dans cette optique, la question « qu'est-ce que la musique ? » peut possiblement se substituer à notre problématique « quel est le sens de la musique ? » Et si l'on en croit la démonstration de l'esthéticien et phénoménologue Mikel Dufrenne, selon laquelle le sens de la musique est la musique elle-même¹⁸, la proposition « sens de la musique » désignerait alors deux fois son objet (la musique). C'est en cela que le mot *sens* n'a possiblement pas de raison d'être : il ne serait que *terme redondant*, superfétation, mauvaise utilisation du langage, car désignant une fois de trop l'objet (la musique).

§7. Mais alors, dira-t-on, que faites-vous de tous les textes qui traitent précisément du sens de (l'art, la vie, (l')être, l'existence, le réel, le sacré, le divin, *ad lib.*) ? Que faites-vous de la phénoménologie, de l'herméneutique, de la philosophie analytique, de la philosophie du sens, de la philosophie de l'action qui ont esquissé quelques réponses véritables sur le sujet ? Ne sont-elles pas la preuve que le sens existe et peut être questionné ? Nous y reviendrons longuement. Mais étrangement, lorsqu'une philosophie s'éprend pour le *sens* — qu'il soit considéré comme

¹⁵ À propos du non-être.

¹⁶ Voir SARTRE, *L'être et le néant*, p. 39-40.

¹⁷ Comme le disent Sartre et Heidegger.

¹⁸ DUFRENNE, Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, PUF, 1953, p. 335.

hors-être, comme *être*, comme mode de donation de l'être, comme manière dont l'être des choses nous est idéalement donné, comme raison d'être, etc. —, un problème ontologique majeur refait toujours surface : une philosophie ne peut parler convenablement du sens que lorsque celui-ci se meut en *sens de...* quelque chose, c'est-à-dire lorsqu'on « l'oppose » à *l'être*. La preuve tient en un unique exemple : l'herméneutique de Heidegger dans *Être et temps* se préoccupe bien du *sens de...* être. Le sens pose toujours un problème ontologique, directement ou indirectement, et entretient toujours un rapport de quelque nature avec *l'être*. Il ne saurait donc, en principe, y avoir de sens autre que *sens de...*¹⁹ Que résulte-t-il de cela ? Il résulte que lorsque l'on s'intéresse au *sens de* quelque chose, on en apprend en général bien plus sur la *chose* que sur le sens en lui-même, comme le remarque J.M. Salanskis²⁰. Les nombreuses études et philosophies sur le *sens de* sembleraient *a priori* rendre légitime un questionnement sur le *sens de* la musique, mais ne constituent, en raison de ce problème ontologique (quelque peu indépassable, anticipons un peu sur nos résultats), nullement la preuve que la musique, comme toute autre chose, puisse être questionnée sous le mode du sens, ou même que le sens de la musique *existe* ou puisse exister.

§8. En outre — autre point clef sur ce problème de *l'existence* — on est tenté de croire que lorsqu'une chose est envisagée par son sens (le *sens de* la musique), ce sens anime pleinement la chose (encore un point commun entre le sens et l'âme) et existe pleinement, *comme* un objet. Le sens de la musique engloberait « tout de » la musique, comme le sens de la vie condenserait « tout de » la vie. Il aurait valeur de réceptacle d'une totalité globalisée. Il aurait valeur d'unité, et d'unicité — il serait relativement autonome et spécifique. D'où il suivrait naturellement que le sens, pour avoir cours, devrait non seulement être opposé à l'être de l'objet du sens²¹ (aspect ontologique du sens²² relevé plus haut), mais en plus avoir lui-même la qualité d'objet. Or, en première analyse, un peu rapide peut-être, le sens ne peut prétendre à cette qualité d'objet, en raison de son inconstance, plus encore en raison de son inconsistance. Clarifions par un exemple qui, nous l'espérons, convaincra le lecteur au moins sur le plan logique.

¹⁹ Nous montrerons, à travers la lecture de J.-M. Salanskis, qu'il est à distinguer le *sens* et le *sens de...* SALANSKIS, Jean-Michel, *Sens et philosophie du sens*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.

²⁰ Comme le remarque justement Jean-Michel Salanskis, la question du sens de... « interroge plus ce qui vient dans les pointillés, à chaque fois, que le sens lui-même ». SALANSKIS, *Sens et philosophie du sens*, p. 21.

²¹ Dans ce texte, nous désignerons par « objet du sens » l'objet qui est visé par le sens. « Objet du sens » a valeur propositionnelle : dans la proposition « sens de la musique », littéralement, l'objet du sens est dans cette proposition *la musique*.

²² Que nous discuterons dans notre chapitre 3.3.1. L'être de la musique.



Exemple 1 : *Appassionata op. 57* de Beethoven,
premières mesures.

§9. Quel est le sens de l'*Appassionata op. 57* de Beethoven — canon de l'art occidental, dont nous pouvons lire ci-dessus les premières mesures ? Question ardue s'il en est — question inepte (dépourvue de sens), assurément, nous le verrons. L'historien de l'art y verra peut-être le *sens* de la dédicace au Comte Franz von Brunswick, ou l'expression immédiate d'un détail de la vie du compositeur lors de son séjour estival à Döbling ; le sociologue de l'œuvre trouvera peut-être l'efficacité de son argumentation dans l'analogie entre la forme sonore et la société des années 1804-1806, l'écrivain y verra peut-être le déchainement des passions, l'analyste verra dans le martèlement réb, réb, réb, do , le « pa-pa-pa-pôm »²³, suivant les premières mesures, une parenté avec le motif du Destin de la *V^e Symphonie*, et tentera de tisser le lien entre ces deux œuvres à quelque niveau ; André Boucourechliev y a vu la convergence en synergie de « l'intensité (fortissimo), [de] la masse (maximale), et [du] registre²⁴ »... *ad lib*.

Quel est donc le sens de la *Sonate n° 23* ? En toute honnêteté, il semble qu'en musique on ne puisse poser rationnellement la question en ces termes. Nous ne sommes pas en présence de mots et de phrases dont on pourrait, par convention ou par habitude, dénoter la signification. Nous sommes en présence d'une forme sonore absolument équivoque. Comme le remarque Vladimir Jankélévitch, l'équivoque est le régime de la musique par excellence ; il est le « régime normal d'un langage qui porte le sens indirectement et suggère sans signifier²⁵ ». Le son musical *suggère*, et puisque ce qu'il suggère est équivoque, son sens est, comme nous venons de le voir, foncièrement inconstant : chacun peut y entendre ce qu'il y veut. Il est conséquemment inconsistant : en raison de son inconstance, il ne possède pas la qualité d'objet. Note : C'est d'ailleurs pour cette raison que le *sens* (non pas seulement *la signification*) est le mode de questionnement par excellence de la musique, nous le verrons.

²³ Comme l'écrit André Boucourechliev. BOUCOURECHLIEV, André, *Essai sur Beethoven*, Arles, Actes Sud, 1991, p. 75.

²⁴ BOUCOURECHLIEV, *Essai sur Beethoven*, p. 43 pour l'extrait de texte, voir aussi l'exemple musical p. 45.

²⁵ JANKÉLÉVITCH, *La musique et l'ineffable*, p. 94.

Bien sûr, cette réflexion peut être étendue à toute œuvre. Elle se démontre ou se vérifie systématiquement. Quel est le sens de la *Symphonie n° 2 op. 27* (1906-1907) de Rachmaninov — œuvre prise au hasard ? Voici encore une interrogation qui ne laisse pas raisonnablement envisager de solution autre que péremptoire — a-t-elle d'ailleurs un sens ? Pas de solution, en raison de l'inconsistance du sens de cette œuvre. Inconsistance, car inconstance, eu égard à la pluralité des contextes, des utilisations (sociales, politiques, idéologiques, commerciales — pourquoi pas) de l'œuvre. Inconsistance, car « débordement », comme le dit Gérard Genette, excès de sens, du fait des interprétations infinies ou des lectures interprétatives (anthropologiques, historiques) — trop nombreuses pour être toutes imaginées — qu'il soit donné au lecteur²⁶ ou à l'auditeur de faire de l'*Opus 27*. Cette inconsistance et — conjointement — cet excès posent le problème véritable de l'existence du sens, car ne pouvant prétendre à la qualité d'objet : *existence* et *qualité d'objet* sont, de fait, rigoureusement coextensives.

§10. Précisons aussi qu'en raison de cette inconsistance et de cette inconstance, rien n'indique que ce sens *toujours* existe, qu'il existe *pour tous*, que *tout de* la musique ait un sens, ou même que pour une œuvre, ou un objet sonore donné, *toute chose* (toute partie, tout détail) de cet objet ou œuvre sonore ait un sens — ou fasse sens. C'est donc à l'encontre de notre première intuition²⁷ que notre posture s'érige, posture où l'idée d'une existence du sens de la musique (en tant qu'objet ou phénomène sonore) est mise en doute. Tout en gardant à l'esprit que nous ne pourrions jamais en apporter la preuve, il nous faudra aborder voire trancher les problèmes de l'existence et de l'omniprésence du sens de la musique grâce à un ensemble de questionnements. Un sens du son musical peut-il exister *en principe*²⁸ ? Et s'il peut raisonnablement exister, tout du son a-t-il un sens ? Selon nous, poser un regard pertinent sur le sens de la musique nous oblige à répondre en priorité à ces deux questions fondamentales. La tâche s'annonce difficile, mais passionnante.

1.2. PRÉSENCE DU MONDE SONORE.

§11. Avant de rentrer plus concrètement dans notre étude, il est une seconde hypothèse que nous devons semble-t-il dès maintenant poser, et qui s'inscrit de la formulation des questionnements ci-

²⁶ Au sens large, herméneutique.

²⁷ Cette « force » dont nous parlions dans les premières lignes de ce texte.

²⁸ En principe, car il ne faut pas, pour l'instant, attendre la moindre preuve tangible de quelque chose dont on met en doute l'existence. Cette question peut aussi être formulée ainsi : peut-on raisonnablement argumenter en faveur de l'existence d'un sens de la musique ?

dessus. Le lecteur nous accordera peut-être que le premier monde qu’instaure la musique — et il pourra entendre par *monde* ce qu’il veut²⁹ — est un monde *sonore*. Quoique le lecteur pourra objecter que, par sa fonction sociale et plus généralement sa raison d’être anthropologique, le premier monde que la musique instaure est un monde *éthique* — *éthique* ou relatif à un *ethos* (ἦθος – mœurs, comportement) : une communauté humaine ayant des usages, des croyances et des pratiques spécifiques dans une région de sens³⁰ donnée (la musique, par exemple)³¹. Cette *mondéité*³² musicale, à la fois éthique et sonore, désigne deux conceptions du sens de la musique, car elle désigne deux ontologies musicales, que nous savons bien entendu partiellement imbriquées, mais que nous prendrons le parti de dissocier *en théorie* — sans jamais nier leur imbrication *pratique*. Dans ce texte, nous distinguerons « ontologiquement », d’un côté la musique comme matérialité et phénomène sonore (le son physique et le son perçu) ; de l’autre, la musique comme activité artistique, action sociale et plus généralement comme *textualité et contextualité musicale*³³. L’une et l’autre des ontologies se condensent dans l’art que l’on nomme *musique*. Sans plus approfondir pour le moment, disons simplement que la confusion récurrente entre ces deux ontologies de la musique (comme objet/phénomène et comme activité/contexte) a inéluctablement propagé une confusion de sens : le phénomène ou l’objet sonore — le monde sonore — ne porte pas le même sens que l’activité musicale (le

²⁹ Le monde peut se concevoir comme un terme ontologique désignant un simple « univers », comme une situation « romanesque » instaure un univers dans un roman. Heidegger nous propose quatre acceptions du monde : « 1. Monde s’emploie comme concept ontique et signifie alors le tout de l’étant qui peut être là-devant à l’intérieur du monde. 2. Monde a la fonction d’un terme ontologique et il signifie l’être de l’étant [...]. Et « monde » peut, certes instituer la région qui sous-tend à chaque fois une multiplicité d’étants ; quand on parle, par exemple, du « monde » du mathématicien, monde signifie la région des objets possibles de la mathématique. 3. Monde peut encore s’entendre en un sens ontique, mais pas, cette fois, comme l’étant que, par essence, le Dasein n’est pas et qui peut se rencontrer au sein du monde, mais, au contraire, comme ce « *dans quoi* » un dasein factif « vit » en tant que tel. Monde a ici une signification existentielle préontologique. Mais il y a là encore différentes possibilités : monde veut dire ou bien le monde « public » qui est le nôtre ou bien le monde ambiant « propre » à chacun et qui est ce qu’il a de plus proche (le chez soi). 4. Monde désigne enfin le concept ontologique existentiel de *mondéité*. La *mondéité* peut elle-même se modifier en structures définissant chaque fois en leur entier des « mondes particuliers, mais elle inclut en soi l’*a priori* de la *mondéité* en général. HEIDEGGER, *Être et temps*, p. 100.

³⁰ Nous reprenons dans cette phrase un lexique propre à J.-M. Salanskis. Nos reviendrons régulièrement sur les conceptions de ce philosophe.

³¹ Ainsi, on pourra trouver dans notre texte les termes *monde éthique* et *communauté éthique*.

³² Entendue au simple sens de « qualité du monde instauré par... ». Cette *mondéité* n’a pas la dimension conceptuelle de la *mondéité* heideggérienne, quoiqu’elle aussi existentielle et ontologique. Nous aurions pu parler de « cosmos » ou « d’univers » musical, comme nous aurions pu choisir les termes « cosmologie » ou « *université* » musicale.

³³ Ces termes seront définis dans ce chapitre.

contexte créateur ou suscitateur³⁴ de l'œuvre par exemple) — le monde éthique — se soldant par *l'apparition* du son³⁵. Nous n'aurons de cesse de le montrer.

§12. Il nous reste à nous positionner, à choisir un camp, peut-être. Pour nous, le monde que la musique instaure est *immédiatement, dès l'abord*, un monde sonore — et puisqu'elle partage l'instauration de ce monde avec le *son verbal* et le *bruit*, elle doit, en outre, marquer une spécificité de ce monde sonore. Pourquoi ce choix ? Parce que *tout* monde est déploiement humain, social, culturel, parce que *toute* mondéité est nécessairement *éthique*, celle de la musique comme celle de la danse, de l'amour, du rugby ou de la pêche à la ligne. Or, on ne peut « inaugurer » un monde par l'instauration de ce que tous les mondes, précisément, ont en commun. Si la musique se fait musique, c'est bien parce qu'elle instaure dès l'abord un monde sonore, non parce qu'elle instaure dès l'abord ce que toute mondéité instaure communément, c'est-à-dire un déploiement humain. Monde est monde, parce qu'il est monde *spécifique*. Et le monde que la musique instaure *spécifiquement* est un monde sonore. Plus clairement peut-être, il y a « musique » parce qu'il y a des hommes et des femmes, et parce qu'il y a du son ; mais avant tout, immédiatement, incontinent, parce qu'il y a du son musical. Mais ici, le lecteur pourrait être tenté d'inférer le contraire. Il conclura que la musique marque aussi une spécificité du monde éthique qu'elle instaure, et qu'en ce sens, elle est avant tout monde éthique. Nous répondrons que la spécificité du monde éthique qu'elle instaure, vient justement de la préséance du monde sonore. La spécificité des fonctions éthiques de compositeur, d'interprète, de musicien, d'improvisateur, de chanteur, de sonorisateur, d'auditeur n'est mesurée qu'à l'aune d'une relation au son. *Idem* — en principe — pour la fonction de musicologue, soit dit en passant. Si un musicologue n'est pas « seulement³⁶ » un anthropologue, un sociologue, un sémioticien, c'est parce qu'il s'adresse au monde que la musique instaure spécifiquement : le monde sonore musical.

Quel est l'enjeu de ce parti-pris du point de vue de notre problématique ? S'il *est* (existe, consiste) un sens musical, ce sens ne peut venir, provenir, advenir, immédiatement, d'emblée, incontinent, que d'un monde sonore ; ce qui 1) entérine la préséance du son sur les contextes éthiques dans la constitution du sens de la musique, et 2) nous amènera vraisemblablement, pour juger de l'existence du sens de la musique, à mettre en débat l'existence d'un sens sonore (spécifique) de la musique, un *sens du son musical*.

³⁴ Termes empruntés à Bernard Vecchione, auteur auquel une partie de notre texte est consacrée.

³⁵ Certes, *musique* en tant qu'activité et *musique* en tant que phénomène sonore sont liées indéfectiblement. Mais l'imbrication profonde de ces deux ontologies ne doit pas nous enjoindre à les confondre.

³⁶ Ce *seulement* n'a rien de péjoratif.

Le primat accordé au monde sonore sur la question du sens de la musique prédit à notre étude des heures difficiles : un réveil brutal, suivi d'une gueule de bois mémorable. Car, passée la jubilation des premiers postulats, et donc des premières évidences *pour-soi*, vient la question inévitable du *comment* et du *quoi*. Comment le sens s'inscrit-il en son (c'est en principe la problématique de toute sémiotique) ? Mais plus encore, et c'est dans cette impasse que les mots se perdent et que la musique toujours nous échappe : quel est son sens ? Ou plus précisément, quelle est sa signification³⁷ ? Que *veut dire* ou que *dit* le son que j'écoute ? Rien... Et puisqu'il ne dit rien, il peut tout dire, déclare Jankélévitch, dans sa courte critique — elle aussi jubilatoire — de la métaphysique musicale. Soit. Cela est bien confortable, car cela nous exempte de l'explicitation de *l'être* de la musique. Mais cela ne nous aide pas beaucoup et nous encouragerait presque à renoncer, à raccrocher les gants pour sursoir à un combat à coup sûr perdu d'avance — ce combat est celui du sens. Mais le renoncement et le confort ne sont en principe ni le temps, ni le lieu de la recherche.

Ce que dit Jankélévitch est inexact. L'argument selon lequel la musique ne dit rien est erroné. Il serait infiniment plus juste de dire que le son semble *dire*, semble *vouloir dire*, mais, à lui seul, *ne dit rien que l'on puisse dire*. D'ailleurs, le sens du son, ce n'est pas un *dire* ou un *vouloir-dire* du son qu'une intuition de l'esprit, qu'un texte, qu'une partition, qu'un contexte historique ou qu'une norme sociale, qu'une convention (esthétique ou linguistique ou autre) viendrait salutairement nous expliquer, comme l'infère la musicologie du sens depuis toujours. Le sens du son réside au contraire dans notre incapacité à dire ce que le son dit, incapacité que cette phrase traduit : *j'écoute et j'entends ce que (me) dit le son, mais je ne peux rien en dire, car je n'en comprends mot*. Pour reprendre à notre compte une superbe formulation de Jankélévitch, qui rejoint en outre et paradoxalement la pensée de Schopenhauer³⁸, la compréhension du sens de la musique (du son musical) réside dans la scandaleuse disproportion

³⁷ La distinction sens / signification prendra corps au cours de notre texte, pour culminer dans le chapitre 2.2.1.1. Le sens des choses n'est pas la signification des mots. Disons simplement pour l'instant que le sens, dans notre étude, ne se réduit pas à la signification, mais que la signification est l'une des nombreuses données du sens.

³⁸ *En outre et paradoxalement*, puisque Jankélévitch est critique envers la métaphysique de la musique de Schopenhauer. Mais dans le *Monde comme Volonté et Représentation*, voici ce que dit Schopenhauer (très proche du propos de Jankélévitch) : « Il y a dans la musique quelque chose d'ineffable et d'intime ; aussi passe-t-elle près de nous semblable à l'image d'un paradis familier quoiqu'éternellement inaccessible ; elle est pour nous à la fois parfaitement intelligible et tout à fait inexplicable ; cela tient à ce qu'elle montre tous les mouvements de notre être, même les plus cachés, délivrés désormais de la réalité et de ses tourments ». SCHOPENHAUER, Arthur, *Le Monde comme Volonté et Représentation*, Paris, PUF, 2004, p. 337.

entre sa puissance à dire et l'inévidence foncière de ce qu'elle dit³⁹ — c'est d'ailleurs là la signification véritable de *l'ineffable*⁴⁰.

§13. Alors que faire ? Doit-on renoncer au son, parce que ce qu'il dit est foncièrement obscur ? Ou doit-on au contraire s'accrocher ? Accrocher la problématique ? Entamer le corps-à-corps ? Il faut accrocher. D'abord parce que ce qui rend héroïque, comme l'a écrit Nietzsche, est d'« aller-en même temps au-devant de ses plus grandes douleurs et de ses plus hauts espoirs⁴¹ ». Ensuite, parce que de toute évidence, la plus haute énigme de la musique devrait résider *en son*, non en contexte anthropologique, ni en activité sociale, ni même en textes, contextes, paratextes, épitextes (Genette), ni en partition. Non pas que textes et contextes ne soient pas énigmatiques — ils le sont *absolument*, nous louerons d'ailleurs longuement les apports incontestables de *l'anthropologie musicale historique* de Bernard Vecchione sur ce sujet. Mais ce qui compte comme sens en musique n'est pas tant ce qui est signifié en texte et en contexte, que *ce qui parle mystérieusement en son*⁴². Il en est de même en poésie : le sens n'est pas tant ce qui est signifié en texte, en paroles, que la réalité poétique mystérieuse qui *parle* indépendamment de la signification des mots, mais dans leur forme sonore, « *en-son* ». En outre, les contextes que l'on désigne comme *musicaux* ne marquent pas réellement une spécificité de la musique vue sous l'égide de son sens. Par exemple, la dédicace des *Six quatuors op. 77* de Haydn au Prince Lobkowitz marque-t-elle une spécificité du monde musical que cette œuvre instaure ? Nous pourrions répondre de cette manière : il y a mille et une occasions non musicales de faire une telle dédicace : par un simple texte par exemple, par voie épistolaire, etc. De plus, si l'on considère que cette dédicace est spécifiquement musicale, eu égard aux réflexions engagées jusqu'ici, elle doit appartenir dès l'abord à ce monde sonore qui marque la spécificité du musical. Cette dédicace doit être d'une certaine manière « mise en son musical » et reçue comme telle (comme dédicace). D'où cette interrogation, que nous laissons pour l'instant ouverte, mais que le lecteur pourra déjà sentir orientée : cette dédicace peut-elle être portée par le son, et reçue en tant que telle, grâce au sonore musical, par un auditeur ? Autrement dit, le son musical désigne-t-il cette dédicace, énonce-t-il cette dédicace, la communique-t-il, comme le feraient des paroles ou un discours ? Et en outre, le son est-il

³⁹ JANKÉLÉVITCH, *La musique et l'ineffable*, 4^e de couv.

⁴⁰ On ne peut exprimer toute la puissance de *ce que dit* la musique.

⁴¹ NIETZSCHE, Friedrich, *Le Gai savoir*, traduit par Henri Albert, Paris, Société du Mercure de France, 1901, § 268, p. 228.

⁴² Nous montrerons que *ce qui parle mystérieusement en son* ne sont justement pas ces textes et contextes, qui quant à eux, parlent à un autre niveau de l'œuvre, en profondeur de l'œuvre, dans ses tréfonds herméneutiques.

désigné par cette dédicace, au sens de « *designed* », dessiné par cette dédicace ? Cette dédicace donne-t-elle forme au sonore musical ?

...ou les *Quatuors op. 77* nous *disent*-ils tout autre chose ?

1.3. SURFACE ET PROFONDEUR DU SENS.

§14. C'est à l'alentour d'une conception assez simple que s'érige notre pensée sur la musique. Nous l'avons dit, monde sonore et monde éthique désignent deux ontologies : le son musical en son être, d'une part, et d'autre part, ce que nous nommerons, sous l'impulsion des thèses philosophiques de J.-M. Salanskis, le *hors-être*⁴³ de la musique, c'est-à-dire tout ce qui concerne les conditions de possibilités *éthiques* (humaines) de survenue du musical ; ainsi que, sous l'impulsion de la musicologie de Bernard Vecchione, ce que nous nommerons la *raison d'être*⁴⁴ de la musique, ou ce qui concerne la téléologie, les fins, les buts, la fonction, le bienfondé de la musique, ancrés dans les situations anthropologiques et les contextes sociaux et historiques des œuvres — i. e. la *textualité* et la *contextualité* de la musique. Cela pourra déjà susciter le débat. Mais c'est sur ce qui suit que risque de proliférer le *dissensus*. Ces deux ontologies musicales que désignent les deux mondes instaurés par la musique, nous pensons qu'elles doivent être assez fermement dissociées sur un plan théorique — même si elles s'interpénètrent sur le plan pratique⁴⁵. Nous allons nous en justifier dès maintenant. En partant d'un exemple. Dans sa communication intitulée « La Sonate en si mineur de Liszt, ou pour une psychologie et pour une sociologie musicales⁴⁶ », le sociologue Michel Faure montre que Liszt utilise deux gammes descendantes dans l'*Opus S.178*, dont la première est grégorienne et la deuxième serait « prétendument hongroise ».

⁴³ Ce terme renvoie aux travaux de Salanskis, Voir à ce propos. SALANSKIS, Jean-Michel, *Sens et philosophie du sens*.

⁴⁴ Ce terme sera expliqué plus tard. Il renvoie notamment aux travaux de Bernard Vecchione. Voir infra 3.3.3. La raison d'être, et 4.3.2. Le sens musical comme (re)construction : L'anthropologie musicale historique.

⁴⁵ Voir infra, *Introduction de la première partie*, pour des explications sur cette dissociation théorie / pratique.

⁴⁶ FAURE, Michel, « La Sonate en si mineur de Liszt ou pour une psychologie et pour une sociologie musicales », conférence prononcée à Giens, le 11 juin 2006. URL : <http://musique.histoire.free.fr/michel-faure-musique.php?musicologue=articles&article=sonate&page=1>



Exemple 2 : Deux gammes descendantes utilisées
dans la *Sonate S. 178* de Liszt.⁴⁷

Par ce double emploi, Liszt exprimerait — nous citons — « la dualité de son âme, mais aussi la dichotomie de la société de son temps : l'échelle de notes des privilégiés du savoir face à celle du peuple et de ses usages jugés aberrants⁴⁸ ». Soit.

§15. Il ne sera pas discuté ici de la validité de cette thèse, mais de ce qu'elle implique sur la question du sens, plus précisément sur la question de la signification musicale. Si l'on s'en tient au constat de Faure, le son musical *dirait* ou *signifierait* « la dualité de l'âme de Liszt » et « la dichotomie de la société du XIXe siècle ». Le son *signifierait* son contexte de production. Or, à l'écoute, à un niveau que l'on pourrait qualifier de *phénoménologique*, reçoit-on réellement cette double signification ? Il est clair que non. Cela, quand bien même nous serions en mesure d'entendre la transformation du fa^b en fa[#] et la transformation du do^b en do[#]. Cette signification connotée par Faure, participant peut-être de l'intention véritable de Liszt d'ailleurs, n'est jamais reçue en surface de l'œuvre, à un niveau de surface de l'œuvre musicale, à la simple écoute. Pour connoter, pour mettre en lumière une telle signification, il faut s'attacher à la *profondeur* de l'œuvre, c'est-à-dire, dans le cas présent, la vie de Liszt tout d'abord — sinon, comment savoir que son âme est duale ? Ensuite, il faut s'intéresser à la société hongroise du XIXe siècle — sinon, comment savoir que cette société fut duale ? Il faut, en outre, s'intéresser à la technique musicale utilisée par Liszt, soit en figeant le son par écrit, soit en se confrontant à une partition déjà écrite. L'écrit, la partition, eux aussi, appartiennent à cette *profondeur* de l'œuvre. Tout ceci ne se livre pas à l'écoute de l'œuvre, mais seulement en se confrontant à un ensemble de textes (au sens large) et de contextes venant « remplir » cette profondeur de l'œuvre, venant nous l'expliquer, venant la commenter. Ces textes et contextes remplissant la profondeur de l'œuvre, nous les nommons *textualité* et *contextualité*⁴⁹ musicale.

⁴⁷ Partition issue de FAURE, Michel, *op. cit.*

⁴⁸ FAURE, Michel, *op. cit.*

⁴⁹ Ces termes nous viennent de la musicologie de Bernard Vecchione. Mais l'utilisation que nous en avons n'est pas exactement la même (voir infra).

Mais il faut impérativement noter que cette profondeur de l'œuvre est partiellement voire totalement dissociée de son niveau de surface. La profondeur ne *rejaillit* pas en surface de l'œuvre, puisque cette profondeur ne se livre pas à l'écoute. En surface, le son rebondit dans l'imaginaire et fait écho dans le vécu de l'auditeur, lui procure des émotions, lui fait éprouver des sentiments, mais sans jamais l'informer directement sur la *profondeur* de l'œuvre. Cette profondeur n'est pas d'ordre sonore, *phénoménologique*, mais est d'ordre textuel (partitions, ensembles de textes, historiques ou non, renseignant l'œuvre, sa genèse, son but) et *con*-textuel (situations anthropologiques, circonstances sociales, politiques, historiques de l'œuvre, de sa création, de son but... sa fonction, etc.). La profondeur nécessite une lecture interprétative, elle est éminemment *herméneutique*, nous le verrons. Sans plus approfondir pour le moment, disons simplement qu'il se trame deux choses différentes en surface et en profondeur de l'œuvre, d'où l'intérêt de les dissocier théoriquement, sur les plans du sens et de la signification. Surface et profondeur *dissonent* en œuvre. Cette dissonance, nous l'identifions comme la cause de la double ontologie de la musique (monde sonore / monde éthique), cette *schizoontologie* constitutive de la musique : elle évoque ou invoque quelque chose d'assez ineffable en surface, en énonçant autre chose d'ordre textuel et contextuel en profondeur⁵⁰. Bien sûr, nous essaierons de voir si cette surface et cette profondeur peuvent sous certains aspects coïncider, voir si l'une et l'autre peuvent entretenir un rapport de causalité, mais nous préjugeons pour le moment du contraire.

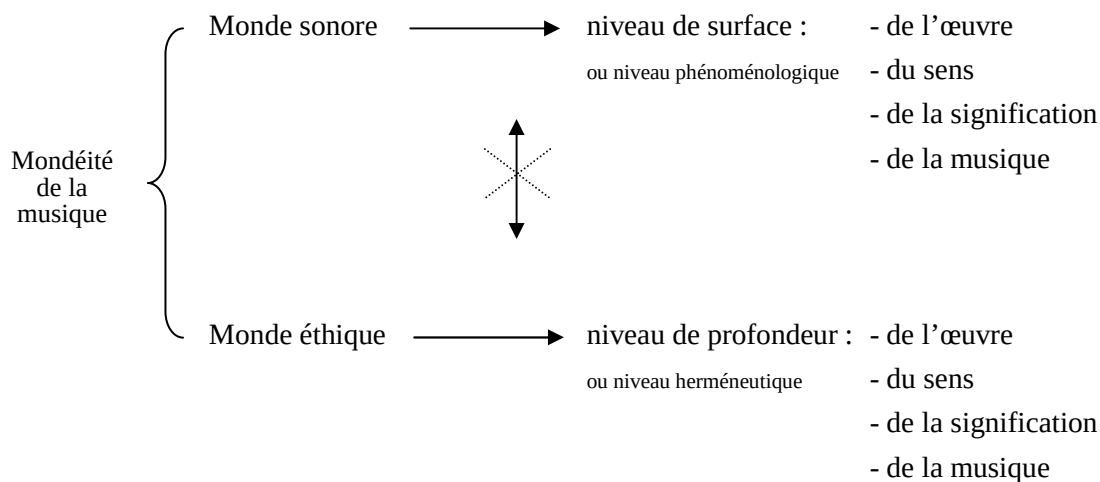


Figure 1 : schizoontologie de la musique.

⁵⁰ Et « annonçant » — pour utiliser le vocabulaire de Heidegger — quelque chose d'autre dans ses tréfonds herméneutiques. HEIDEGGER, *Être et temps*, p. 56.

§16. Nous proposons donc quelques termes que nous conserverons au cours de notre étude. Très concrètement : en surface réside le son et ses effets sensible et sensé, en profondeur réside le textuel — c’est-à-dire la partition, les textes musicaux, les paroles chantées, les textes sur la musique (épitextes), les textes accompagnant l’œuvre musicale (programmes, paratextes) — mais aussi le contextuel — c’est-à-dire les situations anthropologiques de genèse et de destination des œuvres (Vecchione), les acteurs de cette genèse et destination les contextes historiques, la temporalité, ou la pensée dominante à l’époque de la création de l’œuvre, mais encore la contextualité de la réception du son : ma compétence musicienne, mon *a priori* affectif⁵¹, mon horizon de préjugement des choses⁵², mon être-au-monde socioculturel, etc.

§17. Le sens de la musique, c’est donc son sens à un niveau de surface et, différemment semble-t-il, à son niveau de profondeur. Cette double ontologie de la musique, cette *schizoontologie*, ce schisme de l’être de la musique (du fait de sa monéité duale) devaient être évoqués, afin que nous puissions maintenant nous tourner vers la question de l’existence du sens du son musical avec un regard plus aiguisé — sens dont nous avons préjugé une relation ténue à l’être.

..*Attachons-nous à montrer l’existence de ce sens de surface.*

1.4. SENS & EXISTENCE

§18. Un sens du son musical existe-t-il ? Voilà donc le premier questionnement fondamental que notre texte aborde et auquel il répond. Nous pouvons dès maintenant pointer un élément : la modalité d’existence du sens du son musical ne peut être que suspendue à la présence du son. Ce n’est pas le cas pour de nombreuses choses. La preuve. La présence d’un chanteur d’opéra sur scène déclenche en moi deux jugements d’existence : l’un sur sa personne (domaine factuel, personne en tant qu’état civil), l’autre sur le personnage qu’il incarne (Siegfried, par exemple, domaine fictionnel). Mais la présence du chanteur n’est pas nécessaire pour avoir ces jugements. Je peux juger de l’existence passée de Pavarotti — par exemple — comme état civil, même une fois mort, comme je peux juger de l’existence (fictionnelle) des personnages qu’il a incarnés, sans qu’ils soient physiquement présents devant moi. Mais qu’en est-il du son musical ? La présence du son déclenche en moi un unique jugement d’existence : le même que celui qui juge la présence du son. Présence et existence du son musical sont donc absolument consubstantielles. Comme le disait Jankélévitch, « la musique [le son] n’existe pas en soi, mais

⁵¹ Voir infra chap. 5.2.3. L’idée essentielle d’un *a priori* affectif.

⁵² Voir infra, notamment chap. 5.2.2. L’incontournabilité du préjugé esthétique.

seulement durant la périlleuse demi-heure où nous la faisons être *en la jouant*⁵³ ». Du fait que le son n'est pas toujours présent, le son n'est pas toujours existant, tout comme le *sens du son* — du fait de sa relation ontologique⁵⁴ au son. Le son ne fait donc pas sens tout le temps, mais seulement lorsqu'on peut *l'entendre*. L'existence du sens sonore est donc suspendue à la présence du son. Ceci est une banalité, certes, mais nous ne pouvions la passer sous silence.

§19. Il nous faut aussi, dans un second temps, préciser que l'interrogation sur l'existence du sens du son ne se résume pas au problème antédiluvien et sempiternel de l'immanence du sens à l'objet ou à la conscience (même si elle possède des ramifications nombreuses avec cette problématique⁵⁵). La question n'est pas seulement de savoir si le son musical possède son principe de sens en lui-même, ou si le sens du son s'établit dans l'intimité de la conscience du sujet percevant — autrement dit de savoir si la nature du sens du son musical est d'ordre du réel, de l'idéal, ou de toute autre chose. Pour le moment, nous cherchons juste à savoir si le son musical a quelque chose à voir avec la problématique du sens, s'il peut être questionné sous l'angle d'une théorie et/ou d'une philosophie du sens.

Nous le verrons, des arguments solides vont en la faveur de cette existence. Toutefois, il est aisé de trouver deux arguments (au moins) non moins solides en sa défaveur. Nous proposons d'en faire état dès maintenant — en discutant leur validité — d'abord par honnêteté intellectuelle, mais aussi et surtout parce que cela nous permettra d'aiguiser notre jugement critique pour aborder l'ensemble des questionnements futurs de ce texte.

1.4.1. Les principaux écueils.

1.4.1.1. L'écueil de la *compréhension* du sonore musical⁵⁶.

§20. N'avez-vous jamais essayé de comprendre le texte littéraire que l'on vous lit, la leçon que l'on vous récite, les vers que l'on vous déclame, ou encore le discours que l'on vous adresse ? Certes, me répondrez-vous ironiquement, c'est d'ailleurs ce à quoi j'aspire en premier ! Mais la

⁵³ JANKÉLÉVITCH, *La musique et l'ineffable*, p. 100-101.

⁵⁴ Nous reviendrons sur cette relation ontologique, relevée par Salanskis notamment.

⁵⁵ Elle sera discutée tout au long de notre texte, mais plus particulièrement dans le chapitre 4.1.1.2. Immanence et expression.

⁵⁶ Cette expression « sonore musical » pourrait choquer le lecteur. Elle apporte d'ailleurs une certaine lourdeur littéraire à notre texte. Toutefois, nous serons amenés à parler du sonore verbal comme du sonore musical. En outre, le sonore musical, c'est la surface de la musique, sa première ontologie. Le terme évitera d'employer le mot « musique », qui de fait, regroupe deux ontologies, et pourrait propager une certaine confusion.

musique ? Le son musical peut-il être compris en lui-même, au sens étymologique du verbe *com-prendre*, comme en son sens « fort » de *connaître parfaitement en son être* ? Lorsque j’entends la *Messe de Machaut* ou une improvisation de jazz sur ‘*Round Midnight* de Thelonius Monk, ai-je la faculté (quelles que soient ma compétence stylistique, ma pratique musicale et ma culture musicale) de comprendre le son que j’entends, comme je comprends assurément le discours qu’un politicien formule, ou le bulletin météo que j’entends à la radio ? Mieux, ai-je aussi *volonté* de comprendre ? Car, au fond, pourquoi la compréhension serait-elle l’alpha et l’oméga de toute volonté humaine, et pourquoi serait-elle le but ultime de toute activité (ou production) humaine en ce monde ? Est-il réellement dans mon désir de comprendre la musique lorsque je l’écoute, et en retour, dans la *raison d’être* du son musical d’avoir pour fonction et pour finalité d’être *compris* ? Ma volonté est peut-être simplement de *l’ouïr*, mais pas nécessairement de le *comprendre*⁵⁷. Sa fonction est peut-être simplement de nous plaire ou d’interroger indirectement notre vécu, mais n’implique pas nécessairement un désir de connaître comme il ne nécessite pas forcément la survenue d’un acte de compréhension — *survenue* que Lonergan identifie sous le terme *insight*⁵⁸. Cette compréhension est certes un horizon musicologique et une prétention de musicien, mais rarement une volonté d’auditeur. Au moins, le lecteur pourra nous accorder que le son musical n’exige pas absolument (ne nécessite pas) cette compréhension pour toucher, pour plaire, pour émouvoir, et à l’inverse, pour inspirer la haine, le dégoût, ou pour susciter des réactions de tout type. Nous en voulons pour preuve, qu’un chant russe pourra toujours émouvoir ou offusquer un Guatémaltèque, sans pourtant que ce dernier n’en comprenne mot. Inutile, également, de comprendre la *grammaire sonore*⁵⁹ de la musique tonale ou sérielle pour apprécier du Mozart ou pour détester du Boulez (l’inverse est aussi vrai). Mais quel rapport au sens ? Le voici : la compréhension est ce qui permet à quelqu’un de s’approprier, de *se prendre avec* (*cum-prehendere*⁶⁰) le sens. Sans nécessité et sans volonté de comprendre le son que j’écoute, comment pourrait-il y avoir sens en son musical ?

⁵⁷ Pierre Schaeffer, dans son *Traité des objets musicaux*, infère que la perception du son se répartit dans 4 catégories : ouïr, écouter, entendre, et comprendre, et se constitue selon deux modalités, *l’ouïr-entendre*, et *l’écouter-comprendre*. SCHAEFFER, Pierre, *Traité des objets musicaux : essai interdisciplines*, Paris, Seuil, 1966. Dans le quadrigramme de Schaeffer, dans lequel Bernard Vecchione se plaint à lire « l’influence cardinale d’un Daniel Charles », la compréhension est l’étape ultime. Mais au fond, cette étape n’est peut-être pas le *but* ultime de la musique et de la volonté humaine. Voir VECCHIONE, Bernard, « Préface. Entre errance et expérience ; Un « tombeau » de Pierre Schaeffer » in ROBERT, Martial, *Pierre Schaeffer : de Mac Luhan au Fantôme de Gutenberg : Communication et musique en France entre 1936 et 1986*, Paris, L’Harmattan, 2002, p. 16.

⁵⁸ Voir à ce propos LONERGAN, Bernard J.-F., *L’insight : Étude de la compréhension humaine*, Montréal, Bellarmin, 1996.

⁵⁹ Terme impropre dans ce contexte, utilisé ici par défaut, nous en convenons.

⁶⁰ VECCHIONE, Bernard, conversation privée

Dans cette optique, le sens ne serait qu'affaire de discours musicologique, mais pas affaire *d'écoute*. Ce serait seulement notre discours sur la musique qui lui donnerait sens, dans notre tentative de la comprendre. « Le mot est ce qui amène une chose à être chose » disait Heidegger dans *Acheminement vers la parole*⁶¹ ; peut-être que le discours est ce qui amène le sens à être sens. Nous montrerons toutefois que la réponse n'est — fort heureusement — pas aussi simple.

§21. Pour autant, on pourra toujours faire jouer l'étymologie du mot compréhension, et soutenir que le *comprendre*, le *cum-prehendere*, s'applique à tout ce que l'on peut *prendre avec soi* dans notre monde, tout ce que l'on peut saisir, par la perception. Par ce tour de passe-passe étymologique, la musique devient com-préhensible, mais ce n'est en définitive que dans un sens assez faible qu'elle serait com-prise, et dans un sens assez faible qu'elle ferait sens pour celui qui la com-prend. Car la perception (au simple plan de présence de l'objet sonore) à elle seule ne garantit aucunement la compréhension au sens fort, qui exige une (parfaite) connaissance du son musical en son être.

Afin de gagner en intelligibilité, prenons un exemple quotidien. J'observe (perçois) une situation, disons une dispute dans un couple dont je ne suis aucun des protagonistes. Je suis loin, et je ne peux entendre mot. Je vois cependant que la tension règne, que les faciès agressifs ne font que renforcer l'hostilité de la gestuelle des corps. Je comprends bien entendu qu'il s'agit d'une dispute amoureuse, mais dans le fond, sans mots pour conforter mes possibles hypothèses, j'ignore profondément ce qu'il se trame, quelles sont les modalités, les causes de cette dispute. Que cela nous apprend-il ? La connaissance (nécessaire à la compréhension) exige le vécu de la situation, et dans notre exemple, seul le couple connaît parfaitement la situation et la comprend. Il n'y aurait donc de sens que *vécu*. C'est peut-être en cela que le sens étymologique de *comprendre* devient sens fort : se prendre avec, c'est vivre la *situation de sens*. Or — point clef — on ne saurait *se prendre avec* le son. On ne peut « vivre » que des situations, on ne peut pas « vivre » des objets⁶². Dans cette optique, on ne peut *se prendre qu'avec* autrui, ou qu'avec *soi-même*. La compréhension nécessaire au sens, vue sous l'angle du vécu, revient en principe à la compréhension d'autrui (le monde éthique de la musique)⁶³, ou à une compréhension de soi-même (les effets *pour-soi* du son musical).

⁶¹ HEIDEGGER, Martin, *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, 1976, p. 218.

⁶² Sauf peut-être *notre propre corps*, dirait Merleau-Ponty.

⁶³ Or, cette connaissance n'est que rarement le lot de l'auditeur moyen de musique. On peut tout à fait aller voir un concert de Rock sans connaître l'histoire du style, du groupe en question, le nom et les pérégrinations des musiciens, les péripéties qui les ont amenés à sortir un nouvel album, que sais-je, la *qualité* du public (catégories socioprofessionnelles, âge, sexe, etc.), etc.

Mais allons encore un peu plus loin. Au-delà de toute nécessité et de toute volonté humaine, la compréhension (au sens fort) de la musique comme objet sonore est-elle seulement possible ? En d'autres termes, peut-on connaître le son musical (parfaitement) en son être, comme l'on connaît tout autre objet ? Cette question dépasse de loin l'enjeu de notre introduction ; nous montrerons à travers Kant notamment, que la manière d'intuitionner le son musical et son mode de représentation marquent déjà une spécificité par rapport à tout autre objet, avant-même toute compréhension. Mais nous pouvons d'ores et déjà suggérer que, puisqu'on *ne peut dire ce qu'il dit*, le son d'une musique n'a jamais la valeur d'une parole ou d'un discours verbal qui s'adresserait à nous, d'une conversation dans laquelle l'œuvre et son auditeur seraient partie prenante. D'où notre échec lorsqu'il s'agit d'en avoir une compréhension. Le lecteur pourra inférer que cette compréhension devient possible lorsque le son est replacé dans son contexte (au sens large) de création et de réception, auquel cas le sens du son « prendrait la valeur⁶⁴ » symbolique de son contexte, et sa compréhension « prendrait la valeur » de la connaissance des contextes. Le sens du monde sonore prendrait la valeur du monde éthique qui le sous-tend.

§22. Mais croire en cela ne ferait qu'apporter de l'eau à notre moulin. Ce qui suit a pour nous valeur ontologique : non seulement le son musical n'a pas vocation à être compris *en-soi* ; mais encore, il ne peut être compris, connu en son être. Comme un virus, son parasitisme est obligatoire. Comme un virus doit contaminer une cellule pour livrer son information génétique, le son musical doit contaminer un contexte pour livrer son être, pour que l'on puisse dire ce que le son dit, pour que sa compréhension devienne possible. Ceci ne signifie pas de fait que le son n'a pas de sens *en-soi* comme l'infère — à tort, nous le verrons — Jankélévitch, mais que la compréhension du sens du son *en-soi* est rendue impossible par la nature du son musical. Certes, le son n'a pas l'être de son contexte, mais il n'y a de sens du son compréhensible qu'en contexte. Ainsi, l'existence du sens du son est mise en doute, car la compréhension du son musical en son être est impossible, ou est au mieux suspendue à la compréhension d'un tiers parti : 1) autrui : l'environnement anthropologique de production et de réception du son, plus généralement la textualité et la contextualité musicale ; mais encore 2) soi-même : les effets du son musical sur soi : nos émotions, nos représentations, son écho dans notre vécu et son rebond dans notre imaginaire.

⁶⁴ Pour utiliser un terme cher à Saussure, voir infra 6.1.3.3. Synthèse : différence de la valeur du son verbal et du son musical.

1.4.1.2. L'écueil du signe sonore musical.

Note : ceci sera traité plus en détail⁶⁵. Mais il nous faut, pour notre argumentation, poser un premier regard sur cette question.

§23. Cet écueil est connecté au précédent. Il nous vient paradoxalement de la sémantique greimassienne. Paradoxalement, quand on sait à quel point Greimas et ses modèles sémiotiques, sémantiques et narratologiques (carré sémiotique, modèle actantiel, programme narratif, isotopie) ont pu servir de support aux études du sens en musique. Nous pensons à la narratologie musicale, et plus particulièrement à certains travaux, au demeurant très qualitatifs, de Mártha Grabócz ou d'Eero Tarasti — ils seront évoqués dans notre texte. Selon la *thèse greimassienne*⁶⁶, le son musical serait « un signifiant sans signifié », c'est-à-dire, contrairement aux mots du langage parlé, *du son sans sens dénoté*. Ainsi, le son musical ne peut se constituer pleinement en signe, et ainsi faire sens à la manière d'un signe : il ne pourrait *signifier*. Cette vision exclusivement linguistique du sens sous-entend que ce qui ne comporte pas de signe, ou ce qui n'agit pas à la manière d'un signe linguistique ne fait pas sens.

Dire, par exemple, comme cela se fait assez couramment, que la peinture comporte une signification picturale ou que la musique possède une signification musicale n'a pas de sens. La définition de la peinture ou de la musique est de l'ordre du signifiant et non du signifié. Les significations qui y sont éventuellement contenues sont simplement humaines. Tout au plus peut-on dire que le signifiant, pris dans son ensemble, comporte le sens global « peinture » ou « musique »⁶⁷.

On pourrait reprocher à cette thèse d'être absolument réductrice en termes de sens, puisque le sens y est confondu avec la signification linguistique. Mais on ne saurait résister, semble-t-il, à son irrépressible logique qui peut se synthétiser comme suit. 1) Une chose (disons un arbre, le son musical) est désignée par une expression linguistique (forme sonore) qui fait correspondre à la chose à une image mentale. Cette image mentale est représentation de la *chose-en-soi*. Chose en soi (noumène) / forme sonore (linguistique) / représentation mentale, forment un triptyque que l'on nomme signe — en dépit des diverses sensibilités et des maintes interprétations de cette triade indépassable. 2) S'il y a signe, il y a représentation. Or, la musique (en tant que forme sonore) ne permet pas de se représenter quelque chose de concret ni

⁶⁵ Voir infra chap. 6.2.2. L'épineuse question du signe musical.

⁶⁶ C'est ainsi que nous nommerons cette thèse, afin d'insister sur le paradoxe évoqué. Mais nous aurions pu la nommer thèse linguistique, ou même thèse saussurienne, eu égard aux termes ici employés.

⁶⁷ GREIMAS, Julien Algirdas, *Sémantique structurale*, Paris, PUF, 1986, p. 11.

même d'abstrait (objet réel ou idéal), car il ne désigne pas de manière causale la matérialité de notre monde réel, ni même l'idéalité de notre monde phénoménal ou idéal. 3) Ainsi, le son musical ne peut se constituer en signe tel qu'envisagé par la sémiotique classique, car il ne représente pas, ne dénote pas, il ne réfère pas systématiquement à quelque chose d'extérieur ou d'intérieur⁶⁸. 4) Par ce fait, la musique ne fait pas sens, ou plutôt ne fait sens, que pour autant qu'elle est, comme toute autre chose, désignée par le langage. 5) Ainsi, postuler pour un signifié du son musical (un sens dénoté) n'aurait aucun sens. D'où l'inexistence probable d'un sens du son musical.

§24. Cette thèse a pu être reprise — implicitement ou non — dans la musicologie générale ou dans la sociologie de la musique. Voici par exemple ce qu'écrit Françoise Escal :

Parce qu'elle n'a pas de signes, la musique n'a pas de sens dénoté. Mot à mot, phrase à phrase, elle ne dit rien, contrairement au langage verbal dans les échanges de la vie courante ou dans les discours didactiques. Or c'est la dénotation, dans le langage verbal, qui permet, rend possible la traduction : je peux, tant bien que mal, traduire du français en anglais, je ne peux pas traduire de la musique balinaise en clavecin bien tempéré [...]. À cet égard, la musique, contrairement au langage verbal, ne relève pas du sémiotique, mais du sémantique. Autrement dit, si elle produit des discours, elle ne produit pas de signes.⁶⁹

En général, la thèse greimassienne insiste sur l'aspect *non traductible* du son musical, et sur le fait qu'il est incapable de transmettre ou de porter une signification ayant trait à la matérialité de notre monde réel (comme le fait un *mot*), même lorsqu'il se veut imitatif ou représentatif de cette matérialité (*La guerre* de Janequin, *Les oiseaux exotiques* de Messiaen, la musique à programme de Liszt, à certains égards, etc..). Ceci à pour nous valeur ontologique. Le son musical peut dans de rares cas imiter (les oiseaux, le tonnerre), cas en dehors desquels il n'a pas vocation à être analogue à un quelconque objet réel. C'est d'ailleurs ce qui peut distinguer la musique des arts de la représentation comme la peinture ou la sculpture, où la *représentation* du monde, même abstraite, est l'un des premiers vecteurs de la constitution du sens des œuvres. Mikel Dufrenne l'avait vu dans sa *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Pour toute œuvre picturale ou toute sculpture, il est toujours possible de dire « cela ressemble à tel objet » ou « cela diffère de tel autre ». Alors que ce n'est jamais (ou très rarement) le cas en musique, probablement parce qu'ontologiquement, la musique comme objet extérieur ou phénomène

⁶⁸ Nous développerons cette idée un peu plus loin.

⁶⁹ ESCAL, Françoise, *Espaces sociaux : Espaces musicaux*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 37-38.

sonore — selon l’obédience philosophique à laquelle on se soumet — ne représente pas le monde réel.

— ce fut un aparté —

§25. La thèse greimassienne a été contestée implicitement par la musicologie *post-fondement*⁷⁰ — et l’est en principe par toute visée sémantique de la musique. En rapprochant le son de ses contextes de production ou de réception, ceux-ci deviennent les *contextes signifiés* du son. Ainsi, le signifiant « son musical » (les notes, rythmes, harmonie, timbres, etc.) s’est vu presque systématiquement accoler à un signifié ou des interprétants issus des contextes de production ou de réception du son, et le sens de la musique est devenu à ce compte textualité, contextualité, chronicité, topicalité, socialité, etc. Mais ce systématisme est selon nous un peu facile. Facile pour plusieurs raisons, dont la plus évidente est qu’en anéantissant la thèse greimassienne, on oublie volontairement un aspect essentiel du son musical, aspect évoqué ci-dessus : le son musical n’est pas analogue à des objets du réel, elle ne les représente pas et ne les signifie pas (sauf par quelque artifice culturel : convention, symbolisation, connotation). De la même manière, le son n’est pas analogue à des contextes, il ne les représente⁷¹ pas, il ne les exprime pas, et ne les signifie pas. Pour une unique raison : la profondeur textuelle et contextuelle ne rejaillit jamais en surface de la musique, nous l’avons dit.

...Nous demandons au lecteur de noter ce qui suit : nous défendrons dans ce texte l’idée selon laquelle la musique n’est pas une « mise en son » d’un texte ou d’un contexte, et qu’elle est par essence non-représentative.

§26. L’éradication de la thèse greimassienne n’est pas nécessaire à l’existence d’une théorie du sens, nous le verrons. Mais il faut l’avouer, si elle n’anéantit pas tout cheminement possible vers un sens du son musical, peu d’argumentations résistent à sa logique, que l’on pourrait résumer avec des mots simples à ceci : « les notes ré, la, mi, mi, ne veulent pas dire *rose*, ni la fleur, ni la couleur, ni le prénom ». Tout comme l’accord de Tristan, qui a bon dos, ne représente pas Tristan, n’est pas une *mise en son* de Tristan, et ne signifie pas Tristan ; en revanche, il symbolise Tristan, il connote Tristan, il est Tristan, seulement par arbitraire et par convention. En somme, les notes n’ont pas de signification concrète, car elles ne représentent pas et ne signifient pas le monde réel — ni le monde factuel, ni le monde fictionnel d’ailleurs (Tristan).

⁷⁰ La musicologie d’après la tripartition de Molino/Nattiez, dans les *Fondements d’une sémiologie de la musique*, en 1975.

⁷¹ Nous verrons qu’il peut sans peine les symboliser comme l’avait vu Nattiez dans ses *Fondements*. NATTIEZ, Jean-Jacques, *Fondements d’une sémiologie de la musique*, Paris, UGE, 10/18, 1975.

La seule manière de balayer cette thèse embarrassante, c'est d'insérer une distinction fondamentale souvent oubliée par la musicologie : *le sens est autre chose que la signification. Le sens n'est pas nécessairement rattaché à un réseau de signes, et est concevable en dehors du langage*. Voici un nouveau postulat, et nous le verrons, une première opposition à toute une tradition philosophique qui part de Hegel et arrive jusqu'à Heidegger.

1.4.2. Quelques arguments en la faveur de l'existence d'un sens sonore de la musique.

Note : Comment pouvons-nous nier l'existence du sens sonore alors que son *existence* est déjà présupposée par le fait même d'en parler ? Réflexe rhétorique. Fort heureusement, les arguments que nous développerons ici ont plus de corps que celui-ci.

§27. Nous pourrions tout d'abord nous affilier à un argument couramment rencontré (dans de nombreuses disciplines philosophiques, la phénoménologie, l'esthétique, la théologie, etc.) pour témoigner de l'existence du sens du son. Cet argument, peu sérieux, venant du psychologisme, consiste à dire que, puisque le son *existe* et est donné à la perception, puisqu'il est objet de conscience en tant qu'il est visé par ma conscience, alors il fait sens *de facto*, et à ce compte, *tout de notre monde* porté à notre perception fait sens. Cette phrase du philosophe Jean Borella l'illustre parfaitement : « nous baignons dans le sens comme le poisson dans l'eau, tout fait sens pour nous et n'est connu (n'existe pour nous) qu'en tant qu'il fait sens⁷² ». Cette pensée est relevée sous le terme de *l'omnisens* dans le livre d'Yvan Elissalde, *Du silence : l'homme et ses prosopopées*, texte écrit dans la plus pure tradition de la philosophie antique (sous forme d'un dialogue). Grâce à cette figure rhétorique qu'est la prosopopée — consistant à faire parler tout ce qui, naturellement, ne peut parler — les sciences humaines ont réussi à mettre du sens partout, car *tout ce qui parle* fait sens ou possède une signification. En critique à peine masquée de la phénoménologie, parlant des sciences humaines, voici ce qu'écrit Yvan Elissalde :

Des esprits aussi judicieux que Merleau-Ponty ou Valéry ou Heidegger, dont on se serait attendu qu'ils se débarrassassent d'une explication aussi grossière et naïve, s'y sont laissés prendre. Leurs prosopopées les y ont poussés invinciblement, tant le silence est insupportable. Pour revenir aux sciences humaines, je dis donc que, grâce à la prosopopée, tout parle, sauf l'homme. Tout chez l'homme fait signe, tout fait sens, et puisque, là aussi,

⁷² BORELLA, Jean, *Ésotérisme guénonien et mystère chrétien*, Paris, L'Âge d'Homme, 1997, p. 49.

du sens à la parole la conséquence est bonne, si tout a un sens, tout parle et tout est humain.

Nous sommes là encore dans l'omnisens [...]⁷³

Cette critique peut d'ailleurs s'appliquer à notre texte, dont l'objet est — d'une certaine manière — de *faire parler* la musique. Mais ce qu'elle apporte plus particulièrement, ce qu'elle met en lumière, c'est bien entendu cette propension qu'ont en commun les sciences humaines et les sciences de l'art (la musicologie n'y échappe pas) à mettre du sens partout et tout le temps, comme si le sens nous submergeait, était présent en tout lieu, en tout temps, dans la moindre substance du monde, et en musique, dans le moindre harmonique ou dans le silence le plus fugace. Comme Piaget avait identifié un animisme enfantin⁷⁴, nous croyons avoir ici clairement identifié un *animisme du sens*, que l'on pourrait définir comme suit : il s'agirait d'une croyance selon laquelle le sens serait une sorte d'âme animant toute chose en ce monde ; ou encore, une force émanant systématiquement de toute chose en ce monde et dont le but serait de m'atteindre.

Ainsi, le premier argument « *tout fait sens donc le son musical fait sens* » relève selon nous de la rhétorique et de la croyance ; il ne tiendrait qu'aux prosopopées et à l'animisme du sens. Le problème d'une telle conception est qu'elle implique — de manière allusive — de s'affilier à ce truisme : *puisque l'on peut parler de tout et que tout peut parler à travers nous, alors tout fait sens, y compris le son musical*. Cette pensée, nous l'appelons dans ce texte la *thèse animiste du sens*.

§28. Un autre argument plus sérieux avancé en faveur de l'existence d'un sens du son musical, revient à dire que le son est, chez l'être humain, le support⁷⁵ des langages, et que, pour paraphraser Yvan Elissalde, *du langage au sens la conséquence est bonne*. C'est d'ailleurs implicitement la voie empruntée par la sémiotique musicale d'inspiration linguistique, pour qui la musique, en tant qu'art sonore, se constitue en langage, et entretient des relations étroites avec les autres langages — le langage verbal étant celui nous apparaissant le plus naturellement à l'esprit. C'est de la linguistique que les sémiotiques tirent d'ailleurs leurs méthodes et leurs conclusions par analogie. Dans la plus pure tradition occidentale, l'expression « langage musical » fait partie intégrante de notre vocabulaire, et la sémiotique musicale s'en trouve tout logiquement légitimée.

⁷³ ELISSALDE, Yvan, *Du silence : l'homme et ses prosopopées*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, p. 221.

⁷⁴ selon lequel les enfants considèrent pendant un laps de temps les objets comme vivants et doués de conscience. Voir à ce propos, PIAGET, Jean, *La représentation du monde chez l'enfant*, Paris, PUF, 1947, p. 203 sq. Chap. « Les origines de l'animisme enfantin ».

⁷⁵ En forçant un peu la métaphore, d'autres langages ont d'autres supports que le son. Le dessin (l'écriture), la peinture peuvent, si l'on veut, se constituer en langage visuel.

Une fois posé l'argument selon lequel la musique est une langue qui se signifie elle-même, il faut néanmoins revenir sur le statut de la sémantique, facteur de confusion dans la mesure où ce dernier infléchit volontiers la langue du son vers le sens du son, potentiel, symbolique, ou métaphorique. L'interrogation sur l'essence du musical et ses spécificités vernaculaires est une tradition de la pensée occidentale parallèle à l'histoire de la composition, réinvestie et refondue à l'intérieur du champ épistémologique représenté essentiellement, en ce qui concerne la langue du son et le son vocal, par la linguistique générale.⁷⁶

Le sens du son musical, dans une conception intentionnelle et communicationnelle (dont nous verrons qu'il est impossible de s'extraire), serait en définitive un sens linguistique du son musical, et la musique un langage. Puisque le son musical se structure en langage, il fait sens *de facto*, et communique ce sens, à la manière d'un langage. La seule pierre d'achoppement de cette logique implacable tient précisément à la définition que l'on donne au mot « langage », avant même de tenir à la définition que l'on donne au mot « sens ». Nous aurons l'occasion de nous exprimer longuement sur ce sujet dans le point 6.2.6. *La musique est-elle un langage ?* Cet argument, nous le nommons dans ce texte *interprétation* ou *thèse musicolinguistique*⁷⁷.

§29. Un autre argument, assez convaincant reconnaissons-le, se formule comme suit : le son musical procure des émotions à celui qui l'écoute. En outre, sur une émotion s'indexe toujours un sens plus général — très intime — dépassant le cadre des significations restreintes à l'expérience du son musical. Et — corolaire —, au son s'indexe le sens par le truchement de l'émotion. La théorie de David Savan⁷⁸ va encore plus loin, sous l'angle de la relecture des théories peirciennes : l'émotion elle-même peut être considérée comme un signe ayant un sens. À la manière d'un signe linguistique ; elle signifie, elle fait sens.

[...] D. Savan a effectué une magistrale relecture de l'œuvre de Peirce sous l'angle des émotions ; à partir de la théorie de l'interprétant, l'émotion peut être considérée sous trois aspects différents : (i) comme hypothèse immédiate, pure qualité sans valeur représentative, (ii) comme affect dynamique, renvoyant à un sentiment : à ce titre, l'émotion est traitée comme un représentamen, et (iii) comme une norme, une loi ou un principe d'explication systématique des comportements humains. On le voit : l'émotion est traitée comme un

⁷⁶ COHEN-LEVINAS, Danièle, *La voix au-delà du chant : une fenêtre aux ombres*, Paris, Vrin, 2006, p. 90.

⁷⁷ Nous ne citerons pas d'auteur en particulier, car cette thèse est, implicitement ou non, avancée par toute sémiotique musicale d'inspiration linguistique.

⁷⁸ Voir SAVAN, David, « Pierce Semiotic Theory of Emotion », in KETNER, K. L., *Proceedings of the C. S. Peirce Bicentennial International Congress*, Lubbock, Texas Tech Press, 1981, p. 319-333.

signe, signe de soi-même ou signe d'autre chose, et c'est en ce sens qu'elle a un sens, ou des sens.⁷⁹

Dans théorie musicologique inspirée de celle de David Savan, dans notre première hypothèse, ou dans la thèse musico-linguistique précédemment citée, le sens n'est pas directement « connecté » au son musical — cela, nous ne saurions leur reprocher. Le sens n'y est désigné que par rétroaction, et s'indexe sur un médiateur autre que le son : celui-ci fait sens, car il a le sens d'un langage dans le cas de la thèse musico-linguistique ; le son musical fait sens car il a le sens d'une émotion dans ce second cas. Nous l'avons dit, le *parasitisme* du sens est obligatoire. Il doit *contaminer* un contexte pour avoir cours.

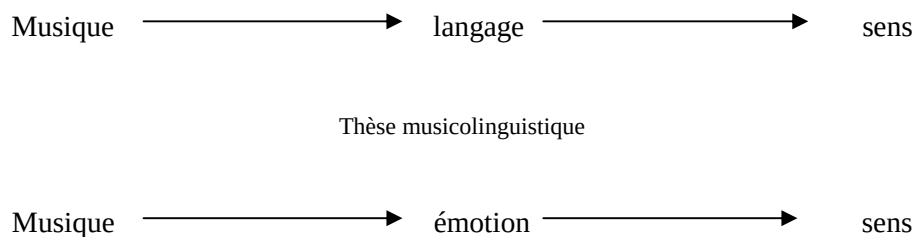


Figure 2 : le sens de la musique est désigné par rétroaction.

§30. Certes, une étude du sens de la musique devra, à un moment ou à un autre, se pencher très sérieusement sur les questions de la sensation et de l'émotion, ce que nous ferons dans le chapitre 9.1. LA PROTO-SIGNIFICATION MUSICALE et 9.2. L'ÉMOTION EN MUSIQUE. L'hypothèse selon laquelle le sens s'indexe à la musique par le truchement de l'émotion, nous la nommerons *thèse sensualiste* ou *thèse sensationniste* dans l'acception non péjorative et non désuète du terme⁸⁰. Cette thèse voit dans la sensation et l'émotion deux éléments fondamentaux du sens, deux conditions de possibilité de l'avoir cours du sens, et en outre, deux modalités de la signification du son, nous le verrons. La question du sens découlerait alors tout naturellement de la question du *sensible*.

⁷⁹ FONTANILLE, Jacques, et ZILBERBERG, Claude, *Tension et signification*, Sprimont, Mardaga, 1998, p. 210.

⁸⁰ La philosophie sensualiste du XVIII^e siècle, dont le plus éminent représentant est Étienne BONNOT DE CONDILLAC (Cf. son *Traité des sensations* de 1754), est obsolète au sens où elle va jusqu'à nier l'idée de la rationalité humaine. Nous ne voyons pourtant pas dans la thèse sensualiste que nous décrivons la négation de la raison, ni même la prévalence du sens sensible sur le sens sensé, mais simplement un emboîtement du *sens sensible* et du *sens sensé*, et à certains égards leur consubstantialité. Que le sens d'un phénomène nous parvienne par le biais du sensible, cela ne nous paraît pas si insensé.

Les thèses musicolinguistique et sensationniste sont séduisantes, mais ne permettent en aucun cas d'établir une relation causale directe entre le *son* et le *sens du son*. Le sens semble attribué à la propriété singulière du son de se constituer en langage(s) pour *transmettre* ou *porter* ou *véhiculer* ou *communiquer* le sens, ou encore indexé sur les effets du son musical, à savoir les émotions, les sentiments plus généralement. Quoique, dans ce dernier cas, on est en droit de se demander si, en droite ligne de *l'a priori* kantien, un *sens* n'est pas nécessaire pour provoquer l'émotion, auquel cas entre le son et l'émotion s'insère le sens. C'est ici la figure bien connue de *l'ouroboros*, où l'on ne sait qui du sens ou de l'émotion précède l'autre. D'ailleurs, la *sémiotique de l'émotion musicale* « telle que l'ont développée Meyer (1956), Berlyne (1971), Mandler (1984) et d'autres auteurs, en association avec la sémiotique de Peirce [...], suggère que l'émotion éprouvée lors de l'écoute musicale⁸¹ » est dépendante d'un *réseau de sens*, et proviendrait de deux composantes :

un état global d'éveil lié aux caractéristiques générales de la musique, comme l'intensité ou la vitesse, ainsi [que de] caractéristiques plus subtiles découlant du type de patterns d'attente ou de surprise (ou de l'implication et de la réalisation) discutées par Meyer, et un réseau de sens interposées.⁸²

Sous le terme *réseau de sens* est ici entendu l'ensemble des relations dépassant l'œuvre, s'étendant au-delà du « contexte systématique immédiat⁸³ » de l'œuvre, ce que nous identifierons plus bas comme des *sens contextuels* connexes plus généraux et plus globaux.

§31. Une autre thèse accréditant l'existence d'un sens du son musical, que nous nommerons *thèse intentionnelle et communicationnelle* (dans laquelle se fonde la thèse musicolinguistique, mais à laquelle elle ne peut se réduire), est très difficile à contredire sur le plan logique. Elle est implicitement la plus répandue en musicologie — et ailleurs. Elle consiste à dire que puisque le son musical est émis par l'homme, puisqu'il s'adresse aux hommes, et puisque pour l'homme, le son est un objet vers lequel s'oriente sa conscience (intentionnalité), alors le son fait sens, car *a)* il est au cœur d'une communication humaine, et *b)* car il est objet de conscience. Il y a bien *adresse de sens*, pour reprendre un terme de J.-M. Salanskis, du point de vue de la production du son, et *orientation de la conscience* vers l'objet (le son) du point de vue de sa réception. Le son est alors le médium de la communication entre l'adresse et la réception, il est le médium par

⁸¹ CLARKE, Eric F., « Considérations sur le langage et la musique », trad. Marie-Isabelle Collart, in MCADAMS, Stephen et DELIÈGE, Irène (dir.), *La musique et les sciences cognitives*, Bruxelles, Mardaga, 1989, p. 39-40.

⁸² *Ibid.*

⁸³ CLARKE, « Considérations sur le langage et la musique », p. 41.

lequel transite le sens. Ainsi, nous sommes en présence de ce que nous appellerons par défaut le schéma *postclassique*⁸⁴ de la communication, avec un émetteur du son, un récepteur du son, un médium/message (le son), et un aller-retour d'ordre intentionnel et communicationnel orienté, entre le son et le récepteur du son.

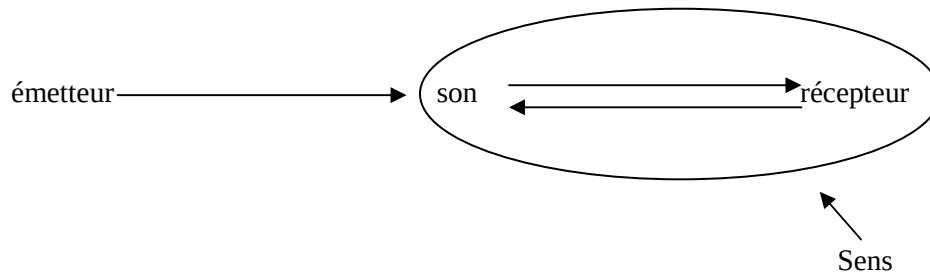


Figure 3 : le sens du son est dépendant d'une structure intentionnelle / communicationnelle.

C'est parce que cet argument est fort que, en musique et partout ailleurs, toutes les conceptions du sens (même celles qui s'en défendent) sont invariablement intentionnelles et communicationnelles⁸⁵, à quelque niveau, et n'arrivent pas, même lorsqu'elles le cherchent, à s'extraire de l'ornière de l'intentionnalité et de la communication. Nous le verrons, c'est la voie préférentielle de la sémiotique musicale *post-fondements*.

§32. Une dernière thèse, nous semblant essentielle, couramment rencontrée, centrale et donc débattue dans notre texte, vient peut-être légitimer définitivement notre intuition d'un sens du son. Elle est difficile à expliquer et à argumenter, aussi nous efforcerons-nous d'être clair et synthétique. On retrouve les traces d'un tel raisonnement dans les thèses de Boris de Schloezer⁸⁶, et dans l'esthétique de l'art de Mikel Dufrenne⁸⁷ par exemple. Voici ce raisonnement en quatre points (le lecteur voudra bien pardonner l'aspect expéditif et systématique de l'argumentation) :

- la musique est une activité humaine, un art,
- le son musical en est non seulement le support, mais aussi le produit,

⁸⁴ Le schéma classique est celui-ci : émetteur >>> message >>> récepteur, le schéma postclassique retourne quant à lui la dernière flèche (le récepteur reçoit le message, mais s'oriente aussi vers lui. C'est la flèche de l'intentionnalité, si l'on veut. En musicologie, la tripartition de Jean-Jacques Nattiez est un exemple de schéma postclassique intentionnel / communicationnel.

⁸⁵ Nous verrons toutefois que la musique utilise une communication au sens faible du terme. Voir infra chap. 6.2.3. La communication musicale

⁸⁶ Voir infra chap. 4.1. LE MATÉRIALISME MUSICOLOGIQUE.

⁸⁷ Voir infra chap. 4.2. L'IDÉALISME MUSICOLOGIQUE.

- en tant que produit d'une activité humaine, le son musical est un témoignage laissé par une pensée créatrice et un *a priori* affectif (celui du créateur)

- ainsi : il porte nécessairement le sens imprimé par cette pensée et par cette affectivité.

Il ne s'agit pas de penser que le son musical est « au service » des pensées de l'artiste, ni que l'œuvre exprime ses idées, ni même que l'auteur est présent (en tant que personne physique ou en tant qu'état civil) dans son œuvre, ou encore comme l'a dit maladroitement Dufrenne, que l'œuvre est une *vérité* de son créateur. Mais simplement qu'en tant qu'auditeur de musique, nous ne pouvons nous confronter à une forme sonore musicale sans qu'elle ne nous apparaisse comme le témoignage d'un sujet, pétri de son *a priori* affectif et de son univers créateur, forgé dans le creuset de sa pensée, de ses idées⁸⁸. À ce compte, le son musical aurait nécessairement un sens imprimé par les idées et l'affectivité à l'origine de sa création. Cela revient à se conforter dans l'idée passionnante (mais erronée à certains égards, nous le verrons) selon laquelle le son musical est un instrument d'expression de la pensée humaine, un autre étant le son verbal. Quoique, comme le remarquait judicieusement Ferdinand de Saussure, en qualifiant le son *d'instrument*, « on risque de donner une indépendance au son »⁸⁹ et à son sens, et de les croire indépendant de toute contextualité et de toute réception. Or, nous avons vu que le sens du son doit nécessairement contaminer un contexte pour se livrer.

Il serait bien trop réducteur de nommer cette interprétation *la thèse structuraliste*, car l'idée défendue n'est pas celle selon laquelle la structuration du son correspondrait à la structuration de la *pensée créatrice*. En outre, cette thèse est éloignée de la thèse musicolinguistique, en ce sens que la pensée, telle qu'elle s'exprime verbalement, n'est probablement pas de même nature que celle qui pourrait s'exprimer en musique. La pensée musicale⁹⁰, si elle existe, serait un registre de la pensée humaine qui ne peut « s'exprimer » que par le son musical, et — corollaire — le sens de cette pensée ne serait accessible que si l'être humain est capable d'*entendre* (comprendre) le son musical, d'une manière autre que celle grâce à laquelle saisit une idée par le son verbal. Nous verrons quels problèmes peuvent impliquer une telle conception du sens du son musical.

⁸⁸ Voir infra chap. 5.2.2. L'incontournabilité du préjugé esthétique, et chap. 5.2.3. L'idée essentielle d'un *a priori* affectif.

⁸⁹ SAUSSURE (de), Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Édition critique par Rudolf Engler, Volume 1, II R 3, Wiesbaden, O. Harrassowitz, 1990, p. 26.

⁹⁰ Souvent, ce terme est utilisé pour désigner les moyens matériels propres utilisés par un compositeur, une époque — le style — ou encore la manière dont un musicien pense sa/la musique (Pour exemple, le titre du livre d'Anne Boissière intitulé *La pensée musicale de Theodor W. Adorno : L'épique et le temps*, Paris, Beauchesne, 2011). Ce n'est pas le cas ici.

1.5. TOUT FAIT-IL SENS EN SON MUSICAL ?

§33. À la lumière de toutes ces thèses accréditant l'existence possible d'un sens du son, il y a une question un peu douloureuse que, par honnêteté intellectuelle, nous ne pouvons passer sous silence, et à laquelle il faudra, avec des outils peut-être mal affûtés, apporter la réponse la meilleure possible : si le son possède un sens, tout du son fait-il sens ? Et fait-il sens tout le temps et partout ? Autrement dit, existe-t-il des unités ou éléments sonores qui font sens et d'autres qui ne font pas sens en musique ? Aussi, y a-t-il, comme le structuralisme musical le suggère, une hiérarchie des éléments structuraux de la musique du point de vue du sens ? Nous nous contenterons pour l'heure de dégager quelques aspects généraux de cette problématique.

Cette dernière peut d'ailleurs, à l'instar de nombreuses questions soulevées par la musique, trouver des réponses dans les études linguistiques et les études structurales du discours et du récit — au risque de priver l'étude de la musique de toute spécificité, en la considérant comme l'étude d'un *langage*. Nous pensons pouvoir affirmer que dans ces études, un consensus a été trouvé sur au moins un point : toutes les unités d'un texte, d'un discours, d'un récit ne sont pas de même importance du point de vue du sens. Certaines sont essentielles, d'autres le sont moins. Pour ne citer qu'un exemple, Roland Barthes a montré, dans son *Introduction à l'analyse structurale des récits*⁹¹, que toutes les unités d'un récit ne revêtent pas la même importance selon qu'ils permettent la prolifération de l'action du récit, ou ne font que subordonner ces unités génératives. Il y a peut-être ici un parallèle à effectuer avec la musique, en inférant l'idée que, dans la structuration d'une musique, les diverses unités sonores n'assument ni la même fonction, ni la même importance du point de vue du sens. Cette hiérarchie a d'ailleurs été confirmée dans des travaux spécifiquement musicaux, la sémiologie musicale bien entendu, mais encore la psychologie musicale française. Robert Francès a d'ailleurs ajouté à cette idée de

⁹¹ BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in BARTHES, Roland, *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985. Dans cette *Introduction*, l'auteur s'attache à déterminer les diverses unités discursives dans le récit. Pour Barthes, le récit est assimilable à une succession d'actions, s'enchaînant dans une *logique actionnelle*, pouvant se décrire sous différents rapports (consécutif, conséquentiel, volitif, réactif, duratif, équipollent). Dans de nombreux récits (policiers, romans divers), la *causalité événementielle* (d'ordre temporel) gouverne des séquences structurées par ce que Roland Barthes appelle simplement *fonctions*, c'est-à-dire des unités qui causent ou sont causées par d'autres unités ayant un rôle prépondérant du point de vue de l'action. Toutes les unités n'ont pas la même importance fonctionnelle selon qu'elles initient (ou concluent) une action, ou ne font que remplir l'espace narratif entre ces actions ; « appelons les premières *fonctions cardinales* (ou *noyaux*) et les secondes, eu égard à leur nature complétive, des *catalyses* (p. 180) ». Tomachevski les nomme respectivement « motifs liés » et « motifs libres ». « L'âme de toute fonction, c'est, si l'on peut dire, son germe, ce qui lui permet d'ensemencer le récit, d'un élément qui mûrira plus tard, sur le même niveau, ou ailleurs, sur un autre niveau (p. 176) ».

hiérarchie structurale l'idée de hiérarchie subjective⁹². Un troisième « niveau » hiérarchique des éléments constitutifs de la musique existe du point de vue du sens : celui que nous dictent l'histoire et la culture (au sens large) dans lesquelles nous vivons. Il paraît assez vraisemblable que pour une même musique, les éléments sonores ne sont pas perçus de la même manière d'une culture à l'autre et que leur sens diffère d'une culture à l'autre. Certes.

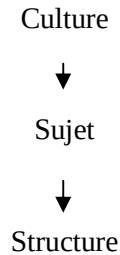


Figure 4 : emboîtement de trois niveaux de hiérarchisation des éléments sonores du point de vue du sens.

§34. Mais dans le fond, tout ceci ne fait qu'enfoncer des portes déjà grandes ouvertes. Béantes. 1) En premier lieu, car les nombreuses études structurales en musique, à partir des années 80 en France notamment, se sont très largement et très longuement exprimées sur le sujet, nous le verrons. Nous pensons bien entendu à la sémiotique (Nattiez, Tarasti, etc.), la narratologie (Grabócz), etc. 2) En second lieu, car tout ceci n'a rien à voir avec les spécificités de la musique et de son sens. Considérons cette phrase : « Ce qui fait sens en son musical ou ce qui ne fait pas sens, dépend de sa structuration, de la culture et l'histoire dans lesquelles il est reçu, et en fonction du sujet qui le perçoit ». Difficile de contredire une telle proposition. En revanche, il est possible de remplacer dans cette phrase les mots *son musical* par n'importe quel(s) autre(s), ce qui indique que la hiérarchisation des éléments du point de vue du sens selon trois niveaux (culturel, subjectif, structurel), est une caractéristique qui n'est pas spécifique au son musical, et qui est partagée par toute une série de choses en ce monde.

Tout ceci est de l'ordre du *sens*, et non de l'ordre du *sens de*. Autrement dit, c'est une propriété du sens *en général* que d'être inégalement réparti selon les éléments constitutifs de l'objet du sens selon trois niveaux hiérarchiques, non une propriété spécifique au *sens de* la musique.

⁹² Il montre par l'expérimentation que *l'audition d'une seule note* « entraîne chez les sujets la constitution d'un système de rapports hiérarchisés, de telle manière que les sons mis en relation (par une opération imaginative) sont presque toujours des sons de la gamme diatonique [...] » FRANCES, Robert, *La perception de la musique*, Paris, Vrin, 1984, p. 93. Il montre en outre que la hiérarchie perceptive des degrés tonals est subjective. Voir en particulier le chapitre « la hiérarchie subjective des degrés constitutive de la perception tonale ».

§35. Ainsi, nous pouvons déduire, pour la musique — comme pour toute chose — que ce qui fait sens :

1) doit être perçu et reçu⁹³. « *Tout ce qui n'est pas à la portée des sens ne fait pas sens* » pourrait-on dire ; en musique, ce que l'on *n'entend pas* ne fait pas sens. *Ne pas entendre* peut vouloir dire ne pas entendre physiquement (ne pas avoir la capacité physique d'entendre), bien sûr, mais aussi ne pas avoir la compétence d'entendre, mais encore, ne pas *entendre* au sens de ne pas *comprendre*. Selon leur compétence et leur vécu musical, les auditeurs n'entendent pas le phénomène sonore de la même manière, ne perçoivent pas la même chose ; aussi, ils n'écoutent pas de la même manière, n'attendent pas la même chose. Par exemple, un musicologue ou un musicien classique guettera la réexposition du thème d'une sonate classique par habitude, alors que l'auditeur lambda non habitué à la musique « sérieuse » n'aura pas ce réflexe. Pour paraphraser Marc Bloch, *les choses ne parlent qu'à qui sait les interroger*. Ainsi, selon les individus, *tout du son* n'est pas perçu, et selon ce que l'on perçoit du son, son sens, nécessairement, diffère.

2) Une seconde réflexion découlant de la première est généralisable. En fonction des capacités, des compétences, du vécu (musical) de l'auditeur percevant un phénomène sonore, certaines choses font sens pour lui et d'autres non. Ceci implique que le sens d'une chose (du son musical par exemple) est *potentiel* et n'a jamais la valeur d'unité de l'objectivité qui le porte. Le sens submerge l'objet, ou encore, l'objet déborde de sens. Par exemple, la compétence musicologique laisse entrevoir des choses du sens, mais en occulte probablement d'autres ; celui qui est familiarisé avec un style musical oublie peut-être le côté immédiat du son, correspondant à un ensemble de significations particulières, pour y fondre une écoute plus aguerrie, et y attribuer ainsi un autre ensemble de significations.

⁹³ Perçu veut dire *s'afficher à la perception*, reçu veut dire revêtir une valeur autre que complétive. Voir infra chap. 9.3.1. Sur la signification musicale.

— II —

LE SENS DE NOTRE ENTREPRISE

2.1. SUR L'ENTREPRISE MUSICOLOGIQUE DU SENS.

§1. La musicologie utilise un réservoir gigantesque de connaissances dans sa quête de l'être et des modes d'existence de la musique. D'ailleurs, on ne saurait s'étonner qu'elle recouvre un si vaste territoire de recherche, jalonné par une diversité colossale d'études et d'approches¹, et cela pour une raison simple : la musique est un objet d'étude d'une grande complexité, très varié et profondément instable, donnant souvent, du point de vue du chercheur, l'impression d'essayer de saisir une volute de fumée à pleine main. En cela, la musique est *suspecte* comme le disait Vladimir Jankélévitch², un art *louche* comme le disait Bernard Sève³. La musique possède une double nature : « permanente comme fonction, et éternellement variante dans ses façons de se manifester⁴ ». Ainsi la musique a besoin d'être visée par de très nombreux points de vue afin d'être cernée, d'être circonscrite, un peu comme si tous ces *regards* formaient la coque d'un récipient emprisonnant une entité vaporeuse (la musique), pour lui interdire de nous échapper. On peut d'ailleurs s'interroger sur la capacité de la musicologie à faire plus que « circonscire »

¹ Psychologie (psychophysique, béhaviorisme, réflexologie, fonctionnalisme, psychologie cognitive, etc.), philosophie (esthétique, métaphysique, ontologie, téléologie), phénoménologie, herméneutique, théories du langage, sémiotique, sémantique, mathématiques et géométrie, méthodes issues de la physique, acoustique, sociologie, histoire, paléographie, théorie musicale (solfège, harmonie), musicothérapie, critique musicale, etc.

² JANKÉLÉVITCH, *La musique et l'ineffable*, p. 12. Sans aller jusqu'à dire comme lui qu'elle est déraisonnable et malsaine (p. 17).

³ « Si la musique met mal à l'aise le philosophe, c'est qu'elle est fuyante, insaisissable, que sa rigueur n'est pas formalisable, que sa force est incompréhensible. Elle est louche et elle est vague. » SÈVE, Bernard, *L'altération musicale, ou ce que la musique apprend au philosophe*, Paris, Seuil, 2002, p. 56.

⁴ VECCHIONE, Bernard, « La recherche musicologique aujourd'hui : Questionnements, Intersciences, Métamusicologie », in, *Interface*, vol.21, n° 3-4, 1992, p. 311.

la musique, car elle donne souvent l'impression de ne jamais véritablement pénétrer l'objet musical. Elle semble tourner autour, sans jamais vraiment pouvoir en percer le cœur, sans être capable d'en monter *l'être*. Elle a grand mal à objectiver son objet, si ce n'est peut-être lorsqu'elle s'adresse à des questions purement techniques : des questions d'harmonie, de rythme, de mélodie — probablement les trois paradigmes les plus spécifiques de la technique musicale, et soit dit en passant, les *abstractions* les plus anciennes du discours sur la musique.

§2. Contrairement aux apparences, ce constat — s'il est pertinent — est fort réjouissant. En premier lieu, la musicologie telle qu'on la conçoit à l'heure actuelle (musicologie *post-fondements*) est assez récente. Récence en dépit de laquelle elle a su, à notre sens, correctement baliser son territoire et ses axes de recherche. Ensuite, on ne peut imaginer qu'en à peine un peu plus d'un demi-siècle, elle ait su résoudre des questions fondamentales sur la musique, alors que la philosophie, par exemple, continue de buter depuis plus de deux-mille ans sur des difficultés rationnelles semblant encore aujourd'hui sans issue. Ainsi, on est en droit d'attendre de la musicologie qu'elle murisse et accouche dans le futur d'idées et de solutions peut-être inimaginables à l'heure actuelle ou pour l'heure inatteignables. Le progrès est encore et toujours possible, voilà ce qui est fort réjouissant.

S'il est un domaine musicologique auquel se rattache un grand nombre d'études, et dont les résultats nous donnent à espérer un progrès futur, c'est justement celui du *sens de la musique* (et de la signification musicale), cela en dépit du fait que le sens en lui-même est une entité obscure, incertaine, ineffable, peut-être. À bien y réfléchir, la problématique du sens⁵ greffée sur l'objet musical ne peut d'ailleurs logiquement que confiner à la plus grande incertitude, et échapper volontiers aux grandes théories⁶, car elle fait l'addition d'un ensemble de questionnements obscurs et d'un objet d'étude incertain. Pourtant, les avancées en la matière sont substantielles, les pistes commencent à plus clairement se dessiner, tant grâce aux sémiotiques, à la psychologie qu'à la phénoménologie et l'herméneutique musicale. Les musicologies franco-canadienne, belge, italienne, américaine, scandinave, au sein desquelles quelques interprétations majeures du sens et de la signification (Nattiez, Tarasti, etc.), ont mis en lumière quelques propriétés signifiantes de la musique, quelques éléments de la réalité perceptive de la musique, quelques éléments de l'interprétation du sens du point de vue de la réception, peut-être même quelques parcelles de vérité.

Il ressort clairement de toutes ces études que l'ensemble des outils musicologiques, même ceux semblant les plus puissants, issus des méthodes les plus rigoureuses, achoppent

⁵ La question du sens musical est elle-même assez nouvelle, car la question de l'ontologie du sens de la musique, posée comme telle, est une question assez récente.

⁶ Ce qui inclut les théories transposées depuis un autre domaine, nous pensons notamment à la linguistique.

systématiquement sur certains questionnements de la problématique du sens. Nous nous proposons d'en faire état dans ce chapitre. 1) La première vient de la définition de l'objet musicologique. Nous l'avons vu, le sens pose le problème de l'objet. Or, si l'objet musicologique est complexe à définir, il est aisé de comprendre que cette complexité rejaille sur la détermination du *sens de...* cet objet. 2) La seconde difficulté provient d'un paradoxe, opposant d'un côté notre irrépressible intuition (sensible) du sens, et d'un autre son absolue invérifiabilité théorique. De quelle méthode, de quelle science, de quelle philosophie pourra-t-on se réclamer lors qu'il s'agira de vérifier nos thèses ou nos théories sur le sens du son musical ? Celui-ci semble appartenir à un monde⁷ dont les frontières sont presque imperméables au langage et aux concepts, ce qui structure non seulement une difficulté à définir ce que l'on entend par « sens de la musique », mais aussi et bien plus, une impossibilité de vérifier par l'expérimentation nos thèses. Cela est commun aux études musicologiques du sens et de la signification. Cette difficulté — semblant peut-être la plus insurmontable — pose invariablement celle de *l'objectivité du sens*. Puisque le sens de la musique est invérifiable, comment pouvons-nous montrer efficacement ce qui peut s'objectiver en tant que « sens » sans être accusé de ne faire parler *que* notre propre subjectivité ? Autrement dit, comment accorder crédit aux théories du sens de la musique puisqu'elles semblent, par leur caractère invérifiable, jouer le jeu de la subjectivité ? À ce compte, pourquoi s'égarer dans les méandres du sens ? Pourquoi le sens ?

2.1.1. Pourquoi le sens ?

§3. Le lecteur pourrait être tenté de croire que le sens de la musique est une cause désespérée. Il pourra être convaincu que le sens est indicible et que sa conquête restera vaine. « Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence », dira-t-il, en empruntant la formule de la dernière proposition du *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein. Nous sommes en désaccord. Faut-il taire ce qui est ineffable, sous prétexte qu'on risque de ne pas pouvoir en exprimer toute l'intensité ? Faut-il taire les émotions, au simple motif que les mots sont imparfaits ? Faut-il taire le sens, du fait qu'il est, comme l'est un bruit sourd, indistinct, imprécis et indéfini ? Le sens est *sourd* et approximatif comme le sont les émotions que nous fait vivre la musique. Le sens est par essence la modalité *d'expérience* de la musique ; c'est pour cela qu'il est par excellence son mode de questionnement. Le sens est imprécis, imparfait, volontiers

⁷ MOLINIÉ, Georges, *Sémiostylistique : l'effet de l'art*, Paris, PUF, 1998. L'auteur distingue dans ce texte le *monde* du *mondain* : ce que l'on peut appréhender du monde est du mondain, c'est-à-dire un monde médiatisé et catégorisé. Le langage ne peut dire et décrire que du mondain, le monde, lui, est indicible. « On ne peut dire, ni même exprimer linguistiquement le monde (p. 9) ». Le « monde » est un « arrière-monde » diraient Sartre (*L'être et le néant*) ou Nietzsche (*Ainsi parlait Zarathoustra*).

interprétatif : en cela il convient à la musique et aux musicologues. Il va de soi, bien sûr, qu'il convient tout autant à l'homme (en général) et au fonctionnement de sa pensée. Sens qui, comme le fera remarquer un Deleuze ou un Sartre⁸, ne coïncide jamais avec sa *forme théorique*. Lorsque l'on regarde un tableau, lorsque l'on entend une musique, que l'on lit un texte, on ne passe pas par des états de conscience successifs, rationnels et précis, par des dichotomies (signifiant / signifié) aussi puissantes sur le plan théorique qu'inopérantes sur le plan pratique. Nous nous situons toujours *pleinement et d'emblée* dans le sens. Et ce sens n'a jamais la valeur d'une image psychique parfaitement délinéée, d'une signification pure et univoque, d'une émotion parfaitement différenciée, ou d'une sensation contrainte et forcée comme la vive douleur causée par une piqure de frelon.

...Le sens est vague, imprécis, assez indicible et impalpable.

§4. Pourquoi le sens, alors, s'il est impalpable et indicible ? Quel intérêt, s'il n'est *plein* que lorsqu'il est vécu, et aussi vide lorsqu'il est décrit ? En outre, comment peut-on fonder une connaissance scientifique sur un substrat aussi mou ? Deux manières de répondre à cette dernière question nous viennent à l'esprit. 1) D'abord, nous pourrions répondre, de manière assez provocante, que la pensée est elle aussi un matériau mou et que le sens est l'un de ses modes préférentiels de fonctionnement. Saussure le confessait lui-même : « psychologiquement, abstraction faite de son expression par les mots, notre pensée n'est qu'une masse amorphe et indistincte⁹ ». Elle fonctionne avec des « images¹⁰ » imprécises. Elle n'est pas linéaire et *fine*¹¹ : elle chemine ça et là dans un réseau de représentations presque informe, représentations à la confluence desquelles se croisent les éléments fondateurs de l'être humain en son être : le langage, les sentiments, les émotions, les croyances, le goût, etc. Nous apporterons dans ce texte quelques éléments allant dans ce sens (appuyés par l'*Imaginaire* de Sartre — notamment). 2) La seconde manière de répondre à cette interrogation est la suivante : les connaissances sur l'homme, sa pensée, son intellect, son rapport au monde, ne viennent pas seulement de la science. Elles viennent aussi et surtout du discours argumentatif, grâce auquel discourt la pensée. Nous n'invoquons pas le sophisme, la *rhétorique noire*¹² évoquée par Roland Barthes dans « L'ancienne rhétorique »¹³, les *stratagèmes* de Schopenhauer¹⁴, l'argumentaire

⁸ Voir infra.

⁹ SAUSSURE, cité par BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 51.

¹⁰ Au sens où l'utilise Sartre dans *L'imaginaire*.

¹¹ Discrète.

¹² BARTHES, Roland « L'ancienne rhétorique », In *Communications*, 16, 1970, p. 174.

¹³ BARTHES, « L'ancienne rhétorique », p. 172-223.

publicitaire, manipulateur, propagandiste, arme favorite des politiques, des conspirationnistes ou des marchands d'espoir. Nous parlons au contraire de la « rhétorique blanche », celle du discours critique, authentique et consciencieux. C'est aussi à partir du discours sur les choses, la vie, l'art, la musique, que nous percevons comment la pensée *discourt* sur les choses, et comment notre pensée entretient un rapport avec les choses qui ne sont pas elles, choses constituant le monde dans lequel nous dis-courons, dans lequel nous *courons ça et là, d'un lieu à l'autre*. C'est ce dis-cours qui nous permet de mieux cerner le sens des choses, même si ce dis-cours est tout à fait interprétatif, poétique, imparfait, subjectif, etc.

§5. La musique résiste à la science, elle convient bien mieux au sens et au discours. Sens et science n'ont pas la même épistémologie. Le premier s'adresse à une épistémologie de l'avant-question, la seconde à une épistémologie de l'après-réponse, comme l'on dit l'un après l'autre Daniel Charles et Bernard Vecchione.

En recherche musicale, disait [Daniel Charles] (ce que je traduis ici dans mes propres termes), le danger est de ne se limiter qu'à l'après-réponse, en cherchant à valider après-coup des propositions théoriques antérieurement formulées (thèse épistémologique d'un assainissement « par vérification » du propos musicologique ; thèse scolastique, et particulièrement thomiste, d'une *veritas* comme « *adaequatio rei et intellectus* »), alors qu'il y aurait plus grande nécessité de se rendre aux friches de l'avant-question, là où, d'un « acheminement vers » phénoménologique adapté, sourdent les questions essentielles.¹⁵

L'épistémologie du sens est une épistémologie de la question, non une épistémologie de la réponse. Le sens se situe même avant la question. Avant que nous nous interroguions sur la musique, il y a son sens. Lorsque nous écoutons l'œuvre musicale, nous nous situons d'emblée dans le sens de l'œuvre. Et c'est du sens que jaillissent les questionnements sur la musique ; le sens est en quelque sorte la raison d'être de ce jaillissement ; il est ce qui met en éveil nos questionnements et nos discours. La raison d'être est problème de philosophie (et d'anthropologie) et non de science, elle est affaire de discours et d'arguments, non de protocole ou de vérifications. Nous ne pourrions jamais que « nous convaincre » de la raison d'être, sans espoir de la « démontrer ». C'est non seulement à une autre épistémologie, mais aussi à une autre conception de la vérité que nous invite la question du sens : une épistémologie de l'avant-question comme le dit Bernard Vecchione, et un intérêt, non pour ce qui est vrai et démontrable, mais pour ce qui est véritable et montrable, nous le verrons.

¹⁴ SCHOPENHAUER, Arthur, *L'art de toujours avoir raison*, Paris, Mille et une nuits, 1998.

¹⁵ VECCHIONE, Bernard, « Le silence de Daniel. D'un silence perdu, ou d'un texte tu des Gloses sur Cage », in *ouvrage sur Daniel Charles*, M. Grabócz & G. Mathon, (dirs.), Paris, Hermann, à paraître.

Revenons-en à notre interrogation « Pourquoi le sens ? » Le sens intéresse le musical et le musicologique pour deux raisons essentielles : 1) il est la modalité d'expérience du son musical par essence, notre mode d'appréhension des effets musicaux par essence, et par conséquent 2) le mode de questionnement du musical par excellence. Le sens a une épistémologie qui convient au musical et au musicologique, une épistémologie de l'avant-question, et un mode de connaissance tenant au *possible* et au *montrable*.

2.1.2. Pour une redéfinition de l'objet musicologique.

§6. Le sens de notre entreprise, c'est aussi — bien sûr — une volonté de redéfinir l'objet musicologique, par conséquent une volonté de redéfinir la musique. Pour nous, l'objet de la musicologie est la musique (ses deux ontologies), et rien d'autre. À part dans un seul cas : lorsque sa méthode devient son objet, c'est-à-dire lorsqu'elle recherche ses voies d'accès à la musique en se questionnant elle-même, la musicologie devient une métamusicologie¹⁶. Nous proposons, en respectant notre dichotomie monde sonore / monde éthique, de montrer quelques aspects de l'objet musical — de la musique. L'objet musical est triple : 1) il est objet phénoménologique à son niveau de surface, un *objet-comme-un-autre* à certains égards. Palpable, présent, il s'insère dans le monde comme un objet quotidien. 2) Il est ensuite objet herméneutique à son niveau de profondeur. L'objet phénoménologique est selon nous relativement étranger à l'objet herméneutique — nous nous en justifierons. À tout le moins, ils ne se fondent pas l'un dans l'autre. Ils ne conversent pas. Ils ne *versent pas leurs contenus l'un dans l'autre*. 3) Enfin, l'objet musical est aussi l'objet tel que *re-présenté* (sic). Nous demandons au lecteur de bien retenir ce qui suit.

Lorsque nous écoutons du son musical, nous *représentons* (sans trait d'union) du son. Le son physique (la vibration sonore) devient du son psychique (le son perçu). Nous avons une représentation (sans trait d'union) du son, comme nous avons une représentation (sans trait d'union) visuelle lorsque nous regardons un verre d'eau posé sur une table. *Brevitatis causa*, nous représentons, nous *présentons de nouveau* le son (*de nouveau* = encore et à l'identique). Mais à l'écoute du son, nous formulons aussi parfois des images ayant à peu près la valeur d'un souvenir ou d'un fantasme¹⁷. C'est ainsi que nous *re-présentons* (avec le trait d'union) des images ayant la valeur de notre vécu ou de notre imaginaire. À l'écoute du son, nous *re-présentons*, nous *présentons à nouveau* des images (*à nouveau* = encore, mais différemment).

¹⁶ Voir VECCHIONE, « La recherche musicologique aujourd'hui », et voir infra chap. 8.3.2. La métamusicologie.

¹⁷ Nous qualifierons bien entendu ces images et désignerons ce à quoi elles réfèrent. Voir infra chap. 9.3.2. Sur la métasignification en musique.

L'objet musical tel que re-présenté, c'est ce à quoi réfère l'image en question, l'objet de re-présentation¹⁸.

Il s'agit d'une re-présentation, d'une *présentation à nouveau* de souvenirs ou d'images. À *nouveau* signifie encore mais différemment : a) encore : nous montrerons que ces images reproduisent le mouvement d'un *déjà* (« déjà vécu », « déjà fantasmé ») ; b) différemment : on ne re-présente jamais ces images (un souvenir, par exemple), sous sa forme vécue originelle. Cette notion deviendra plus intelligible au fur et à mesure du développement de notre argumentation.

2.1.2.1. Définir le son musical comme *objet-réel-comme-un-autre*.

§7. Il ne fait nul doute que la difficulté à mener à bien l'entreprise musicologique du sens, tient en premier lieu à la difficulté de définir la musique elle-même. La musique est-elle simplement un objet extérieur comme le sont les instruments de musique qui permettent de la jouer ? Peut-elle être considérée comme objet réel, en dépit de son apparente difficulté à se figer, peut-elle être définie comme un objet quotidien, comme un *objet-comme-un-autre* ? Cette question n'est pas si naïve qu'elle y parait. À l'encontre de la musicologie contemporaine, nous pensons que le son musical possède absolument une réalité objectale et pas seulement une idéalité phénoménale, c'est en tout cas le point de vue que nous allons défendre dans les prochaines lignes. Nous avons tous tendance à définir les objets réels en fonction de leur capacité à s'afficher à notre vue ou être disponible au toucher, et à être constants dans le temps et dans l'espace. Un pupitre, un piano peuvent être considérés comme des objets, ou du moins, intuitivement, il est facile de les considérer comme des objets : nous pouvons les voir, les toucher, les déplacer (dans l'espace et dans le temps) en conservant leurs propriétés et leurs caractéristiques. Toutefois, on voit mal en quoi ce qui s'affiche à nos autres sens (comme les odeurs, les goûts ou les sons), ne pourrait pas prétendre, à leur instar, à la qualité d'objet. Une œuvre musicale par exemple, même si elle n'existe dans le monde sonore qu'au moment de son exécution, même si elle ne s'affiche à notre perception qu'au moment de notre rencontre¹⁹ avec elle, conserve ses propriétés dans le temps et dans l'espace. D'ailleurs, toute chose sur terre a en commun de ne s'afficher à notre perception qu'au moment de notre rencontre avec elle (lorsque je sors de la salle à manger ; la table s'efface de ma vue). En outre, le son musical a bien une forme, une structure, une matière, autrement qu'en un sens métaphorique — comme un tableau

¹⁸ Désormais, nous utiliserons cette distinction essentielle entre représenté et re-présenté.

¹⁹ Pour l'instant, ce mot est utilisé dans son acception la plus courante. Nous lui donnerons un peu plus loin un « corps » conceptuel, à l'aide des travaux de Christine Esclapez. Voir ESCLAPEZ, Christine, *La musique comme parole des corps*, Paris, L'Harmattan, 2007.

ou une sculpture par exemple. Là où nous voulons en venir, c'est que ce qui appartient au domaine sonore et uniquement à lui (comme le son musical) partage de nombreuses propriétés avec les autres objets extérieurs ou avec le concept même d'objet : à savoir de n'être affiché à notre perception qu'au moment de notre rencontre avec l'objet, et d'avoir une certaine constance dans le temps et dans l'espace — l'œuvre musicale se transmet dans le temps et dans l'espace, comme n'importe quelle œuvre plastique, visuelle, etc. Ce n'est pas parce que le son (musical) est audible et non visible ou tangible qu'il n'est pas objet : le son musical est bel et bien un *objet sonore*, un objet quotidien, un objet du monde, un objet extérieur, un *objet-réel-comme-un-autre*.

On pourra toujours inférer que l'objet sonore musical n'est pas *comme les autres*, puisque sa saisie est dépendante du temps chronologique. Nous répondrons que cette spécificité est liée à la spécificité du monde dont est issu l'objet : le monde sonore. Mais tous les mondes ont une spécificité, et les objets issus de ces mondes portent tous la spécificité du monde desquels ils sont issus. Par exemple, les objets du monde visuel n'apparaissent qu'à la lumière, alors que les objets du monde sonore peuvent apparaître dans l'obscurité. En revanche, les objets du monde sonore nécessitent une saisie chronologique, alors qu'il n'en est rien pour les objets du monde visuel, qui peuvent être saisis dans une certaine immédiateté.

2.1.2.2. L'objet sonore musical est un objet *sans objet*.

§8. Il reste à dire que l'objet sonore musical, bien qu'il soit manifestement objet réel — ou objet réel *manifeste* —, demeure tout à fait manifeste ou *consistant* lorsqu'il devient objet transcendantal²⁰, c'est-à-dire un objet tel que représenté par sa perception²¹. Consistant, en tant qu'il est un objet empirique, c'est-à-dire un phénomène « comme objet de la sensation auquel se rapporte l'intuition empirique²² ». Le phénomène sonore est consistant — phénomène que nous pourrions définir comme le *se-montrant-de-soi-même*²³ comme le rappelle Heidegger dans *Être et temps*. Nous proposons d'ailleurs, en calquant la formule de Heidegger sur notre *objet*, de

²⁰ « Les phénomènes sont les seuls objets qui peuvent nous être immédiatement donnés, et ce qui en eux se rapporte immédiatement à l'objet s'appelle intuition. Or ces phénomènes ne sont pas des choses en soi, mais ils sont eux-mêmes des représentations, qui à leur tour ont leur objet, qui par conséquent ne peut plus être intuitionné par nous, et peut par suite être appelé l'objet non empirique, c'est-à-dire transcendantal = x ». BENOIST, Jocelyn, *Autour de Husserl : l'ego et la raison*, Paris, Vrin, 1994, p. 45.

²¹ « Comme on le sait depuis l'*Esthétique*, il y a les choses telles qu'elles sont (les « choses en soi ») et les choses telles qu'elles nous apparaissent (autrement dit les phénomènes). Où « l'objet transcendantal » se tient-il, par rapport à ce partage ? Clairement du côté du phénomène. » BENOIST, *Autour de Husserl : l'ego et la raison*, p. 45.

²² FREULER, Léo, *Kant et la métaphysique spéculative*, Paris, Vrin, 1992, p. 171.

²³ HEIDEGGER, Martin, *Être et Temps*, Paris, Gallimard, 1986, p. 55.

définir le phénomène sonore musical comme *ce qui s'entend de soi-même*, ou le *s'entendant-de-soi-même* — en sacrifiant un peu la joliesse du verbe employé.

Si l'objet sonore tel que représenté est consistant, il devient infiniment inconsistant, lorsqu'il devient objet sonore tel que *re-présenté*. L'objet posé devant nous sur la table (une pomme, disons) ne pose pas le problème de la re-présentation, car l'image psychique que nous en avons est analogue à l'objet empirique. Certes, objet et représentation ne sont jamais exactement la même chose. Dans le cas du verre d'eau ou de la pomme, par exemple, la matière de l'objet (réel) est étrangère à la matière de l'objet représenté (empirique²⁴) — matière physique dans le premier cas, matière psychique dans le second. Mais en revanche, leurs formes sont analogues : la forme de l'objet réel est visuelle, sa représentation est aussi visuelle, et la représentation présente de nouveau l'objet réel. *Quand je représente le verre, je le vois intérieurement*. C'est pour cette raison d'ailleurs que dans le cas de l'objet visuel, nous pouvons décrire ce que nous représentons sans trop grande difficulté. Seul le « point de vue » sur l'objet, l'*Auslegung*, vient rendre problématique la description : le verre sur la table est rond, en verre, et de taille moyenne, certes. Mais est-il à moitié plein... ou à moitié vide ? Question de point de vue ! Mais le son musical ? Qu'en est-il de la re-présentation de l'objet sonore musical ?

§9. Tout d'abord, il faut souligner qu'il n'y a de re-présentation que lorsqu'une image est formulée à l'écoute du son. « L'image » n'est pas à entendre dans son acception conventionnelle. Elle est pour Sartre l'« acte qui vise dans sa corporéité un objet absent ou inexistant à travers un continu physique ou psychique qui ne se donne pas en propre, mais à titre de "représentant analogique" de l'objet visé »²⁵. Or, le cas de la re-présentation du son musical marque une spécificité de l'image sartrienne : l'objet visé est non seulement absent, mais encore, il n'est ni analogue au son, ni imposé par la perception de l'objet. Tout cela est complexe, et doit être explicité.

Lorsque j'écoute du son musical (objet physique ou psychique), je peux re-présenter une image ayant pour objet mon vécu ou l'un de mes fantasmes. Je me vois par exemple, à l'écoute des *Variations Goldberg*, en train de jouer du Bach au piano à la place de Glenn Gould. Ou encore, je me revois — à l'écoute de n'importe quelle œuvre — dans un souvenir que cette musique m'évoque. Or, ces objets de vécu et d'imaginaire sont non seulement absents (déjà vécus) ou inexistants (fantasmés), mais en outre ne sont absolument pas imposés par le son musical. Il n'est aucune forme sonore musicale, aucune œuvre musicale, qui ne prescrive, qui

²⁴ La différence entre objet réel et objet empirique n'est en définitive qu'une différence de point de vue philosophique. L'objet réel est plutôt extérieur et sa philosophie est plutôt matérialiste ou réaliste ; l'objet empirique est plutôt intérieur (l'objet perçu, le phénomène) et sa philosophie est idéaliste.

²⁵ SARTRE, Jean-Paul, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940, p. 109.

n'impose ces types d'objets de re-présentation. Ce genre d'objet ne peut donc prendre que la valeur d'un *pour-soi*.

...C'est ainsi que le son musical doit être considéré : il est « sans objet de re-présentation *a priori* » ou « sans objet ».

§10. Puisque le son musical n'impose pas son objet de re-présentation, il est un objet sans objet de re-présentation *a priori*, ou dit plus synthétiquement, un *objet sans objet*. « Sans objet » ou « sans objet de re-présentation *a priori* » seront utilisés comme synonymes dans ce texte.

Les images que nous formulons (parfois, rarement) à l'écoute du son musical réfèrent à des objets de re-présentation de notre vécu et de notre imaginaire. Ces images sont absolument imprécises, partielles, lacunaires, aporétiques. Chacun peut en faire l'expérience. Ainsi, leur description ne saurait être que pauvre. En outre, comme l'a pensé Sartre, la « quasi-observation » de ces images n'apprend rien — d'ailleurs, leur description est infiniment complexe, imprécise, et à certains égards inutile. Une image de ce type ne sert donc ni la compréhension, ni la connaissance. Nous insistons. Voilà pourquoi nous disions en introduction que la compréhension n'était pas l'alpha et l'oméga de toute chose en ce monde. Les re-présentations du son musical en sont un bon exemple : elles ne servent pas une compréhension de l'objet. Mais alors, quel est l'intérêt de se préoccuper de telles images et de tels objets de re-présentation ? Tout d'abord, la re-présentation est essentielle pour comprendre le fonctionnement sémiotique du son musical. Ensuite, la re-présentation est, nous le verrons, une donnée essentielle du sens du son musical à bien des égards.

2.1.3. L'invérifiabilité théorique du sens musical.

§11. Lorsque nous cherchons à rationaliser l'intuition selon laquelle la musique a un sens, nous sommes tout de suite confrontés à notre incapacité à savoir ce qui doit être entendu par « sens ». D'ailleurs, dans de nombreux domaines, pas seulement en musicologie, il est commun de mettre sous le mot *sens* la même chose que Georges Molinié met sous le mot *chose*²⁶, ou ce que parfois l'on met sous le mot *dieu* : un *il*, une sorte *troisième personne* que l'on convoque lorsqu'on ne saisit pas intellectuellement la *chose*, ou lorsque cette chose semble appartenir au domaine de l'indicible ou de l'inexplicable ; une sorte de *cela*, de *lui*, dont chacun aura l'intuition, mais dont aucun d'entre nous ne saura décrire par des mots l'existence²⁷. Une part du mot « sens », en

²⁶ MOLINIE, *Sémiostylistique, l'effet de l'art*, p. 8 sq.

²⁷ D'ailleurs, lorsqu'il s'est agi pour un esprit éclairé comme celui de Descartes (dans les *Méditations métaphysiques*) de prouver logiquement l'existence de dieu, on a assisté à un paralogisme, ce que Kant a dénoncé dans la *Critique de la raison pure*. Cette « preuve » est nommée « preuve

musique ou ailleurs, aura toujours la valeur de ce *il*, qui signifie — sauf faiblesse d'esprit — lorsque l'on lit entre les lignes, « j'ignore profondément ce que c'est ! ». Il aura aussi à voir avec ce *il* que l'on prononce en levant les yeux vers le ciel, ou ce *il* que l'on prononce tous un jour, dans une phrase ayant à peu près cette teneur : « je sais qu'*il* existe, mais je ne peux vous le prouver ou vous le décrire ».

On est toujours obligé de tourner autour, surtout quand on se méfie de la *chose*, qu'on ne sait pas très bien ce que c'est, ni même si c'est *quelque chose*, alors que tout ensemble on est évidemment confronté à du concret social, à une emprise matérielle, aussi irréfutable, aussi incontestable qu'un faisceau de fantasmes, qu'un film d'hallucinations que d'aucuns peuvent bien qualifier d'illusoires, mais que peut-être moi je vis et je perçois très socialement et très phénoménologiquement.²⁸

L'auteur ajoute :

En se situant délibérément à l'intérieur de cette tension, on n'a plus le recours de poser un moyen de vérifier, de contrôler, le rapport du sujet — d'une subjectivité consciente — avec ce qui lui serait extérieur, qu'on appelle quelquefois le *monde*. Une grande partie des théories de la connaissance et des philosophies du langage, cependant, on le sait, posent ou supposent, explicitement ou implicitement, qu'il doit y avoir des procédures de contrôle, de vérification, des connaissances et du langage par le monde — ce qu'ici, donc, l'on nie.²⁹

Comme le remarque fort justement Georges Molinié, c'est de notre difficulté à savoir ce qu'est la *chose* (pour nous, le *sens*) que provient son invérifiabilité théorique. Bien que, à la différence de Molinié, nous pensons que les « procédures de contrôle » et les « vérifications » rendent, que l'on aime ou pas, les connaissances plus exactes. Nous pensons, en revanche, que l'exactitude n'est pas ce qui caractérise pour le mieux l'humanité, le fonctionnement de sa psyché et son rapport au monde. *C'est ici que le sens trouve son essentialité* : il est volontiers approximatif, et en cela, il sert la nécessaire immédiateté de notre rapport au monde.

ontologique » par Kant. « La preuve ontologique (Cartésienne) si célèbre, qui veut démontrer par concepts l'existence d'un Être suprême, fait dépenser en vain toute la peine qu'on se donne et tout le travail que l'on y consacre ; nul homme ne saurait, par de simples idées, devenir plus riche de connaissances, pas plus qu'un marchand ne le serait en argent, si, pour augmenter sa fortune, il ajoutait quelques zéros à l'état de sa caisse ». KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, Paris, PUF, 1968. p. 431. Voir p. 425 sq. « De l'impossibilité d'une preuve ontologique de l'existence de Dieu ».

²⁸ MOLINIE, *Sémiostylistique, l'effet de l'art*, p. 7.

²⁹ *Id.*

§12. Étudier le sens de la musique semble impliquer de devoir se passer de ces « procédures »³⁰ dont parle Molinié, et peut-être d'accepter que la quête du sens ne s'élève pas forcément au rang d'une science. Heidegger définit la science ainsi : « Est science en général ce qui peut se déterminer comme le tout formé par des propositions vraies qui se lient entre elles en étant fondées les unes sur les autres³¹ ». À la lumière de cette définition, on comprend mieux pourquoi l'ensemble des théories élaborées sur le sens de la musique ne trouvent pas de vérification objective, comme à un niveau plus général, pourquoi « valider par l'expérimentation les thèses musicologiques n'est pas toujours possible³² ». Ce constat nous sauvegarde, certes, d'une théorie vérificationniste du sens — comme il y eut une théorie vérificationniste de la signification (avec Wittgenstein et le *Weiner Kreis*) — où le sens serait réduit à sa valeur de vérité, autrement dit où le sens n'existerait qu'à la condition qu'on puisse prouver qu'il soit vrai³³. Mais sans vérification pour confirmer ou infirmer nos intuitions — revers de la médaille — cela nous autorise aussi la plus grande fantaisie intellectuelle et les plus exquis dérapages rhétoriques.

§13. Le domaine que concerne une théorie du sens n'est pas le domaine du vrai, car le vrai nécessite absolument ces « procédures » et « vérifications ». Il est en revanche le domaine du recevable ou du véritable, du probable, du vraisemblable, de *ce qui semble suffisamment acceptable pour pouvoir se constituer en connaissance*. À quel saint se vouer alors, si la quête du sens exclut d'office toute science, toute vérification, toute preuve ? Et d'ailleurs, si l'on ne peut satisfaire aux exigences méthodologiques des sciences dures, on ne comprend que peu l'acharnement scientiste auquel on assiste en musicologie du sens — comme s'il n'y avait de connaissance valable que scientifique. De ce scientisme ambiant, nous pourrions en dire qu'il est exagéré bien que nécessaire, car notre regard sur la musique est parfois un regard de type clinique³⁴, qui nous oblige à utiliser des outils surpuissants pour pouvoir en apercevoir les symptômes, comme un scanner extrêmement pointu nous permet seulement de voir quelques

³⁰ Pour l'heure, elles sont inexistantes, mais le progrès que nous évoquions plus haut rendra peut-être — espérons-le — cette assertion caduque.

³¹ HEIDEGGER, *Être et temps*, p. 36. Heidegger précise que cette définition est « loin d'être complète » et « n'atteint pas la science dans son sens ». *Id.*

³² VECCHIONE, Bernard, *Pour une Science de la Réalité Musicale, éléments d'épistémologie musicologique nouvelle*, Thèse de troisième cycle, Université de Provence Aix-Marseille I, 1984, p. 22.

³³ Nous avons montré un peu plus haut que la recherche du sens ne se confond pas avec la recherche de vérité (même si ces deux recherches se voient), tout comme le sens ne se confond pas avec la vérité.

³⁴ VECCHIONE, Bernard, « Conférence improvisée », Séminaire du CLEMM, Aix-en-Provence, Aix-Marseille Université, janvier 2012.

taches plus ou moins sombres sur un moniteur qui, une fois décelées, restent à être interprétées pour livrer — peut-être — leur signification.

§14. Certainement, nous avons tout à gagner à considérer la musicologie du sens comme un discours et non comme une science, car elle n'en a ni l'exactitude, ni les exigences³⁵, ni la portée. Quoique concernant les exigences, elle doit bien entendu se conformer à un mode de raisonnement préscientifique, pour autant qu'elle cherche à rationaliser et à systématiser (par des théories) les intuitions du vécu (sonore ou autre) et les déductions du musicologue. En tant que discours et non en tant que science, elle cherche alors à exemplifier afin de rendre plus denses les arguments qu'elle utilise, en gardant cependant à l'esprit que ces exemples n'auront jamais valeur de preuves, ni même de *faits*. En somme, le sens n'est pas un objet pour la science, même s'il demeure bien entendu un objet pour la connaissance. Nous pourrions pousser un peu plus loin dans la réflexion en disant, comme l'a inféré Jean-Michel Salanskis dans son ouvrage *Sens et philosophie du sens*, que pour se constituer en science, une discipline a besoin d'éluder les questions de sens, car, en se soustrayant au sens, elle se soustrait aussi à la subjectivité par laquelle elle serait invalidée en tant que science. Or, ce qui selon nous rend les sciences « humaines », est justement l'insertion du sens dans les problématiques.

...Le sens est la matrice des sciences humaines, dont la musicologie fait partie.

C'est la raison pour laquelle une étude du *sens d'un objet* nous impose toujours de parler de la discipline elle-même (de faire dans notre cas de la métamusicologie³⁶), car la manière dont la discipline se positionne par rapport à l'objet tient pour majeure partie à la conception qu'elle a du *sens* de son objet (la musique, l'art, la société, etc.).

2.2. LES CONFUSIONS POSSIBLES DE L'ENTREPRISE MUSICOLOGIQUE DU SENS.

Note : Avant de rentrer à proprement parler dans notre problématique, il nous faut dès maintenant débrouiller quelques malentendus possibles sur ce qui peut tenir lieu d'une étude du sens en musique, et surtout, rendre compte d'emblée de certaines confusions associées à l'univers conceptuel ou sémantique du mot *sens*.

³⁵ Elle en a la rigueur, mais n'exige pas de protocole de vérification.

³⁶ VECCHIONE, Bernard, « La recherche musicologique aujourd'hui... », *op. cit.*

2.2.1. Le sens de la musique ne se réduit pas à sa *signification*.

2.2.1.1. Le sens des choses n'est pas la signification des mots.

§15. Il est assez aisé d'exprimer la différence qu'il peut y avoir entre le sens et la signification, sans avoir recours au moindre concept. Nous allons prendre quelques exemples de la vie quotidienne, pour montrer quel lien *sens* et *signification* entretiennent, et ce qui permet le basculement de l'un à l'autre. Le lecteur voudra bien, nous l'espérons, accepter ces exemples pouvant sembler, nous en convenons volontiers, assez personnels.

Prenons un premier exemple qui, nous l'espérons, pourra résonner en chacun de vous : le couple. Lorsque vous êtes jeune ou prépubère, vos parents vous disent qu'ils s'aiment et que c'est — entre autres — l'amour qui fonde leur couple ; ou, au contraire, qu'ils ne s'aiment plus et qu'ils vont se séparer. À cet âge, vous avez peut-être déjà éprouvé de l'amour (ou pas) pour un(e) camarade de classe par exemple, et vous pouvez vous imaginer (sans forcément l'envisager réellement) la possibilité de partager votre vie avec lui/elle, comme le font vos parents. Dans tous les cas, vous pouvez vous emparer de la signification du mot *couple*, car vous avez tous les jours devant vous la présence du couple parental, ou au contraire son absence. Vous construisez la signification par la présence ou l'absence de la *chose* en question. Toutefois, vous pouvez vous *emparer de la signification du mot, mais pas du sens*. Vous pouvez comprendre de quoi il s'agit, vous pouvez avoir un aperçu de ce dont il s'agit, et pourtant, puisque vous ne l'avez pas vécu, vous ne savez pas ce qu'est profondément le couple, ce que le couple sous-entend, c'est-à-dire la possibilité de fonder une famille, de partager à deux des succès comme des échecs, etc. Vous méconnaissiez quelles modalités du vivre-ensemble le couple recoupe, quels bonheurs et quelles joies il procure, quels problèmes il résout ou il crée, etc. C'est précisément ça le sens : c'est l'ensemble des sous-jacences et des sous-entendus qui ne peuvent venir que du vécu. Ça n'est pas nécessairement « être compétent » ou « avoir l'habitude », mais simplement « avoir fait l'expérience personnelle de... ». Le basculement qui s'opère de la signification au sens n'est permis que par l'ajout du vécu : c'est en définitive l'appropriation, nous pourrions dire l'incorporation ou plus généralement l'expérience de la *chose* qui permet le passage de sa signification à son sens.

§16. L'exemple du couple montre que la signification a quelque chose d'assez élémentaire. Cela montre en outre qu'elle est profondément liée au langage verbal. Ces deux propriétés lui confèrent en principe une espèce de consistance et de constance dans le temps (dans l'histoire) et dans l'espace. C'est d'ailleurs ainsi que se construit la signification des mots de la langue : en ayant une forme d'unité et de stabilité dans le temps et dans l'espace : l'histoire et la géographie que délimite l'usage du langage en question.

Le sens, quant à lui, ressemble à une sorte de réseau de sensations, d'états psychiques émotionnels, de re-présentations, à un réseau de sous-jacences profondément liées à l'expérience et au vécu. Le sens est beaucoup plus que la signification des mots, car il inclut nécessairement le vécu de la chose, son expérience : il inclut de « l'expérience vécue ». Lorsque Gadamer dit que l'assimilation des expériences vécues « est un long processus » et que c'est dans ce processus « que se trouve leur être véritable de même que leur *signification* (nous soulignons)³⁷ », nous pensons que le mot *signification* est bien mal choisi. Il s'agit pour nous du sens, et non de la signification.

§17. Prenons un second exemple. Un ami que vous connaissez bien vient d'effectuer un premier saut en parachute en tandem. Il a fait ce baptême récemment et, encore sous le coup de l'émotion procurée par ce sport extrême, il vous relate son expérience vécue. Dans ses phrases résonne toute l'intensité du saut. En tant qu'auditeur passif, mais attentif, n'ayant jamais quitté le plancher des vaches, vous comprenez la signification de ses phrases, vous captez toute l'émotion qui s'échappe d'elles, pourtant, le sens du saut en parachute vous échappe, car ne l'ayant jamais pratiqué. D'ailleurs, votre ami vous le dit : « il faut le faire ! ». Quelques semaines plus tard, vous réunissez la somme suffisante et vous sautez à votre tour. La dépense fut royale, mais vous avez enfin un aperçu de la sensation de la chute libre, de l'émotion que cela procure (la peur, l'extase), et de tout ce que sous-tend ce saut vertigineux (les souvenirs que vous re-présentez, l'imaginaire que vous y associez, etc.)

Ici, le basculement de la signification des mots au sens des choses s'opère grâce au *passage à l'acte*. Une chose essentielle nous est apprise par cet exemple : il faut en passer par l'émotion pour avoir accès au sens. Ce sera un point nodal de notre théorie du sens : éprouver l'émotion — ce qui veut dire *vouloir éprouver* cette émotion, mais encore avoir la capacité de l'éprouver — est une condition nécessaire d'accès au sens, une condition de possibilité de l'avoir cours du sens. Pour passer de la signification au sens, il y a cette barrière du vécu et de l'émotion qu'il faut savoir franchir.

2.2.1.2. Sens, langage, et signification de la musique.

§18. Paraphrasons J.-M. Salanskis : nous sommes prêt, je crois que mon lecteur en conviendra, à comprendre immédiatement, sans même imaginer qu'il puisse signifier autre chose, le mot

³⁷ GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, 1996, p. 84. Dans la phrase suivante, il utilise en revanche le mot « sens ». « Ce à quoi nous donnons résolument le titre d'"expérience vécue" est donc quelque chose d'inoubliable et d'irremplaçable, de fondamentalement inépuisable pour la détermination de son sens (nous soulignons) dans la compréhension (*id.*) ».

sens comme désignant la signification musicale, et, donc, la question du sens de la musique comme étant celle du langage musical : à peu de chose près³⁸. À ce compte, une étude du sens de la musique reviendrait, à condition que l'on accepte la pensée selon laquelle la musique est un langage — eu égard à l'« inféodation de la vie et de la pensée humaines à l'ordre langagier³⁹ » — à comprendre la musique comme faisant sens à la manière d'un langage. Elle réduirait le champ de notre étude à la linguistique musicale et la langagiarité musicale ; elle nous obligerait à formuler notre problématique « comme une interrogation sur la fonction et l'essence du langage⁴⁰ » musical.

Pourtant, selon nous, l'équation « *sens de la musique* » implique nécessairement « *musique = langage* » est insatisfaisante, et même inexacte, cela, car elle suppose potentiellement que ce qui n'est pas langage ne fait pas sens, ou alors, que ce qui n'est pas langage ne fait sens que par le biais du langage parlé. Dans cette conception, soit la musique *est* (ontologiquement) un langage et fait sens comme tel⁴¹, soit la musique n'est pas un langage et ne fait sens que lorsque l'on *parle de* (ou lorsque que l'on *écrit sur*) la musique. Autrement dit, lorsque l'on élabore un discours parlé ou écrit sur la musique, on lui donnerait son sens et, de fait, la musicologie donnerait du *sens* à la musique. Pourtant, c'est précisément l'inverse que la musicologie doit se donner pour but : non pas celui de donner un sens à la musique, mais celui de révéler le sens de la musique⁴². C'est ce à quoi nous aspirons modestement.

Le sens de la musique n'est pas la signification de mon discours sur la musique. Puisque l'on peut parler de tout et écrire sur tout, « tout » a potentiellement une signification linguistique, plus précisément une métasignification linguistique. En tant que métalangage incluant toute chose, tout phénomène, toute expérience, toute analyse, le langage verbal ou écrit fait porter à tous les objets désignables par ce langage une « métasignification » linguistique. Quand le mot *musique* est inséré dans la phrase d'André Malraux « la musique seule peut parler de la mort⁴³ », on ne révèle un aspect du sens de la musique que par le biais d'une métasignification linguistique métaphorique ou littéraire. La question est de savoir à quel point cette métasignification est fidèle au sens que l'on cherche à décrire ou à retranscrire.

³⁸ « Nous sommes prêt, je crois que mon lecteur en conviendra, à comprendre immédiatement, sans même imaginer qu'il puisse signifier autre chose, le mot *sens* comme désignant la signification linguistique, et, donc, la question du sens comme étant celle du langage : à peu de chose près » SALANSKIS, *Sens et philosophie du sens*, p. 14.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Id.*

⁴¹ Nous débattons longuement de cette question dans le chapitre 6.2.6. La musique est-elle un langage ?

⁴² Toutefois, nous avons bien conscience que l'un et l'autre sont liés.

⁴³ MALRAUX, André, *La condition humaine*, Paris, Gallimard, 1982, p. 334.

§19. « C'est un grand et beau problème à résoudre, de déterminer jusqu'à quel point on peut faire chanter la langue et parler la musique⁴⁴ » disait joliment Jean-Jacques Rousseau. La préoccupation que nous évoque cette phrase n'est pas celle de son auteur ; nous ne donnons pas la même signification à ses mots. Faire chanter la langue, c'est ce que fait, en principe, tout musicologue⁴⁵ ou tout écrivain. C'est la force de son éloquence, la justesse de son argumentation, la précision de son style, grâce auquel il améliore la présentation de sa pensée et la forme de son discours. « Faire parler la musique », c'est ce que veut faire, en principe, tout musicologue. C'est ce qu'il voudrait faire sourdre de la musique grâce à sa science ou son discours, c'est la réponse qu'il voudrait obtenir lorsqu'il la questionne. Un aspect essentiel de la problématique du sens en musique réside précisément dans le « point » : jusqu'à quel *point*, en sciences de la musique, faisons-nous chanter la langue et faisons-nous parler la musique ? Au juste, jusqu'à quel *point* le sens de la musique est-il construit par l'éloquence du discours musicologique, et jusqu'à quel point la musicologie réussit-elle à faire jaillir le sens de son objet : la musique ?

§20. En présentant le problème de la sorte, on devine immédiatement le principal écueil, mais aussi l'axiome le plus facile à admettre de l'entreprise que nous proposons : le sens que nous faisons jaillir de la chose est toujours dilué dans la métasignification *linguistique* de mon discours sur la chose. Écueil, en premier lieu, car l'on aura peine à distinguer ce qu'est le *sens de la musique* et ce qu'est la *signification que nous construisons sur la musique* par notre *parole*. Aussi risque-t-on de ne jamais savoir si l'un et l'autre, en réalité, se confondent ou non. Axiome, ensuite, car il en est de même pour toute chose lorsque l'on s'adresse à son sens : le sens est à la fois *sens de la chose* et signification de notre discours sur la chose. Le sens est en partie *essence*, en partie *prosopopées*.

⁴⁴ ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Observations sur L'Alceste de M. Gluck, », in *Œuvres complètes*, vol 6, Paris, Lefèvre, 1839, p. 212.

⁴⁵ Au masculin ou au féminin.

2.2.2. Le sens de la musique ne peut se résumer au *sens de la vie*,
ou au *sens de mon existence*.

2.2.2.1. Le sens de la vie⁴⁶ et de mon existence comme
réquisit au sens des choses.

§21. En première instance, nous voudrions insister sur une idée essentielle, mais à laquelle une étude du sens ne peut évidemment pas se réduire. Comme le suggère Jean-Michel Salanskis⁴⁷, le sens que l'on donne aux choses, le *sens de...*, sous-tend un *horizon* de sens préalable. Cet horizon s'entend, dans sa conception, d'un bout à l'autre de ce que signifie la proposition *sens de la vie*, c'est-à-dire en définitive la *raison d'être*, la *cohérence* des choses se succédant dans notre quotidien, tout au long de notre vie et nous amenant inexorablement vers notre mort. C'est aussi, toujours dans cette conception décrite par Salanskis, l'idée selon laquelle la privation de cet *horizon de sens* impliquerait logiquement la privation de la raison d'être des choses, et donc la privation du sens des choses. Cet horizon de sens est un « réquisit » de sens qui sous-tend le sens de toute chose de l'existence. Salanskis prend deux exemples concrets qui nous aideront à mieux cerner sa conception. Le premier est celui du documentaire franco-suisse *Le chagrin et la pitié* de Marcel Ophüls, dans lequel un Résistant sous l'occupation perd le sens de la vie qu'il indexait (toujours selon Salanskis) à la « possibilité de vivre dans un monde *illuminé* par des signifiants nationaux vrais⁴⁸ », et qui bien entendu disparaissent dans ce moment tragique de l'histoire. Le second exemple concerne tout un chacun : la perte du partenaire d'une histoire d'amour.

L'habitation du lien d'amour a en effet cette propriété philosophique étrange qu'elle *s'universalise* et *s'originarise* dans nos vies à peine est-elle acquise : dès que j'entretiens avec A une relation qui a pour moi le sens et la valeur de l'amour, cette relation devient une condition de fond sur laquelle repose toute ma vie. Elle devient pour être exact un *réquisit*

⁴⁶ Le sens de la vie peut aussi être compris comme le but de la vie (nous verrons plus loin que le but, la fonction, le bienfondé, plus généralement la raison d'être, sont des synonymes possibles de *sens*. Voici ce que Nietzsche dit à propos du but de la vie dans le *Gai savoir* : « J'ai beau regarder les hommes, soit avec un regard bienveillant, soit avec le mauvais œil, je les trouve toujours occupés, tous et chacun en particulier, à une même tâche : à faire ce qui est utile à la conservation de l'espèce humaine. Et ce n'est certes pas à cause d'un sentiment d'amour pour cette espèce, mais simplement puisque, en eux, rien n'est plus ancien, plus fort, plus inexorable, plus invincible que cet instinct — puisque cet instinct est précisément l'essence de notre espèce et de notre troupeau ». NIETZSCHE, Friedrich, *Le Gai Savoir*, traduit par Henri Albert, Société du Mercure de France, 1901, §1, p. 33.

⁴⁷ SALANSKIS, *Sens et philosophie du sens*, p. 9-14.

⁴⁸ SALANSKIS, *Sens et philosophie du sens*, p. 11.

de sens à défaut duquel tout ce que j'ai pourtant pu faire et vivre sous l'angle du bonheur sans disposer d'elle auparavant perd son sens, s'avère non viable, ne vaut plus la peine.⁴⁹

§22. Ainsi, à en croire l'auteur, ce *réquisit* dont il est ici question n'est pas le sens en tant que tel, mais une possibilité donnée au sens d'avoir lieu ou d'avoir cours. Cette réflexion première de Salanskis nous suggère une chose non négligeable⁵⁰: le sens n'apparaît pas de lui-même, il y a avant lui une *exigence de donner pour soi ou pour l'autre la possibilité que le sens ait cours*. Ainsi faut-il dès maintenant se représenter la possibilité que le sens d'une chose ne m'apparaisse pas, et peut-être même n'existe pas *pour-soi* : *tout du monde* est annexé *pour-soi* à un réquisit de sens à défaut duquel les choses (la [ou une] musique pourquoi pas), n'ont pas de sens, à défaut duquel nous ne pouvons être jetés dans l'immédiateté du sens. Ce réquisit, *ce qui est exigé*, est à la fois global (le sens que je donne à ma vie, par exemple) et à la fois local, « où ce dont il s'agit surtout, c'est de disposer en amont de chaque activité ou geste de la vie d'une impulsion ou d'un horizon magiques leur donnant sens⁵¹ ». La musique est l'une de ces activités.

§23. Cette idée est passionnante. Elle peut être élargie dans son principe fondateur : un sens plus global soutient toujours un sens local et donc, d'un bout à l'autre de cette mise en abîme, le *sens d'une chose* a toujours quelque chose à voir avec le *sens* de mon existence et plus généralement avec le sens de la vie. Cela ne veut pas dire pour autant, que le sens de la *chose* se confonde avec le « sens de la vie⁵² » ou de mon existence, mais qu'il y est lié de manière indéfectible. Lorsque nous aborderons plus particulièrement la question de la re-présentation en musique, nous verrons que cette dernière prend toujours la valeur imprimée par le sens plus général de mon existence.

⁴⁹ SALANSKIS, *Sens et philosophie du sens*, p. 12.

⁵⁰ Ainsi qu'une deuxième, que nous aurons l'occasion d'aborder plus tard : peut-être *qu'aimer* est une chose nécessaire pour *entendre*, pour saisir profondément ce qu'est le *sens de...* cette chose.

⁵¹ SALANSKIS, *Sens et philosophie du sens*, p. 12.

⁵² Dont Nietzsche a été le premier à en parler expressément selon Grondin. « [...] Nietzsche, le grand penseur de la « mort de Dieu » est généralement perçu comme celui qui aurait vigoureusement contesté que la vie ait un sens ! En réalité, il semble avoir été le premier à parler *expressément* d'un sens de la vie ». GRONDIN, Jean, *Du sens de la vie : essai philosophique*, Québec, Bellarmin, 2003, p. 20.

2.2.2.2. Le sens est nécessaire au sens, le sens est une possibilité.

§24. Cette conception maximaliste⁵³, à laquelle une étude du sens ne peut se réduire — comme le suggère implicitement Jean-Michel Salanskis — nous apporte tout de même quelques idées essentielles :

1) Comme nous le disions à l’instant, le *sens a besoin de sens* : un sens a besoin d’un sens plus général pour avoir cours. Ceci implique qu’en l’absence de ce sens plus général, le sens en question n’a plus de raison d’être et possiblement disparaisse.

2) Ainsi dit, le *sens de...* est une *possibilité*. La mise en abîme du sens relevée plus haut implique quelque chose d’une philosophie transcendantale du sens — au sens kantien du terme, c’est-à-dire une philosophie qui rechercherait les *conditions de possibilité* de l’avoir cours du sens. Nous aurons probablement recours à une telle démarche dans ce texte, sans forcément qu’elle soit mentionnée sous ce terme. Quoiqu’il puisse en être, cette conception :

3) conforte et précise notre position concernant la question de l’existence du sens : le sens est *possible* et nécessite des conditions de possibilité. Le sens est l’une de ces conditions : *le sens est une condition nécessaire du sens* — ou *un sens plus général est une condition d’avoir cours d’un sens plus local*.

4) Ensuite, la réflexion de Salanskis rend plus légitime une position que, dans ce texte, nous tiendrons fermement : le sens n’apparaît qu’à la condition d’existence d’un sens de niveau plus général, et ce sens « supérieur » est peut-être lié, d’une manière ou d’une autre, à l’amour ou à la haine que l’on voue à telle ou telle chose. Ainsi, pour qu’une musique *veuille dire* quelque chose *pour-soi*, pour qu’elle ait dû sens, elle doit trouver sa raison d’être dans un sens supérieur indexé sur mes émotions, plus généralement mes *sentiments*⁵⁴, sur ma propension à aimer, haïr, à m’émouvoir — ou non — pour cette musique. Il apparaît que si une musique me laisse indifférent, c’est qu’un défaut⁵⁵ (absence) du sens plus général donné par mon émotion, mes sentiments, m’empêche de lui trouver du/un sens.

5) Enfin, puisque le sens a besoin d’un sens supérieur indexé sur mon émotion, l’émotion est l’une des conditions de possibilité du sens. Sans émotion, nous sommes *in-sensibles*. Ainsi, le

⁵³ Terme utilisé par Jean-Michel SALANSKIS, *op. cit.*, sous-tendant l’idée de cette mise en abîme que justement nous décrivons. On peut d’ailleurs trouver à cette conception quelque chose de théologique, car par rétroaction, c’est dieu qui est au bout de la chaîne, pour peu que l’on y croie.

⁵⁴ Émotion et sentiments sont des termes que nous définirons plus loin dans ce texte.

⁵⁵ Nous citerons à ce propos quelques phrases de Jules Renard, qui me semblent parfaitement illustrer ce propos : « Ah ! Tant pis pour moi ! La musique m’embête. La peinture, j’en ignore, et une sculpture me ravit autant qu’une figure de cire chez un coiffeur. Encore celle-ci est-elle animée ; elle semble vivre. Elle tourne lentement sur une vis, et elle soulève et abaisse comme un président de Cour, son toupet avec une régularité opiniâtre. C’est qu’il vous manque un sens, me dira-t-on. La psychologie m’avait déjà dit que je n’en ai que cinq. Un sens de plus, un de moins, qu’importe, pourvu qu’il me reste le bon ! » RENARD, Jules, *Journal*, Robert Laffont, Bouquins, 1990.

sens n’a pas seulement trait à la signification de quelque chose — ce que cette chose *veut dire* pour moi —, mais a trait aussi à l’émotion que cette chose me procure. Nous avons bien sûr besoin d’aimer, de détester, et de nous émouvoir pour une musique, afin qu’elle revête *pour-soi* du sens. En somme, l’émotion que nous procure la musique *précède nécessairement* la signification que la musique revêt *pour-soi*, et tout ceci est contenu dans le mot *sens*.

2.2.3. Sens et vérité.

2.2.3.1. La « question du sens » se confond-elle avec « la question de la vérité » ?

§25. Nous voici face à une question délicate, à laquelle nous aimerions apporter une réponse définitive et négative : *la question du sens ne se confond pas avec la question de la vérité*. Mais avouons-le, trancher ou même argumenter dans ce sens est absolument irrecevable. À tout le moins, cette argumentation ne survivra pas longtemps à une contre argumentation un peu sérieuse. Car sans aucun doute, comme l’histoire recherche les faits, les sciences et la philosophie, si elles ne recherchent pas nécessairement la vérité, sont toujours d’une manière ou d’une autre engluées dans un processus de vérité ou dans un discours de vérité ; et cela, qu’elles cheminent vers ce qui est *conforme à* (validité, authenticité), ce qui est *potentiellement* ou *probablement vrai* (probable, véritable), ce qui est *vrai* (véracité) ou *incontestable* (indubitable), ce qui est *réel* ou *existe* (réalité, existence), mais aussi à l’inverse, ce qui est *faux*, *irrecevable*, ou *problématique*. L’histoire recherche aussi un caractère *apodictique*, ou au moins *véritable* (qui peut tendre ou prétendre à la vérité) dans les faits qu’elle glane et qu’elle (ré)visite. Tout ceci est aussi le lot de la philosophie du sens et de la musicologie du sens. On sait que Heidegger chercha à substituer à la « parole apophantique⁵⁶ » aristotélicienne la « parole herméneutique ». Mais cette parole herméneutique, en cherchant à *lever le voile* (a-léthéia) sur l’être — son *apocalypse*⁵⁷ — à déterminer le *sens de être*, à faire une ontologie du dasein, utilise en définitive une conception de la vérité au détriment d’une autre. Science, philosophie, discours argumentatif sont tous trois — s’il s’agit bien de trois *discours* distincts — inféodés à une visée de la vérité : où que ces discours localisent cette vérité (être, phénomène, ap-paraitre), et quelle que soit la conception qu’ils en aient.

En outre, le fait que la recherche scientifique et la philosophie *problématisent* — et donc doutent de l’objet, des idées, des apparences — est bien entendu la preuve de la nécessité du

⁵⁶ HEIDEGGER, *Être et temps*, p. 61.

⁵⁷ En son sens étymologique dé-voiler ou révéler : verbe grec καλύπτω (« cacher ») et le préfixe ἀπό, la privation.

discours de vérité en question. Douter, c'est ne pas avoir de certitude. Ne pas avoir de certitude, c'est poser *a priori* ou même s'imposer un discours de vérité. C'est aussi en filigrane — car cela n'est pas toujours avoué — poser une intention, d'un ordre ou d'un autre, de cheminer vers la vérité. Au moins, le lecteur pourra nous accorder que le vrai est une préoccupation plus essentielle que le faux, même en herméneutique heideggérienne, où le faux ne devient une préoccupation que parce qu'il *voile* ce qui « ap-parait ».

§26. Nous dirons donc en premier argument que *la question du sens pose la question de la vérité*, car la recherche et la philosophie dans leur ensemble ont toujours recours à un discours de vérité. En somme, la question du sens, comme toutes les autres, n'échappe pas à cette « règle ». Comme le remarque Jean-Michel Salanskis concernant la conception philosophique du sens au vingtième siècle :

le sens a été philosophiquement utilisé au cours du vingtième siècle comme registre depuis lequel et au nom duquel méditer de façon critique la question de la vérité. Ce que l'on voulait interroger, c'est le langage d'un côté [philosophie analytique], l'être de l'autre [phénoménologie, Heidegger plus particulièrement], et par-dessus tout leur possible connexion dans un discours de vérité.⁵⁸

Nous avons, semble-t-il, scellé le lien profond entre la question du sens et celle de la vérité ; ces deux problématiques sont d'une manière ou d'une autre imbriquées. En outre, les discours philosophiques sur le sens, nous le verrons, ont toujours une connexion avec étroite avec l'être et avec la validation ontologique. Or, ces discours problématissent d'une manière ou d'une autre *ce qui est vrai* ou *véritable*.

§27. La question du sens entraîne avec elle celle de vérité : c'est un fait. Mais est-ce à dire que le *sens* se confonde nécessairement avec la *vérité* ? Et est-ce à dire par là même, qu'il suffirait de connaître ce qui est vrai pour connaître le sens, auquel cas le sens de la musique se résumerait à ce qu'*est en vérité* la musique ? Pour nous aider à débrouiller cette question passionnante, nous allons dès maintenant nous confronter à quelques conceptions articulant sens et vérité, et voir ce qu'elles peuvent (en partie ou dans leur intégralité) nous enseigner.

⁵⁸ SALANSKIS, *Sens et philosophie du sens*, p. 20.

2.2.3.2. Le sens se confond-il avec la vérité ?

A) le sens n'est pas la vérité.

§28. Il pourrait dans un premier temps sembler incongru de remonter jusqu'aux écrits du théologien Johannes Clauberg, héritier et grand défenseur⁵⁹ de Descartes, cela en raison de l'obsolescence de sa conception de la logique (qui, fidèle à l'héritage philosophique de Platon y voit, dans son intrication avec la pratique, une dimension thérapeutique et éthique), et aussi bien sûr en raison de la conception logique qu'il a de la vérité. En bon disciple de Descartes, prenant la science mathématique comme modèle du savoir, il insiste sur le caractère omnitemporel⁶⁰ de la vérité : *le vrai est toujours vrai, vrai depuis toujours, et vrai pour toujours*. Il semble aujourd'hui que ce genre de pensée soit définitivement révolu — grâce au relativisme institué de fait par l'idéalisme philosophique, puis par l'herméneutique (nous reviendrons sur ce relativisme⁶¹).

En revanche peuvent servir notre réflexion les fondements herméneutiques que Clauberg insère malgré tout dans sa logique⁶², à une époque où il y a débat sur l'interprétation des Écritures Saintes au XVII^e siècle — et donc sur la relation qu'il y a entre la vérité et l'interprétation du sens des textes. Tout d'abord, la logique Claubergienne s'articule sur l'idée que le sens authentique n'est pas nécessairement le sens reçu. Et qu'en ce sens, il est à distinguer une herméneutique génétique, « ou art de faire passer à autrui le sens qu'on veut signifier, art d'enseigner donc — [d'une] herméneutique analytique ou art de déchiffrer ce qu'autrui a voulu dire, art de comprendre. Cette dernière cherche à comprendre ce qu'a vraiment voulu dire autrui ; c'est proprement l'art du *bonus interpretes*⁶³ », du bon interprète qui détermine ce qu'est une interprétation rigoureuse, véritable.

§29. Ainsi peut-on (comme le fait Jacqueline Lagrée dans son article *Sens et vérité chez Clauberg et Spinoza*), au sein de cette logique, faire la différence entre le sens que le locuteur veut effectivement nous transmettre, ce que Clauberg nomme le *sensus genuinus* (ou sens authentiquement visé) et le sens que je reçois, qui devient un sens véritable s'il est conforme à ce qu'à voulu dire le locuteur, ce que Clauberg nomme le *sensus verus* (ou sens vrai). Enfin, la vérité nous est donnée par la conformité du discours avec « ce » (l'objet) dont le locuteur

⁵⁹ Il a écrit un *Defensio Cartesiana* (Défense de Descartes) en 1652.

⁶⁰ LAGRÉE, Jacqueline, « Sens et vérité chez Clauberg et Spinoza », *Philosophiques*, vol. 29, n° 1, 2002, p. 122.

⁶¹ Voir infra chap. 3.2.3.1. Relativisme herméneutique du sens.

⁶² Lagrée parle de « logique herméneutique ».

⁶³ LAGRÉE, « Sens et vérité chez Clauberg et Spinoza », p. 125.

s'entretient effectivement (le discours du locuteur dit-il quelque chose de vrai sur cette chose ?) :

Quelle différence alors entre *sensus genuinus* et *sensus verus* ? C'est que le *sensus genuinus* ne prend en compte que ce que l'auteur a voulu dire tandis que le *sensus verus* prend aussi en compte la relation du discours à la chose visée. Enfin la vérité (*veritas*) est le rapport de conformité du discours à la chose dont elle parle.

Jacqueline Lagrée ajoute :

On remarquera ici que le sens est déterminé comme un rapport complexe qui articule deux types de rapports : a/ le rapport intentionnel du locuteur à ce qu'il veut dire ou à l'effet qu'il veut produire (et qui tient compte des capacités de la langue dont il parle et de ses propres aptitudes rhétoriques) et b/ un rapport entre le discours et la chose dont on parle qui implique à la fois la pertinence du discours et sa vérité. L'art d'interpréter c'est l'art de connaître le sens vrai d'une parole de quelqu'un avant de chercher si ce qu'il dit est vrai ou faux.⁶⁴

Le sens n'est pas la vérité. Le sens de *ce que dit* le locuteur n'est pas égal à ce qui est vrai. Il est possible de transposer cette réflexion en substituant le « locuteur » par la « musique », et utilisant la prosopopée, en faisant parler la musique. Le sens de la musique n'est pas ce que la musique *dit de vrai*, mais est ce que la musique *me dit vraiment*, indépendamment de la véracité de ce qu'elle dit (vérité). Ainsi le sens de la musique n'est pas donné par la vérité de la parole de la musique, la vérité de l'œuvre ou encore la vérité du discours créateur. Le sens vrai m'est donné par mon *interprétation*, le sens vrai est ce qui est conçu par mon esprit conformément à ce que la musique me dit, c'est-à-dire conformément à sa *langagiarité*. Dans notre texte, la question du sens ne concernera que *ce que me dit vraiment la musique*, sans exigence de connaître, dans ce qu'elle me dit, ce qui est vrai ou faux. La visée du sens n'est pas la visée de la vérité, pour deux raisons au moins : 1) la vérité n'est pas une condition du sens : une phrase par exemple, peut avoir du sens sans pour autant qu'elle dise la vérité ; 2) elle n'est pas non plus une cible de l'investigation du sens : je peux dénoter ou connoter du sens à une musique indépendamment du fait que la musique *dise* une vérité.

Ainsi, chercher et trouver le sens ne revient pas à chercher et trouver la vérité. Rechercher, par exemple, ce que la partition ou un texte accompagnant une musique nous enseignent sur la vérité de l'œuvre, la vérité de la composition ou des intentions créatrices, la littéralité de l'interprétation de l'œuvre, ou encore rechercher ce que la musique ne nous dit

⁶⁴ LAGRÉE, « Sens et vérité chez Clauberg et Spinoza », p. 126-127.

pas⁶⁵, ou ce qui est vrai dans ce *qu'elle dit*, sont des problématiques qui n'ont — en principe — que quelques rares connexions avec la question du *sens*.

§30. Toutefois, il serait légitime qu'à ce stade, quelques voix s'élèvent en nous interrogeant de la sorte : « s'affranchir de la question de la vérité, n'est-ce pas ici la traduction d'un basculement de votre part vers la subjectivité de l'interprétation ? » Nous répondrons qu'il s'agit simplement d'un basculement vers le sens. Le sens de la musique n'a pas ce caractère univoque de la vérité, il s'insère entre la musique et ses effets sur le sujet, il est un *moment de passage*, une transition entre la musique et l'auditeur, sans que cette transition n'ait nécessairement le caractère de la vérité de la musique (son *être*), ni celui de la vérité de l'intention d'un créateur de musique, par exemple.

...« *Le sens est un agent, il est un moment de passage. Il ne jouit pas lui-même de la catégorie de l'être*⁶⁶ », comme il ne jouit pas de la catégorie de la vérité.

B) Sens et littéralité.

§31. Il est difficile de trouver des textes traitant du sujet « sens et vérité » sans qu'il n'y soit abordée la question théologique, la question divine. C'est d'ailleurs le cas des textes de Spinoza⁶⁷ — comme ceux de son prédécesseur Clauberg. Mais nous avons trouvé en eux une pensée débordant très largement les préoccupations d'ordre théologique.

J'appelle ici claires ou obscures les affirmations dont le sens se tire facilement ou difficilement du contexte de la phrase, mais non pas celles dont la vérité est perçue facilement ou difficilement par la raison. Car nous nous occupons seulement du sens des phrases et non pas de leur vérité. [...] Mais pour ne pas confondre le sens vrai avec la vérité de la chose, il faut recourir dans sa recherche au seul usage de la langue ou à une argumentation qui n'admette pour fondement que l'Écriture⁶⁸.

Il n'est pas assuré que cette conception ancienne ait perdu de sa vigueur aujourd'hui, surtout après l'avoir désenclavée de son *originare*, à savoir l'interprétation des Écritures Saintes.

⁶⁵ Ce qui n'enlève rien au fait que la musique puisse cacher en elle ce qu'elle dit nous. Nous aborderons cet aspect dans notre chapitre sur l'herméneutique musicale.

⁶⁶ AYACHE, Élie, *L'écriture postérieure*, Paris, Éditions Complicités, 2006, p. 170. Sur la philosophie d'Alberto Coffa.

⁶⁷ AYACHE, *L'écriture postérieure*, p. 133 sq.

⁶⁸ SPINOZA, B., cité par LAGRÉE, « Sens et vérité chez Clauberg et Spinoza », p. 134.

L'articulation entre sens littéral, sens vrai, et vérité⁶⁹, formulée ici implicitement par Spinoza, nous semble tout à fait nécessaire pour préciser notre pensée : *le sens de la musique, à son niveau de surface, n'a en principe que faire de la littéralité*. Cela n'est pas le cas, bien entendu, en ce qui concerne sa profondeur textuelle. Cela pour trois raisons, pouvant se résumer ainsi :

1) Le sens *du son musical* (nous soulignons) ne se confond pas avec la *signification textuelle* de la partition, nous l'avons dit au chapitre précédent. Il se confond encore moins avec ce que l'on appelle, par abus de langage semble-t-il, le « sens » littéral de ce *texte*. Cette « littéralité de l'énoncé musical » semble pourtant avoir fasciné la musicologie du sens, si l'on s'en réfère à son obsession chronique de la partition. Cependant, le sens du son musical concerne les effets de l'énonciation (émotions, images), non pas le contenu de l'énoncé. Or, ne serait-ce que du fait de l'interprétation musicale, l'énonciation n'a jamais valeur de littéralité. — *Quid* des effets de l'énonciation ? — 2) Littéralité et textualité sont coextensives. La musique ne possède un sens littéral qu'à la condition de la considérer comme un texte, et par conséquent de s'attacher à son unique profondeur, en niant ainsi la nature spécifique du faire-sens de la musique : sa surface sonore. 3) En outre, la littéralité concerne l'énoncé. Or, nous montrerons, à travers les travaux de Bernard Vecchione notamment, que l'énoncé et sa littéralité ne sont qu'un aspect du faire sens en profondeur de l'œuvre musicale. En effet, la conception herméneutique du sens de la musique se préoccupe de ce qui parle en musique par-devers les énoncés musicaux. Cette conception se rapproche d'une conception ancienne (grecque) de la vérité, l'alètheia.

C) L'alètheia.

§32. Nous allons montrer que la réflexion de l'herméneutique heideggérienne sur la vérité peut servir notre philosophie du *sens*. Cette réflexion reprend à son compte une conception grecque de la vérité, l'alètheia. Voici comment Jean Grondin rend compte de l'étymologie du terme *alètheia* réintroduit par l'herméneutique heideggérienne. Nous lui empruntons bien volontiers, n'étant pas helléniste.

La *relation* essentielle de la vérité à la finitude s'annonce dans le mot grec de vérité, *alètheia*. Suivant l'étymologie très vraisemblable qu'en propose Heidegger, l'alètheia signifie, grâce à l'apha privatif, la négation de la lèthè, du voilement. Penser la vérité comme *a-lètheia*, c'est apercevoir en elle la levée de l'obscurité, une expérience de sens sur fond de non-sens. La lèthè qui commande le découverturement d'un sens reste constitutive de

⁶⁹ Nous verrons dans notre étude des sémantiques musicales que le sens est souvent confondu avec la littéralité de la partition ou la dénotation de la vérité.

l'apparaître de la vérité, comme expression de la finitude et du relativisme essentiel de la vérité. Relativisme de toute *alètheia* à une *lèthè*, de toute réponse à une question.⁷⁰

La conception grecque de la vérité, l'*alètheia*, tranche avec la latine *veritas*, mais se rapproche, comme l'infère Grondin, de la conception hébraïque de la vérité, l'*emèt* — qui est d'ailleurs l'un des noms donnés à dieu en hébreux. Les conceptions de l'*emèt*, comme l'*alètheia*, préserveraient selon Grondin « le souvenir d'une vérité [...] herméneutique, puisqu'elle[s] exprime[nt] l'essentiel relativisme de la vérité à l'expérience humaine⁷¹ ». Ainsi, la vérité ne serait pas celle de l'être, ne serait pas une vérité absolue (celle que pourchasse toute métaphysique ou toute science un peu dure) : elle serait *a-lètheia*, dé-voilement, levée du voile, levée de l'obscurité sur l'être, mais une « levée » restreinte et relative à la sensibilité de chaque homme, à ses sentiments, à ses présupposés (qui sont d'ailleurs la marque de sa finitude), à son *a priori* (Kant), à son horizon de préjugement (Gadamer), à son dasein. Dans sa conception grecque, la vérité tend vers le sens : elle devient une possibilité. Le vrai devient le vraisemblable, le véritable⁷².

2.2.4. Le sens commun.

Note : À l'instar du bon sens, le sens commun fait partie des confusions possibles que l'on peut faire interférer avec une étude sur le sens. Le sens commun fonde toute une philosophie, allant d'Aristote (*De anima*) à Deleuze (*Différence et répétition*, *Logique du sens*) en passant par Kant (*Critique de la faculté de juger*). De nombreux autres philosophes se sont exprimés sur le sens commun, et y ont donné une valeur négative ou positive, nous pensons plus particulièrement à Gadamer (*Vérité et méthode*) ; Lyotard y a consacré deux articles (« *sensus communis* » et «

⁷⁰ GRONDIN, Jean, *L'Horizon herméneutique de la pensée contemporaine*, p. 200.

⁷¹ GRONDIN, Jean, *L'Horizon herméneutique de la pensée contemporaine*, p. 201.

⁷² Mais alors, si la vérité elle-même reçoit par la « possibilité » la marque du relativisme, qu'en est-il du sens ? Pour nous, la différence qu'il y a entre l'être et le possible être, est la même différence qu'il y a entre la vérité et le sens. Nous l'avons dit plus tôt, le sens est une possibilité *pour-soi*. Quant à la *veritas*, elle serait ce qui reste du sens si nous écrémions nos structures d'accueil des choses, nos points de vue, nos préjugés, nos représentations... notre humanité. La vérité est déshumanisée, débarrassée du *pour-soi*, comme l'est d'ailleurs la connaissance. Toutefois, un réflexe de la connaissance, contre lequel on ne peut aller, naturel, ancestral, ou culturellement acquis, nous incite à nous déshumaniser, en nous orientant vers une vérité, à tendre vers elle. Peut-être la *veritas* est-elle inhumaine, peut-être l'*en-soi* est-il inhumain. Leur connaissance n'existera qu'à la condition impossible de se débarrasser du *pour-soi* de l'exégète ou du chercheur, de l'humanité du philosophe, du physicien, ou du musicologue. Le *pour-soi* du sens c'est, nous l'avons dit, notre manière propre de représenter l'objet, et notre manière propre de re-présenter des objets propres, à partir de l'objet. Or la *veritas* ne peut se concevoir que sous une forme idéale où cette « manière propre » est précisément réduite à sa plus simple expression.

Sensus communis, le sujet à l'état naissant »⁷³). Ce sujet mériterait une thèse à lui seul, aussi nous efforcerons-nous de montrer seulement quelques aspects de cette problématique, allant dans le sens de notre hypothèse : la philosophie du sens n'est pas (ou ne peut se réduire à) une philosophie du sens commun.

Anticipons sur un autre point, pour l'intelligibilité de ce qui va suivre. Le sens commun a, nous allons le voir, un versant « naturel », une physis pouvant se résumer à la phrase suivante : *la faculté commune d'intuitionner de ce qui est donné*. Il a aussi un sens « culturel », un nomos, pouvant se résumer à la définition suivante : *le gout communément admis dans une société à une époque donnée*, ou encore *la pensée communément admise dans une société à une époque donnée*.

2.2.4.1. Le bon sens.

§33. Le bon sens est la chose du monde la mieux partagée : car chacun pense en être si bien pourvu, que ceux mêmes qui sont les plus difficiles à contenter en toute autre chose, n'ont point coutume d'en désirer plus qu'ils en ont. En quoi il n'est pas vraisemblable que tous se trompent ; mais plutôt cela témoigne que la puissance de bien juger, et distinguer le vrai d'avec le faux, qui est proprement ce qu'on nomme le bon sens ou la raison, est naturellement égale en tous les hommes ; et ainsi que la diversité de nos opinions ne vient pas de ce que les uns sont plus raisonnables que les autres, mais seulement de ce que nous conduisons nos pensées par diverses voies, et ne considérons pas les mêmes choses. Car ce n'est pas assez d'avoir l'esprit bon, mais le principal est de l'appliquer bien. Les plus grandes âmes sont capables des plus grands vices, aussi bien que des plus grandes vertus ; et ceux qui ne marchent que fort lentement peuvent avancer beaucoup davantage, s'ils suivent toujours le droit chemin, que ne font ceux qui courent, et qui s'en éloignent.⁷⁴

Et Umberto Eco de répondre plus de 350 ans plus tard :

Contrairement à ce que disait Descartes, la chose du monde la mieux partagée, ce n'est pas le bon sens, mais la bêtise : car chacun pense en être si bien dépourvu que ceux mêmes qui sont les plus difficiles à contenter en toute autre chose n'ont point coutume d'en désirer moins qu'ils en ont.⁷⁵

⁷³ LYOTARD, Jean-François, « Sensus communis », in *Cahiers du collège International de Philosophie*, n° 3, Osiris, 1987, p. 67-87. & LYOTARD, Jean-François, « Sensus communis, le sujet à l'état naissant », in *Cahiers Confrontation*, 20, 1989, p. 161-179.

⁷⁴ DESCARTES, *Discours de la méthode*, texte et commentaires d'Étienne Gilson, Paris, Vrin, 1987, p. 1-2.

⁷⁵ ECO, Umberto, *Comment voyager avec un saumon*, Paris, Grasset, 1997, préface.

Le bon sens est à couramment voué aux gémonies. On l'égalise souvent à la naïveté, à la faiblesse d'esprit, ou à la faiblesse argumentative. « Le bon sens est le bouclier que l'intelligence brandit quand elle est fatiguée d'argumenter⁷⁶ » disait Charles Dantzig avec une justesse extraordinaire. De plus, il semble que la science et la philosophie, en principe, se doivent de contredire de nos jours le *bon sens* ainsi que la bêtise, repérée sous les traits humoristiques et paraphrastiques du texte d'Eco. Science et philosophie entendent aujourd'hui le bon sens comme « ce qui est apparemment vrai », mais qui « bien sûr ne l'est pas ». Le *bon sens scientifique ou philosophique* nous inciterait paradoxalement à nier le bon sens ou du moins à en douter : la science et la philosophie doutent de ce qui nous apparaît comme évidemment vrai, elles doutent des apparences.

§34. À certains égards, la situation s'est inversée. Le bon sens qu'aujourd'hui nous brandissons lorsque nous sommes las d'argumenter, était jadis considéré — par Descartes notamment — comme l'un des outils logiques nécessaires à l'exercice des mathématiques et de la métaphysique, la *logica utens*. À ce propos, Jacques Bouveresse écrit :

Peirce soutient qu'autant le recours à une théorie du raisonnement élaborée et sophistiquée est inutile et même néfaste dans les questions ordinaires, autant il est indispensable dans la métaphysique. « Une *Logica utens*, écrit [Peirce], comme la mécanique analytique qui réside dans les nerfs du joueur de billard, est ce qui répond le mieux aux usages familiers. » Descartes pense que c'est à peu près le contraire qui est vrai : la métaphysique comme, du reste, les mathématiques elles-mêmes n'ont pas besoin d'une *Logica docens*, mais seulement d'une *Logica utens*, qui est constituée en l'occurrence simplement par le bon sens orienté et discipliné uniquement par les règles de la méthode.⁷⁷

Le bon sens peut simplement se concevoir comme une faculté naturelle, comme le sont les cinq sens, nous aidant à distinguer le vrai du faux. Lorsqu'on se confronte à l'ouvrage de Paul Henri Thiry d'Holbach *Le bon sens, ou idées naturelles opposées aux idées surnaturelles*, le bon sens est rapproché d'une connaissance basique, d'un ensemble d'idées « naturelles », la « portion de jugement suffisante pour connaître les vérités les plus simples, pour rejeter les absurdités les plus frappantes⁷⁸ ». Le bon sens est le sens qui s'impose naturellement, en opposition au sens que l'on produit par la réflexion pour expliquer (par la science et la

⁷⁶ DANTZIG, Charles, *Dictionnaire égoïste de la littérature française*, Paris, Grasset, 2005.

⁷⁷ BOUVERESSE, Jacques, « Descartes, le « bon sens », la logique et les vérités éternelles », in *Essai V - Descartes, Leibniz, Kant*, Marseille, Agone (« Banc d'essais »), 2006, p. 43-77.

⁷⁸ HOLBACH (Baron d'), Paul Henri Thiry, *Le bon sens, ou idées naturelles opposées aux idées surnaturelles*, la bibliothèque de l'État de Bavière, 1772. (Préface) Version numérique dudit ouvrage.

philosophie) ce qui échappe conventionnellement au bon sens, ou au sens que l'on construit par la croyance, la religion.

À force d'entasser les *si*, des, *mais*, des *qu'en sait-on*, des *peut-être*, on est parvenu à former un système informe et décousu, qui est en possession de troubler l'esprit des hommes au point de leur faire oublier les notions les plus claires et de rendre incertaines les vérités les plus démontrées ; à l'aide de ce galimatias systématique, la nature entière est devenue pour l'homme une énigme inexplicable, le monde visible a laissé place à des régions invisibles ; la raison est obligée de céder à l'imagination, qui seule est en possession de guider vers le pays des chimères qu'elle a seule inventées.⁷⁹

§35. Nous pouvons concéder à Holbach que le bon sens, conçu comme faculté naturelle, s'oppose *naturellement* à la science. Il s'oppose aussi, en principe, à la philosophie. Le bon sens est éloigné de la philosophie, car il se passe volontiers de concepts et d'une trop grande théorisation pour se faire valoir, car il se contente volontiers du phénomène sans nécessiter de trop argumenter, de trop se perdre dans un discours de vérité. Ce qui est « évident », « flagrant », « certain », ou même « cousu de fil blanc » *pour-soi*, et que tout un chacun devrait comprendre ou penser, appartient au bon sens, tout comme ce qui me plaît et qui *pour-soi* devrait plaire à tous appartient au bon gout. La Bruyère disait à ce propos dans *Les caractères* : « entre le bon sens et le bon goût, il y a la différence de la cause à son effet⁸⁰ ».

Mais c'est ainsi qu'un problème insurmontable vient détruire l'idée d'un bon sens naturel : à l'instar du bon gout, le bon sens a ce vilain défaut de ne faire sens que *pour-soi*. Le « *bon sens sensible* » ou le « *bon sens sensé* » n'est souvent « bon » que *pour-soi*, et ne l'est pas nécessairement pour *autrui*. *Note* : Mais ici, on est bien obligé d'admettre qu'en ce qui concerne la musique et l'art en général, notre propre gout détermine *pour-soi* la possibilité de l'avoir cours du sens. Il ne faut donc jeter le gout aux oubliettes, au contraire, il faut insister sur son importance quant à l'avoir cours du sens *pour-soi*. Nous apporterons de nombreux éléments pour étayer tout ceci dans notre travail.

En somme, le bon sens est une notion complexe, car il suffit que nous la comprenions comme « ce qu'il convient communément de comprendre » ou comme « faculté commune de juger » pour que ressurgisse tout naturellement le problème du « communément », c'est-à-dire de l'objectivité. Justement, intéressons-nous au *sens commun*.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 3-4.

⁸⁰ LA BRUYÈRE (de), Jean, *Les caractères : ou, Les moeurs de ce siècle*, Paris, UGE, 1963, p. 265.

2.2.4.2. *Sensus communis*.

§36. Gadamer, dans *Vérité et méthode*⁸¹ donne une bonne définition du *sensus communis*. Il est le « sens commun du vrai et du bien (*das Rechte*) qui, sans être un savoir procédant de raisons, permet cependant de trouver ce qui est convaincant [...] »⁸². Comme tout sens, il est une forme d'*immédiateté*. Le concept de *sens commun* est ancien. Il est envisagé, dès le *De anima* d'Aristote, « comme synthèse des cinq sens » et comme « faculté de juger »⁸³. Par la suite, la scolastique, dans le prolongement du *De anima*, considèrera le *sensus communis* comme le pouvoir liant les sens extérieurs nous permettant de juger de ce qui est *donné*.

Dans la scolastique, par exemple, chez Thomas d'Aquin qui relaie le *De anima* [Aristote], le *sensus communis* est la racine commune des sens extérieurs ou, plus précisément, le pouvoir qui les combine, qui juge du donné, faculté dont tous les hommes sont dotés. Pour Vico, au contraire, il est le sens de ce qui est bon (*das Rechte*) et de ce qui est agrément (*Whol*) commun, bien plus, le sens que fait acquérir la vie en commun et que déterminent ses intuitions comme ses fins.⁸⁴

Gadamer fait référence au philosophe italien Giambattista Vico et à son ouvrage *De nostris tempore studiorum ratione*⁸⁵ de 1708. (*La méthode des études de notre temps*). Pour le napolitain, le « "sens commun" n'est pas le "bon sens" cartésien, la capacité rationnelle de distinguer le vrai du faux. Il "naît", dit le *De ratione*, "du vraisemblable, comme la science naît du vrai" »⁸⁶. Il « suppose donc l'existence en l'homme d'une faculté générale innée de se diriger vers le vrai et l'utile, faculté qui se développe et s'enrichit par son usage collectif, "commun" »⁸⁷. Le vraisemblable est pour Vico non seulement « le milieu entre le vrai et le faux, dans la mesure où ce qui est vrai le plus souvent n'est que très rarement faux »⁸⁸, mais aussi une autre

⁸¹ GADAMER, *Vérité et méthode*, p. 35 sq.

⁸² GADAMER, *Vérité et méthode*, p. 37.

⁸³ BRIAULT, Thierry, *Les philosophies du sens commun: pragmatique et déconstruction*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 63.

⁸⁴ GADAMER, *Vérité et méthode*, p. 38.

⁸⁵ Dont nous n'avons pu nous procurer que l'exemplaire numérique en français http://www.mcxapc.org/docs/conseilscient/0511vico_pons.pdf. Ouvrage épuisé chez Grasset. Référence : VICO, Giambattista, « La méthode des études de notre temps », in *Vie de Giambattista Vico écrite par lui-même: Lettres ; La méthode des études de notre temps*, Présentation, traduction et notes par Alain Pons, Paris, Grasset, 1981.

⁸⁶ PONS, « Introduction », in « La méthode des études de notre temps », p. 20.

⁸⁷ PONS, « Introduction », in « La méthode des études de notre temps », p. 20.

⁸⁸ VICO, « La méthode des études de notre temps », p. 45.

épistémologie⁸⁹, alternative au *Discours de la méthode*, alternative au rationalisme cartésien qui pose la vérité pour « seule valeur » et qui « répute pour faux tout ce qui n'est que vraisemblable⁹⁰ ». Vico s'est intéressé à Francis Bacon, et a beaucoup intéressé Gadamer. Il y a donc, semble-t-il, une conception « relativiste » de la vérité qui traverse toute une tradition philosophique remontant à l'Antiquité et culminant peut-être dans l'herméneutique heideggérienne et gadamérienne. Il faut dire qu'en raison du relativisme général institué par toute cette tradition, la vérité elle-même n'aura pu s'y soustraire.

2.2.4.3. Le sens commun comme présience.

§37. Le *sensus communis* peut se définir d'autres manières. 1) Comme le rappelle Gadamer dans sa lecture d'Oetinger, le *sensus communis* peut être vu comme le fondement métaphysique de ce que l'on nomme l'intuition. 2) Mais encore, le sens commun peut être compris comme le « sens fixé par l'idéologie dominante de notre époque » ou « le sens qui est communément admis dans notre société ». 3) Il peut être conçu, comme l'a pensé Kant, comme la norme idéale — et donc indéterminée — du jugement, du jugement de gout plus précisément. Selon Kant, le sens commun « ne peut [...] être fondé sur l'expérience ; en effet, il veut autoriser des jugements qui contiennent une obligation ; il ne dit pas que chacun admettra notre jugement, mais que chacun doit l'admettre. Ainsi, le sens commun, dont je donne comme exemple mon jugement de goût, lui conférant pour cette raison une valeur *exemplaire*, est une simple norme idéale⁹¹ ». 4) Le sens commun pourrait, en outre, être considéré comme *un bon sens objectif*, ou un sens porté par une large communauté et « allant de lui-même ». Mais selon le philosophe Giorgio Giannini, « le sens commun diffère du bon sens quant à la substance, car tandis que le premier est subjectif et lié à des facteurs émotifs ou de groupe, le second est objectif et libéré de tout élément à caractère sentimental ou collectif⁹² ».

⁸⁹ Voici ce que Vico dit à propos de la méthode Moderne. « Il résulte de ce que nous avons dit que ceux qui appliquent à la prudence [raison pratique] la méthode de jugement dont se sert la science sont dans l'erreur : ils évaluent les choses selon la droite raison, alors que les hommes, qui, pour une bonne part, sont des insensés, ne sont pas gouvernés par la réflexion, mais par le caprice ou le hasard. Ils jugent les actions humaines telles qu'elles auraient dû être, alors que la plupart du temps elles ont été accomplies à l'aventure. Et comme ils n'ont pas cultivé le sens commun et jamais recherché le vraisemblable, puisqu'ils se contentent du seul vrai, ils ne font aucun cas de savoir quels sentiments les hommes éprouvent communément au sujet de ce vrai, et si ce qu'ils considèrent comme des vérités apparaît comme tel au reste des hommes ». VICO, « La méthode des études de notre temps », p. 59.

⁹⁰ PONS, « Introduction », in « La méthode des études de notre temps », p. 14.

⁹¹ KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, traduction et introduction d'Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 1993, p. 11.

⁹² Cité par LIVI, Antonio, *Philosophie du sens commun : logique aléthique de la science et de la foi*, Paris, L'Age d'homme, 2004, p. 15.

§38. Quelle que soit sa nature, le sens commun semble aller de soi et *faire large consensus*. Antonio Livi, dans son livre *Philosophie du sens commun*, nous en donne une définition intéressante, car elle correspond en définitive à ce que l'on conçoit traditionnellement du sens commun — *comment le sens commun conçoit le sens commun*, si l'on veut bien nous pardonner cette formule :

Dans le langage ordinaire, l'expression « sens commun » révèle essentiellement d'un champ sémantique où figurent des expressions dans lesquelles le substantif « sens » acquiert une signification intellectuelle : par exemple, « sens de l'honneur », « sens des responsabilités », sens de l'opportunité »[...]. De cet usage linguistique se dégage une signification assez précise, y compris dans le langage ordinaire : « sens commun » désigne une perception intellectuelle (non sensorielle) de quelque chose de réel, de certainement objectif, mais difficilement justifiable et communicable par le biais d'une rationalité abstraite, même si l'on parvient toujours, en empruntant d'autres voies, à trouver une entente. Mais, en l'espèce, l'usage linguistique témoigne d'une inévitable ambigüité, car le langage populaire et le langage intellectuel confondent souvent « sens commun » et « bon sens », notamment à cause des interférences avec d'autres langues européennes où un seul terme recouvre les deux acceptions : l'anglais moderne ne connaît que *common sense*, le castillan n'utilise que *sentido común*. Lorsqu'en philosophie on utilise « sens commun » dans une acception gnoséologique, on entend alors par « bon sens » la sagesse pratique, la sagesse de la vie pratique, l'équilibre mental, la prudence dans le jugement et dans l'action concrète.⁹³

Contrairement au bon sens, le sens commun ne s'oppose pas à la science, mais se dissout en elle. Il est cette partie de la science, cette prescience qui n'a trait ni à un ensemble d'idées communes ni à un ensemble de perceptions communes. Le sens commun a trait en revanche à ce qui fonde l'expérience commune, ce qui appartient profondément à la nature humaine et qui le guide dans son expérience du monde⁹⁴.

⁹³ LIVI, *Philosophie du sens commun*, p. 14.

⁹⁴ « En effet, il est possible de définir le sens commun comme ce *que tous savent et pensent spontanément* par rapport à ce *que tous ont en commun*, en tant qu'êtres humains, que ce soit au niveau de la situation ontologique (être-dans-le-monde) ou au niveau des impératifs éthiques et des valeurs (devoir-être, devoir-agir, devoir-choisir). Il est également ce que tous « ressentent » comme vrai, bon, juste, même s'ils ne s'en rendent pas compte formellement, ou qu'ils ne savent justifier d'une façon rationnelle (ce qui est le rôle de la science) s'ils s'en rendent compte, ou qu'ils sont parfois eux-mêmes enclins à nier lorsqu'ils y réfléchissent après coup et qu'ils l'analysent. Le sens commun est naturellement et constitutivement dans l'incapacité de s'auto-justifier, car toute justification par la réflexion, l'analyse et la confrontation de chaque partie d'un tout, est le propre de la science ; toutefois, la valeur de cette considération n'est négative qu'en apparence car, compte tenu du fait que « *actiones sunt suppositorum* », il n'y a pas, à proprement parler, d'un côté le sens commun qui agit et, de l'autre, la science. En effet, c'est un seul et même sujet (*suppositum*) qui saisit

§39. Le sens commun est selon Antonio Livi « une expérience dans laquelle tous peuvent se reconnaître et dont tous peuvent se réclamer pour communiquer entre eux⁹⁵ », qui se fie à des « jugements d'évidence immédiate⁹⁶ ». Il n'est pas à comprendre comme une faculté commune à tous, ou comme une faculté universelle partagée par tous, ce dont présage normalement la locution latine *sensus communis*, mais bien plus comme le résultat provenant d'une activité cognitive commune. Ainsi, le sens commun « ne se situe pas en amont de l'activité cognitive, mais en aval, car il découle, au milieu d'une variété illimitée de résultats particuliers et contingents, de la constatation critique d'un certain nombre de résultats universels et nécessaires de l'activité cognitive.⁹⁷ » Le sens commun est ici conçu comme le *résultat* d'un processus, non comme une faculté ancestrale.

§40. Dans le livre d'Antonio Livi, le sens commun est donc décrit comme le « versant objectif des certitudes atteintes par n'importe quels cheminements par l'homme en tant qu'homme⁹⁸ ». Ainsi défini, il n'intéresse que peu une étude du sens. À tout le moins, une étude sens ne pourrait se réduire à celle du sens commun, pour une raison essentielle. Nous pensons que le sens est un *processus* de réception-production humaine, et non le *résultat* de ce processus : le sens n'est pas une connaissance établie et communément admise, mais un processus utilisant un mécanisme commun dont les résultats sont individuels. Ainsi, ce qui est constitué en connaissance humaine allant de soi — le sens commun — n'intéresse pas la question du sens : cette question concerne *ce qui est reçu pour-soi* et non *ce qui est connu pour tous*.

Toutefois, nous gardons à l'esprit que le sens commun, qu'il soit conçu comme l'ensemble des *résultats universels provenant d'une activité cognitive commune*, ou encore comme *les mécanismes cognitifs communs fondant une expérience commune*, est un point de départ à tout sens ou à toute signification. Il guide, il chapeaute d'une certaine manière toute réception et toute production de sens. Le sens commun est l'un des sens généraux dont a besoin tout sens local : il est donc une condition de possibilité de l'avoir cours du sens, comme l'est, par exemple, le sens de la vie.

certain aspects de la réalité par une approche spontanée et naturelle que nous appelons sens commun et qui est capable, ensuite, d'en prendre conscience et de l'élaborer rationnellement par une réflexion systématique que nous appelons science. » LIVI, *Philosophie du sens commun*, p. 29-30.

⁹⁵ LIVI, *Philosophie du sens commun*, p. 39.

⁹⁶ *Id.*

⁹⁷ *Id.*

⁹⁸ LIVI, *Philosophie du sens commun*, p. 41.

2.2.4.4. Gout commun.

§41. Kant a une vision différente du sens commun. Il entend déjà le distinguer de *l'entendement commun* (c'est-à-dire la faculté de juger du monde sensible, déterminant les principes constitutifs de l'expérience sensible commune), considéré comme la « moindre des choses qu'on puisse attendre de quiconque prétend au nom d'homme, et a par suite aussi le pauvre honneur d'être appelé *sens commun* (*sensus communis*) et de telle sorte que sous le mot commun [...] on entend ce qui est vulgaire (*vulgare*) ce que l'on rencontre partout et dont la possession n'est ni un mérite ni un avantage⁹⁹ ». En revanche, le sens commun serait une faculté de juger commune, nous l'avons dit :

Par *sensus communis* il faut entendre l'idée d'un sens commun à tous, c'est-à-dire d'une faculté de juger qui, dans sa réflexion, a égard en pensant (*a priori*) au mode de représentation de tous les autres, afin, pour ainsi dire, de conforter son jugement avec la raison humaine dans son ensemble, et d'échapper ainsi à une illusion qui, en nous faisant prendre pour objectives des conditions particulières et subjectives, aurait une influence néfaste sur le jugement.¹⁰⁰

Le sens commun, s'il existe, doit avoir un *contenu*. Ce contenu peut être constitué par ce qu'il y a de commun dans notre faculté intellectuelle de juger du « monde » par exemple. Les représentations du monde sont aussi nombreuses qu'il y a d'individus dans ce monde, et pourtant, comme le remarque Livi, il y a des *choses*, de nombreuses *choses*, communes à tous (à prendre comme des *étants*) qui constituent bel et bien un tout plus vaste que l'on juge communément comme étant *le monde*, la réalité, l'univers. Il y a donc un jugement commun sur le monde. Pourtant, nous pensons que cette vision d'un jugement intellectuel commun, d'une faculté de juger commune à tous, semble ne pas correspondre totalement au contenu du sens commun, contenu que nous rapprocherions volontiers, à l'instar de Kant, du jugement esthétique commun ou du *gout* commun. Comme le bon sens se rapproche étrangement du bon gout, le sens commun se rapprocherait étrangement du gout commun :

L'expression de sens commun conviendrait bien mieux au gout qu'à l'entendement commun ; le jugement esthétique bien plus que le jugement intellectuel mérite d'être appelé un sens appartenant à tous, si l'on veut bien entendre par sens un effet de la simple réflexion sur l'esprit, car alors on entend par sens, le sentiment du plaisir. On pourrait

⁹⁹ KANT, Emmanuel, *Le jugement esthétique*, textes choisis et traduits par Florence Khodoss, Paris, PUF, 1970, p. 66. Texte issu de la *Critique de la faculté de juger*, §40.

¹⁰⁰ *Id.*

même définir le gout : la faculté de juger de ce qui rend notre sentiment lié à une représentation donnée, universellement communicable, sans le secours d'aucun concept.¹⁰¹

Nous défendrons dans ce texte que ce jugement de gout est nécessaire à la saisie du sens, que ce que nous appelons dès maintenant le *plaisir de l'écoute*¹⁰² est une condition de possibilité d'avoir cours d'un sens musical. Si l'on a coutume de dire « à chacun ses goûts », il ne fait aucun doute que les goûts subjectifs sont inféodés à un gout plus général : le gout commun. Comme il ne fait aucun doute que le sens *pour-soi* est inféodé à un sens plus général : le sens commun. Quel est-il ? Et quelle est son origine ?

2.2.4.5. Objectivité du sens commun et du gout commun : le sens *culturel*.

§42. Quelle que soit la conception que l'on en ait, le sens commun — que nous tiendrons désormais pour *conjoint* au gout commun — vise une certaine objectivité. Celle-ci peut émaner par exemple d'une force idéologique collective, dont nous pouvons penser qu'elle est dictée par la culture. Cette objectivité serait en quelque sorte l'empan sur lequel se règle systématiquement tout sens produit au sein d'une même culture, pour un espace culturel déterminé, à une époque donnée. Ainsi dit, décrire cette objectivité précisément, à un temps synchronique, relève d'une entreprise totalement impossible. Nous ne tenterons pas cette description. Mais le lecteur en conviendra sûrement : il y a bien, dans une culture donnée, à tout moment de l'histoire, un socle sur lequel se fondent toute représentation et toute connaissance, ainsi qu'un horizon commun vers lequel tout sens nous amène.

Cette objectivité porte aussi nos habitudes : habitudes de pensée, habitudes de *lecture* (habitudes interprétatives), automatismes de jugement, peut-être même une certaine orientation esthétique, des goûts communs. Mais si l'on peut sans difficulté avoir l'intuition intellectuelle d'une telle objectivité, il est impossible selon nous d'avoir pleinement conscience de ce qu'elle recouvre exactement. Ce sens commun, nous sommes totalement immergés en lui. Il nous submerge, il est impossible d'y échapper. Il est tellement ancré en nous qu'il nous interdit presque de porter un jugement sur lui. Par exemple, en tant qu'Occidentaux, nous ne pouvons nous extraire de notre condition d'Occidental pour juger de la façon — culturelle — dont nous avons l'habitude de produire du sens ou de recevoir du sens. C'est un fait, c'est une fatalité.

¹⁰¹ KANT, *Le jugement esthétique*, p. 67.

¹⁰² À prendre en un sens large, il peut être aussi le déplaisir, le dégoût, etc.

§43. L'existence de ce socle commun ne fait pour nous aucun doute, car il y a bien, en toute logique un sens supérieur, éminemment culturel, qui gouverne la manière dont nous pensons les choses, dont nous percevons le monde. À tout le moins, il y a bien une « entité objective » venant se greffer à nos représentations subjectives, et conditionnant toute production ou réception de sens. Or, en adéquation avec notre conclusion du point 2.2.2.2. *Le sens est nécessaire au sens, le sens est une possibilité*, le sens a toujours besoin d'un sens plus général. Ce sens plus général est le socle commun que nous nommons ici le *sens culturel*. Ce sens plus général n'est pas *le sens que produit l'art dans la culture*, mais au contraire *le sens induit par la culture orientant notre vision de l'art et l'appréhension de son sens*.

Le sens culturel possède deux origines, mises en évidence par deux grands axes de recherches : une origine sociologique et une origine linguistique.

A) Origine sociologique du sens culturel.

§44. La sociologie de la culture et de l'expérience esthétique incarne bien entendu le versant sociologique du sens culturel. Cette sociologie s'est constituée dans les années 1955-1965 en France « autour des recherches sur la consommation et les pratiques culturelles, sur le développement culturel local, sur les instances de socialisation et leur contribution à la reproduction du système social, et autour de travaux plus interdisciplinaires sur les médias et la communication¹⁰³ ».

La « théorie de la légitimité culturelle », élaborée d'abord, à partir de Max Weber, par Bourdieu et Passeron dans *Les Héritiers* et *La Reproduction*, puis développée plus exclusivement par Bourdieu, rompt avec le relativisme et son principe d'autonomisation des cultures en rapportant le sens culturel des pratiques aux conditions et aux positions sociales où il a cours, dans un espace social hiérarchisé. Pourtant, les deux composantes essentielles de cette théorie — l'homologie marxienne entre rapports de force et rapports de sens, et la transposition à l'ordre culturel du concept wébérien de légitimité, qui permet de lier la reconnaissance par les classes dominées des valeurs des groupes dominants à la méconnaissance des rapports de force par lesquels la domination sociale peut exercer son emprise — portent le théoricien à réduire à néant le sens des cultures populaires dans le moment même où elles lui permettent d'objectiver l'arbitraire de la culture des classes dominantes¹⁰⁴.

¹⁰³ MENER, Pierre-Michel, « L'un et le multiple : Sur la sociologie de la culture et de l'expérience esthétique dans les travaux de Jean-Claude Passeron », in Ariane Miéville et Giovanni Busino, (dir.), *Revue européenne des sciences sociales, Du bon usage de la sociologie : pavane pour Jean-Claude Passeron*, Tome XXXIV, n° 103, Genève, Droz, 1996, p. 99.

¹⁰⁴ *Id.*, p. 100.

En sociologie de l'œuvre, le sens culturel a été plus que régulièrement indexé sur le rôle social des œuvres. Ce rôle était notamment, pour la sociologie de l'œuvre¹⁰⁵, celui de reproduire (dans la structuration de son matériau) le système social concerné ou visé par l'œuvre. Jean-Claude Passeron montre dans son article « Le chassé-croisé des œuvres et de la sociologie »¹⁰⁶ que la sociologie de l'œuvre, aux caractères multiples (psychanalytique, herméneutique, fonctionnaliste ou structuraliste), a provoqué un certain « chahut théorique [qui] ouvrit à tous un droit de libre association entre structures formelles de l'œuvre et structures anthropologiques ou stratégies sociales de son élaboration, entre fonctions internes des éléments de l'œuvre et fonctions externes de sa réception, de son utilisation ou de son commentaire¹⁰⁷ ».

Mais pour notre étude, peu importe quelles difficultés a dû affronter la sociologie de l'œuvre. Peu importe quelle est son efficacité. Ce qui importe, en revanche, est qu'elle montre que la société, pour autant qu'elle se structure en classes, en catégories socioprofessionnelles, etc., imprime nécessairement un système global de structuration des choses. Elle montre en outre que le sens et que *toute production/réception de sens est indexée, d'une manière ou d'une autre, sur cette structuration*. C'est ainsi que le sens trouve son déterminisme social et culturel.

B) Origine linguistique du sens culturel.

§45. Les interprétations du sens culturel, si elles ne sont pas d'ordre social, sont d'ordre linguistique. On retrouve les traces de cette « origine linguistique du sens culturel » dans une hypothèse issue de la linguistique américaine du siècle dernier : celle Sapir-Whorf¹⁰⁸ (Sapir, 1921 & Whorf, 1956) pour qui les représentations culturelles dépendent des catégories linguistiques. Par exemple, les mots utilisés pour désigner une chose peuvent exister dans une langue, mais pas dans une autre, ce qui est pour les auteurs la preuve que la langue désigne les représentations culturelles, et traduit la nécessité culturelle de l'emploi du langage pour traduire nos représentations. Cette hypothèse est basée sur l'idée déjà ancienne que « la langue d'un sujet parlant influence les représentations dont ce sujet est le siège¹⁰⁹ ».

¹⁰⁵ Nous avons cité un exemple issu de la sociologie de Michel Faure, dans notre introduction.

¹⁰⁶ PASSERON, Jean-Claude, « Le chassé-croisé des œuvres et de la sociologie », in MOULIN, Raymonde, (dir.), *Sociologie de l'art*, Paris, l'Harmattan, 1999, p. 447 sq.

¹⁰⁷ PASSERON, « Le chassé-croisé des œuvres et de la sociologie », p. 452.

¹⁰⁸ Voir à ce propos SAPIR, Edward, *Le langage : introduction à l'étude de la parole*, Paris, Payot & Rivages, 2001. Et WHORF, Benjamin, *Language, Thought, and Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*, Cambridge, MIT Press, 1988.

¹⁰⁹ KAMINKER, Jean-Pierre, « Whorf ou Sapir ? » in *Covariations pour un sociolinguiste: hommage à Jean-Baptiste Marcellesi*, Mont-Saint-Aignan, Publication Universitaires de Rouen et du Havre, 1998, p. 111.

Ainsi, « la manière dont les individus appréhendent l'univers est déterminée essentiellement par la langue à laquelle ils sont exposés¹¹⁰ ». Située dans l'héritage de Humboldt, cette théorie implique que « les différentes langues sont des modèles différents de l'univers¹¹¹ » culturel. Cette conception souffre de quelques écueils, notamment parce qu'elle ne laisse que « peu de place à un développement cognitif indépendant du développement verbal ; [elle] conçoit le premier comme étant subordonné au second¹¹² ». En plus d'être contestable dans ses fondements, cette hypothèse est contestée en tant que telle. En effet, Jean-Pierre Kaminker montre dans son article « Whorf ou Sapir ? » que les travaux de Sapir et de Whorf, pourtant réunis en une seule théorie, présentent des incompatibilités de tout ordre. Il y oppose notamment le *mysticisme* whorfien et le *pragmatisme* sapirien.

« Sur Whorf, il y a peu à dire, tant qu'il n'est question que d'un parallèle avec Sapir. Ce qui lui tient lieu de réflexion anthropologique c'est un appétit mystique de retour aux origines. Là s'amalgament bien des influences, qui suggèrent un climat intellectuel à l'opposé de celui de Sapir : le fondamentalisme méthodiste, qui lui fit écrire en 1925 un ouvrage réfutant la doctrine de l'évolution, pour lequel il ne trouva pas d'éditeur¹¹³.

Mais ici encore, peu importe les écueils dont ont pu souffrir ces théories. Ce qui importe pour notre étude, est qu'elles montrent indubitablement que *le langage est une origine d'un sens culturel général sur lequel s'indexe toute production/réception de sens*.

C) Courte synthèse

§46. Nous retenons du sens culturel que ses deux origines (sociale et linguistique) structurent son « objectivité ». En effet, dans une culture donnée, quoi de plus « objectif » que le langage et la société ? Le langage et la société dans laquelle nous vivons fondent un horizon de sens commun. En somme, le sens commun tire son objectivité d'un sens culturel (d'origine linguistique et sociale) qui conditionne toute production/réception de sens. Il faut avoir conscience qu'un horizon de sens global dans lequel nous sommes plongés, surplombe toujours des territoires de sens plus locaux... *Le sens de la musique est l'un de ces territoires locaux*.

¹¹⁰ MOREAU, Marie-Louise, et RICHELLE, Marc, *L'acquisition du langage*, Bruxelles, Mardaga, 1997, p. 170.

¹¹¹ QUILLIEN, Jean, « Réflexions sur la signification du recours à la notion de modèle en linguistique. Chomsky et Whorf, "héritiers" de Humboldt » in *Modèles et interprétation*, Villeneuve-d'Ascq, Publications de l'Université de Lille III, 1978, p. 210.

¹¹² *Id.*

¹¹³ KAMINKER, « Whorf ou Sapir ? », p. 117.

PREMIÈRE PARTIE

PHILOSOPHIE DU SENS DE LA MUSIQUE

— INTRODUCTION DE LA PREMIÈRE PARTIE —

§1. Le sens de la musique peut être questionné sous l'angle d'une philosophie du sens, c'est-à-dire une réflexion sur les causes premières et les principes généraux du sens en musique. Nous avons bien conscience qu'en tant qu'activité littéraire productrice de sens, une philosophie du sens est par essence redondante ; elle est un discours producteur de sens sur le sens. Cette métadiscursivité constitutive et ce *métasens*, si l'on veut, ont le défaut de nous placer en retrait du sens de la musique, mais a contrario nous permettent d'avoir le recul nécessaire pour dégager ses principes généraux, principes trouvant écho dans les philosophies « générales ».

Nous l'avons dit, *le sens a besoin de sens* : le sens musical a besoin d'un sens plus général pour avoir cours. Ainsi, rechercher les causes premières et les principes généraux du sens de la musique doit passer par une recherche du sens à un niveau plus général. C'est pour cette raison qu'une philosophie du sens de la musique (*sens de...*) est avant tout une philosophie du sens *en général*. Nous proposons donc, dans le chapitre III intitulé LES CONCEPTIONS PHILOSOPHIQUES DU SENS, 1) tout d'abord de constituer une courte *base de données* sur le sens en philosophie générale, pouvant intéresser une philosophie du sens de la musique ; 2) de pointer les apports mais aussi certains écueils liés au concept de sens à travers ses différentes conceptions en philosophie générale — notamment à partir¹ de Kant², chez des auteurs aussi divers que Frege³, Husserl⁴, Heidegger⁵, Deleuze⁶, Thom⁷, ainsi que chez un auteur plus

¹ À notre avis, parce que Kant, en séparant le phénomène de la chose *en-soi*, a déterminé la conception *moderne* de l'expérience et du sens.

² KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, Paris, PUF, 1968. —, *Critique de la faculté de juger*, traduction et introduction d'Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 1993. —, *Le jugement esthétique*, textes choisis et traduits par Florence Khodoss, Paris, PUF, 1970.

³ Voir FREGE, Gottlob, *Les Fondements de l'arithmétique*, trad. Claude Imbert, Paris, Seuil, 1969. FREGE, Gottlob, « Sens et dénotation », in *Écrits logiques et philosophiques*, trad. C. Imbert, Paris, Seuil, 1971, p. 102-126.

contemporain, Jean-Michel Salanskis⁸, héritier de la phénoménologie d'Husserl et de la philosophie d'Emmanuel Levinas⁹, qui tente de poser les bases de ce que pourrait être une véritable philosophie du sens au XXI^e siècle, dans son ouvrage *Sens et philosophie du sens*.

§2. L'un des enjeux d'une philosophie du sens de la musique est l'étude transcendantale du sens, c'est-à-dire, au sens kantien du terme, une étude des conditions de possibilités du sens en musique. Cette étude répond en principe à la question : comment connaissons-nous la musique *a priori* ? Elle ne porte pas sur l'objet en lui-même, à savoir la musique en son être, mais sur ce qui fonde la connaissance *a priori* de la musique. Concrètement, il peut s'agir des caractéristiques du sujet connaissant (de l'auditeur), de son univers sensible, son entendement, son jugement esthétique, son goût. Comme nous le suggérons dans l'introduction, le sens est indexé d'une manière ou d'une autre sur mes affects, mes sentiments, sur mon amour ou mon aversion pour une musique, sur mon propre goût. Ces goûts et affects constituent l'une des conditions de possibilités d'appréhension du sens. Cela dit, il est utile de préciser qu'une philosophie musicale, quelle qu'elle soit, ne peut se disperser dans l'étude du goût, dans le subjectivisme, dont on sait aujourd'hui — nous croyons que notre lecteur est prêt à l'accepter — qu'elle manque de très loin les véritables enjeux philosophiques de la question musicale. L'explicitation du goût se confond toujours avec la dangereuse tentative d'explicitier et de justifier le Beau. D'ailleurs, les discours subjectivistes ont bien plus souvent recours à des effets de style qu'à une véritable réflexion philosophique ou à de véritables arguments musicologiques. Plus encore, l'histoire de la musique (le XX^e siècle plus particulièrement) nous

⁴ Voir notamment HUSSERL, Edmund, *Recherches logiques : Prolégomènes à la logique pure*, Tome 1, Trad. Hubert Élie, Arion Lothar Kelkel et René Schérer, Paris, PUF, 1961. HUSSERL, Edmund, *Recherches logiques : Recherches pour la phénoménologie et la théorie de la connaissance*, Tome 2, trad. Hubert Élie, Lothar Kelkel et René Schérer, Paris, PUF, 1961. HUSSERL, Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Paris, Gallimard, 1985. HUSSERL, Edmund, *La philosophie comme science rigoureuse*, Paris, PUF, 1989.

⁵ HEIDEGGER, Martin, *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, 1976. HEIDEGGER, Martin, *Être et Temps*, Paris, Gallimard, 1986.

⁶ Voir DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969. DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, *L'Anti-Oedipe : capitalisme et schizophrénie 1*. Paris, Minuit, 1972. DELEUZE, Gilles, *Cinéma. I. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983. DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Capitalisme et Schizophrénie. Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

⁷ Voir THOM, René, « La double dimension de la grammaire universelle » in THOM, René, (et Claire Lejeune, Jean Pierre Dupont), *Morphogénèse et imaginaire*, Paris, Lettres modernes, 1978. THOM, René, « Pouvoirs de la forme » in GAYON, Jean, & WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Les Figures de la forme*, Paris, L'Harmattan, 1992.

⁸ Voir SALANSKIS, Jean-Michel, *Territoires du sens: essais d'éthanalyse*, Paris, Vrin, 2007. SALANSKIS, Jean-Michel, *Le temps du sens*, Orléans, Hyx, 1997. SALANSKIS, Jean-Michel, *Sens et philosophie du sens*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.

⁹ Voir LEVINAS, Emmanuel, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Vrin, 2006.

a appris une chose essentielle : le Beau n'est pas le seul enjeu de l'art, comme l'esthétique subjectiviste n'est pas la seule philosophie de l'art possible. Tant s'en faut. Le gout a quelque chose à voir avec le sens, nous l'avons montré, mais à lui seul, il n'explique pas tout.

À l'inverse, une philosophie musicale ne peut non plus tomber dans les affres dont ont pu souffrir certaines disciplines musicologiques comme la sociologie de la musique par exemple, à savoir la recherche d'une « esthétique immanente » culturelle du sujet connaissant, apparentée au *sens commun* — débattu dans le chapitre précédent¹⁰ —, où la détermination des catégories esthétiques serait — absolument — culturellement immanente. Là encore, le sens a à voir avec la culture, mais la culture, à elle seule, n'explique pas tout.

Si la culture n'explique pas tout à elle seule, et si le gout n'explique pas tout à lui seul, retenons toutefois que *généralité de la culture* et *singularité du gout* sont des forces opposées entre lesquelles nous cherchons sans arrêt un équilibre. Le sens que les choses revêtent *pour-soi* est inféodé à ces forces inexorables. Gout et culture sont des conditions générales de possibilité du sens, mais une philosophie du sens en musique ne peut s'en contenter.

§3. Nous le verrons, notre philosophie du sens de la musique dessine en substance trois voies l'exploration. 1) Elle est tout d'abord une ontologie circonscrite à l'objet d'étude, une *ontologie de la musique*. Nous l'avons vu, le *sens de...* interroge plus ce qui vient dans les pointillés que le *sens* en lui-même. Ainsi, notre philosophie est d'abord une discussion sur *l'être* de la musique, sur ce qu'elle *est*. Elle répond en principe à la question : qu'est-ce que la musique au plan général ? Autrement dit, de l'Europe de l'Est à l'Europe de l'Ouest en passant par l'Asie, de l'antiquité à nos jours en passant par le moyen âge, des chants grégoriens au rap en passant par le jazz, de la séquence *Ave generosa, Columba aspexit, O presul vere civitatis* d'Hildegarde von Bingen aux *Sonatines* d'Arvo Pärt, en passant par le drame lyrique de Claude Debussy *Pelléas et Mélisande*, qu'est-ce que la musique ? Nous le verrons, cette question de l'être pose des problèmes inexpugnables, problèmes sur lesquels la philosophie achoppe depuis l'Antiquité. À ce titre, abandonner la question de l'être au profit 2) de la question du « hors-être » est une des attitudes possibles dans la recherche du sens de la musique : elle consiste à rechercher les conditions de possibilité éthiques de l'avoir cours du sens, de son appréhension, ou même de son existence au sein d'une communauté éthique donnée. Ces conditions sont des conditions « hors-être », c'est-à-dire « situées » hors de la musique en tant qu'être, étrangères à son immanence (à son principe *en-soi*). C'est précisément ce hors-être que Jean-Michel Salanskis se propose d'étudier dans son éthanalyse, dont nous serons amenés à montrer la portée.

Enfin, l'interrogation sur l'être de la musique peut 3) se refondre en une interrogation sur la *raison d'être* de la musique, sur son but, sur sa fonction dans notre monde — son but et sa

¹⁰ Voir supra chap. 2.2.4. Le sens commun.

fonction anthropologique — et sur son bienfondé dans notre monde. Pourquoi la musique assume-t-elle une fonction si fondamentale et éternelle dans notre monde ? Par cette fonction constante et fondamentale, elle trouve son bienfondé. S'interroger sur le *sens de* quelque chose, rejoint obligatoirement une interrogation sur le *pourquoi* de la chose, sur le pourquoi de son existence et de sa pérennité.

Ainsi, dans un grand chapitre intitulé 3.3. ÊTRE, HORS-ÊTRE, RAISON D'ÊTRE : UNE PREMIÈRE TRILOGIE DU SENS, nous essaierons de poser clairement le rapport du sens à l'être (la musique en tant qu'elle *est*), au hors-être (les conditions de possibilité éthiques — humaines — de l'avoir cours du sens de la musique, de son appréhension, de son existence), et à sa raison d'être (son but, sa fonction anthropologique, et le bienfondé de son existence).

§4. Ces voies d'explorations philosophiques du sens ne sont pas nouvelles. Elles ont été une préoccupation pour certaines musicologies que l'on peut considérer, si l'on fait disparaître du mot « philosophie » son caractère élitiste et abscons, comme de véritables philosophies du sens de la musique, ou, du moins, comme des théories musicologiques se référant à de véritables conceptions philosophiques du sens. Ainsi, nous avons vu apparaître au XXe siècle, en instituant des termes peut-être discutables, un *matérialisme*¹¹ musicologique, un *idéisme*¹² musicologique et un *réalisme herméneutique* du sens musical, courants au sein desquels coexistent plusieurs tendances. Nous proposons dans le chapitre IV intitulé LES CONCEPTIONS PHILOSOPHIQUES DU SENS EN MUSICOLOGIE, d'évaluer de manière critique trois positions philosophiques adoptées par la musicologie du sens — nous montrerons par ailleurs que les auteurs cités ne sont pas nécessairement exclusifs à la position philosophique concernée. Le *matérialisme*, à travers l'œuvre musicologique de Boris de Schloezer¹³ et de Léonard B. Meyer¹⁴, au premier plan, qui conçoivent de manière globale le sens comme immanent à la matière sonore, mais aussi et surtout qui conçoivent le sens comme ontologiquement extérieur à l'esprit humain ; l'*idéisme* musicologique, ensuite, à travers l'esthétique de l'art de Mikel Dufrenne¹⁵, qui conçoit globalement le sens du côté de la réception de la musique en tant que

¹¹ Ne se confond pas en musique avec un positivisme aveugle.

¹² Ne se confond pas en musique avec un constructivisme absolu, qui d'un certain point de vue concèderait au scepticisme.

¹³ SCHLOEZER (de), Boris, *Introduction à Jean-Sébastien Bach, essai d'esthétique*, Presses Universitaires de Rennes, Aestetica, 2009. SCHLOEZER (de), Boris, *Igor Stravinsky*, Presses Universitaires de Rennes, Aesthetica, 2012. SCHLOEZER (de), Boris, *Comprendre la musique, Contributions à la Nouvelle revue Française et à la Revue Musicale*, PUR, Aestética, 2001.

¹⁴ MEYER, Léonard B., *Émotion et signification en musique*, Arles, Actes Sud, 2011.

¹⁵ Essentiellement DUFRENNE, Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, tomes 1 & 2, Paris, PUF, 1953.

construction abstraite de l'esprit ; le *réalisme herméneutique*¹⁶ musicologique, enfin, défendu par l'anthropologie musicale historique de Bernard Vecchione¹⁷, dont nous verrons qu'elle situe le sens dans la production musicale : elle recherche la raison d'être anthropologique des œuvres musicales. Sans être nécessairement exclusives, les deux premières tendances sont plutôt focalisées sur la question de l'être de la musique, la troisième plus particulièrement sur la raison d'être de la musique.

§5. Nous clôturerons cette partie sur la philosophie du sens par un regard synthétique plus personnel, dans le chapitre V intitulé PRINCIPES D'UNE PHILOSOPHIE DU SENS DE LA MUSIQUE. Le tour d'horizon effectué dans cette partie doit aboutir à une prise de position sur les questions les plus fondamentales. Nous chercherons à savoir si le sens est « dans » l'objet sonore, immanent, s'il est donné ou s'il faut le dé-voiler, lever le voile, la *lèthè* sur le sens, si le sens est situé dans la relation à l'objet, ou en dehors de l'objet ou de cette relation à l'objet. Nous essaierons en outre de montrer comment le sens peut être questionné en musique, sous quelles modalités. Nous essaierons de montrer quel rapport nous entretenons avec la musique vue sous l'égide de son sens. Nous répondrons enfin à la question la plus essentielle de cette partie philosophique : qu'est le sens en musique ? Lorsque l'on accole le mot *sens* au mot *musique*, qu'en résulte-t-il, et comment cela nous éclaire-t-il sur la compréhension et la connaissance de la musique ? S'agit-il bien de compréhension et de connaissance, d'ailleurs ?

Nous reviendrons en outre sur des points clefs débattus par la philosophie de l'art en général (la question de l'objet esthétique musical et l'expérience esthétique par exemple), afin de répondre aux questions suivantes : quel est le mode donation du sens en musique ? « Où » est

¹⁶ « Ces considérations conduisent logiquement à rejeter simultanément l'écueil d'un positivisme naïf et d'un constructivisme intégral en dégageant une position qui soit compatible avec un sens commun constructiviste. Le "réalisme herméneutique" de H. Dreyfus [1991] apparaît particulièrement bien ajusté pour rendre compte de ce paradoxe selon lequel les entités sont indépendantes par rapport à nous et dépendent de nos compétences à les actualiser. Si les entités qui peuplent notre monde, si leurs occurrences se donnent dans la rencontre et se révèlent à partir de la structure de cette rencontre, ce paradoxe s'en trouve sinon résolu, du moins éclairé et partiellement dépassé. » TROM, Danny, « À l'épreuve du paysage », Revue du MAUSS 1/2001 (n° 17), p. 247-260.

URL : www.cairn.info/revue-du-mauss-2001-1-page-247.htm.

¹⁷ Citons seulement pour le moment, parmi les nombreuses références consultées : VECCHIONE, Bernard, « L'hermeneia silencieuse du musical », in *Le sens langagier du musical. Sémiologie et Herméneia*, Actes du premier symposium d'Aix-en-Provence, Paris, l'Harmattan, 2009. VECCHIONE, Bernard, « une approche sémiotique du musical », in GRABÓCZ, Marta (dir.), *Sens et signification en musique*, Paris, Hermann, 2007. VECCHIONE, Bernard, *Pour une science de la réalité musicale : éléments d'anthropologie musicale historique*, thèse de doctorat, Aix-en-Provence, Boucourechliev, André (dir.), Université de Provence (Aix-Marseille I), 1984.

le sens en musique ? Comment questionner le sens en musique ? Quel est notre rapport au sens de la musique ? Qu'est le sens de la musique ?

§6. Avant de rentrer dans cette longue partie sur la philosophie du sens : une dernière précision. Au risque de ne pas faire consensus, nous pensons que la force d'une *philosophie de l'art* se mesure à sa capacité à désigner et à expliquer l'art en tant que *réel*, et non à fabriquer des concepts, des *irréels*. Pourquoi ? Simplement parce qu'une *philosophie de l'art* ne saurait être autre qu'une *philosophie appliquée* à l'art. Et si elle invente ou réinterprète (en principe) des concepts, ce ne doit être que pour mieux servir l'explicitation du réel, et non pour faire vivre la philosophie comme enfermée sur elle-même, à l'intérieur de son propre cercle, comme l'on peut faire vivre indéfiniment les mathématiques, simplement en appliquant des règles et des théorèmes, et dont le seul vrai intérêt est en définitive de satisfaire au jeu de l'esprit. Nous concevons que ce *jeu* puisse être captivant et fascinant, mais puisqu'il n'est que pure abstraction, il ne faut pas attendre de lui qu'il nous éclaire sur le réel. Notre philosophie du sens de la musique doit avoir la même préoccupation qu'une philosophie de la musique, même si elle s'adresse d'abord à l'*irréel* qu'est le sens. Elle est une philosophie appliquée ou au moins applicable à la musique, et si possible à elle seule.

— III —

LES CONCEPTIONS PHILOSOPHIQUES DU SENS

§1. Le sens. Point clef pour notre musicologie. Mais une notion disséminée dans la philosophie¹. Elle qui doit être réunie, rassemblée. Ce travail a été effectué de manière rapide par Jean-Michel Salanskis dans son ouvrage *Sens et Philosophie du sens*. Rapide, car son texte s'adresse à des philosophes, sensés être rompus aux circonvolutions de la pensée philosophique des trois derniers siècles. Mais en musicologie, le travail reste à faire, ne serait-ce que pour constituer une base philosophique un peu dense sur la question du sens en général, pouvant intéresser la musicologie du sens. Il reste tout autant à apporter un éclairage musicologique sur les données philosophiques liées au sens — c'est-à-dire à *appliquer* à la musique cette philosophie. Ainsi, le lecteur comprendra peut-être mieux ce détour par la philosophie générale. Les philosophies du sens, comme le sont la phénoménologie et l'herméneutique par exemple, ont bien entendu été réinjectées dans le débat musicologique, mais assez rarement dans l'optique d'un débat fondamental sur le sens en musique — et parfois de manière biaisée, soit dit en passant.

Ce qui importe n'est pas tant la méthode issue de ces philosophies — c'est-à-dire respectivement la *description* phénoménologique des vécus de conscience et l'*interprétation* des *textes* (au sens large) et des œuvres —, mais bien plus l'ensemble des réflexions premières sur le sens issues de ces philosophies : son mode de donation, son rapport à l'être, sa « place » dans la relation sujet / objet, son lien à la connaissance, à la compréhension et au langage, etc. D'ailleurs, concernant le langage, le lecteur pourra s'étonner de ne pas retrouver dans ce

¹ Nous nous limiterons à la philosophie occidentale du sens, mais il serait passionnant, dans un prochain texte, d'envisager les conceptions philosophiques du sens dans les philosophies orientales modernes et anciennes.

chapitre le pan essentiel de la philosophie du sens que constituent la philosophie du langage² ou/et la linguistique. Cette lacune n'est en réalité qu'un report. Elle sera abordée plus tard, dans notre partie sur les sciences du langage musical.

§2. Pour plus de clarté, disons dès maintenant que la thèse principale défendue ici est que l'ensemble des conceptions du sens exigent 1) un mode de donation du sens d'ordre intentionnel et communicationnel, bien que la « communication » ait une valeur tout à fait particulière en musique (ce qui d'ailleurs, entérine nous le verrons une spécificité du mode de donation de la musique); et 2) qu'en raison de la relation ontologique (à l'objet sonore) de la structure intentionnelle / communicationnelle, une conception du sens ne peut en aucun cas se couper d'un objet (extérieur). Pour qu'il y ait sens, il faut qu'un objet (extérieur) soit « mis en jeu » dans une structure intentionnelle-communicationnelle. 3) En outre, nous montrerons que le sens est marqué par une spécificité de l'objet du sens, mais aussi par une spécificité de l'aspect communicationnel de la structure intentionnelle-communicationnelle. L'intentionnalité, ou la tension de l'esprit vers l'objet, est bien un mécanisme incontournable de la donation du sens, mais elle ne détermine aucune spécificité du sens d'un objet particulier. Puisque cette tension ne naît qu'au contact de l'objet, c'est bien l'unicité de l'objet et la manière dont il « communique » avec nous qui déterminent la spécificité de son sens. En musique, c'est donc la spécificité de l'objet et la spécificité de sa manière de communiquer avec nous qui détermine la spécificité de son sens. Ces trois points sont argumentés au cours des chapitres suivants.

3.1. LE SENS À PARTIR DE LA RÉVOLUTION KANTIENNE

§3. Nous avons décidé, sous l'impulsion de la philosophie du sens de J.-M. Salanskis, de débiter notre investigation de la philosophie du sens par Kant. Cela pourrait laisser penser au lecteur que nous occultons une partie de l'histoire de la philosophie, par désintérêt ou simplement par négligence. Nous devons donc avant toute chose justifier ce choix. 1) Tout d'abord, il n'aura pas échappé à notre lecture du sens dans l'histoire, que c'est la philosophie de Kant qui fonde la conception idéaliste moderne du sens, en séparant le *phénomène* de la *chose en soi* — séparation dont Deleuze disait qu'elle fut le plus grand apport de Kant à la philosophie générale. Puisque seul le phénomène nous est accessible, il n'y a de réalité que *perçue*, comme il n'y a de sens que *reçu*. 2) Dans un second temps, c'est bien l'idéalisme transcendantal de Kant et sa critique de la métaphysique rationnelle qui fonde l'idée moderne de *l'expérience*,

² La philosophie analytique sera toutefois abordée brièvement ici avec Frege et sa conception de l'intentionnalité.

sans laquelle — semblerait-il — aucune philosophie moderne du sens ne s'est érigée. Car si « Kant a manqué le caractère intentionnel de la perception³ », comme le remarque Christian Ferrière, il a en revanche été l'un des instigateurs de la *réconciliation* du sujet et de l'objet dans *l'expérience* que, dans une tradition cartésienne, on avait pourtant pris l'habitude de séparer et d'opposer. Note : Nous le verrons, l'expérience — monomanie de la phénoménologie posthusserlienne — est essentielle pour comprendre le fonctionnement du sens en pratique, son mécanisme. Mais selon nous, cette réconciliation est impossible sur un plan théorique. En pratique, le sens tient en la dialectique entre l'objet et le sujet, mais en théorie, on ne peut décrire le sens que du point de vue de l'objet ou du point de vue du sujet. Nous défendrons cette idée. 3) Ensuite, parce que ce n'est qu'à partir de Kant que l'on peut réellement parler d'une philosophie du sens, c'est-à-dire d'une philosophie qui énonce les principes premiers du sens. Et parmi eux, le principe majeur que pour un sujet donné, un objet est porteur de sens que s'il est en quelque sorte prédéterminé par ce sujet, comme anticipé. C'est l'*a priori* de la philosophie kantienne — *a priori* pour nous absolument essentiel. Salanskis montre avec à-propos que la révolution kantienne, à ce compte, permet déjà d'imaginer ce que serait une philosophie du sens.

[Cette révolution consiste] en le reversement d'une conception selon laquelle la science tient un discours se conformant à l'objet, pour lui substituer une conception selon laquelle la science définit l'objet en termes de notions subjectives devenues des prescriptions. Il s'agit donc, pour le dire sommairement, de ne plus envisager que le sujet s'ajuste à l'objet, mais que l'objet se voit prédéterminé par le sujet. Mais ce que le sujet est en mesure de trouver en lui-même comme le portrait anticipé de l'objet qui lui sera (peut-être) donné de rencontrer, c'est ce que, dans plusieurs contextes philosophiques postérieurs à Kant, on appellera sens de cet objet⁴.

§4. Ces *contextes* seront désignés plus tard dans l'ouvrage de Salanskis. Il s'agit bien entendu de la phénoménologie d'Husserl et l'herméneutique de Heidegger. En séparant le phénomène de la chose en soi, du noumène, l'esthétique transcendantale de Kant sonne comme une phénoménologie avant l'heure, dont Husserl et Heidegger sont, de manières différentes, les héritiers. On comprend pourquoi Salanskis remonte jusqu'à Kant dans son entreprise de « traçabilité » du sens en philosophie. Selon l'auteur, les conditions transcendantales⁵ « décrites

³ FERRIÉ, Christian, *Heidegger et le problème de Kant*, Paris, Kimé, 2000, p. 200.

⁴ SALANSKIS, *Sens et philosophie du sens*, p. 40.

⁵ Rappelons-le, sont désignées comme conditions transcendantales pour Kant les conditions nécessaires de connaissance d'un objet *a priori*. Il s'agit des deux formes de la sensibilité (à savoir le

par Kant comme conditions que le sujet connaissant ne peut pas ne pas imposer *a priori* à la nature et à tout objet qu'il y déterminera, seraient purement et simplement la déclinaison du sens de l'objet de connaissance⁶ ». Autrement dit, l'étude transcendantale de la connaissance d'un objet, c'est-à-dire l'étude des conditions de possibilité de la connaissance d'un objet, se confond avec l'étude du sens de cet objet. Et cette « étude » implique quelque chose d'un *a priori* du sens chez le sujet : elle implique que le sens soit déjà, *pour-soi*, *prédessiné*, et en outre, comme nous le verrons avec Gadamer, *préjugé*. Note : nous verrons plus loin que l'aspect apriorique du sens ne concerne pas seulement la *connaissance* de l'objet, mais aussi l'affectivité, la thymie, le gout, etc.

3.1.1. Sens interne et sens externe.

§5. À ce principe premier de la réconciliation sujet / objet (que nous aborderons plus en détail dans le chapitre suivant), à l'expérience et à l'*a priori* de la connaissance s'ajoute un quatrième aspect de l'apport kantien sur le sens. Il a su montrer, en outre, que le temps et l'espace sont les formes générales de la perception, et par voie de conséquence, les formes générales de la connaissance *a priori* de l'objet, et donc du sens (si l'on accepte cette idée que « *connaissance a priori de l'objet* = sens »). Ces formes générales forment la définition générale du sens selon Kant, définition problématique à certains égards. Il distingue dans la *Critique de la raison pure*, 1) tout d'abord le *sens externe*, qui est le sens par lequel nous représentons les objets comme extérieurs à nous et dont la forme *a priori* est l'espace (comme tout ce qui est externe chez Kant, le sens externe nécessite une intuition pure de l'espace). Empiriquement, la table que je perçois dans ma salle à manger, je la représente dans l'espace, et cette représentation n'est possible que si j'ai *a priori* l'intuition pure de l'espace. 2) ensuite, le *sens interne*, quant à lui, est le sens qui permet à l'esprit de s'apercevoir lui-même. Il permet de connaître par intuition pure du temps *ce qui se passe* dans notre for intérieur. La forme *a priori* du sens interne est donc le temps (comme pour tout ce qui est interne chez Kant, le sens interne nécessite une intuition pure du temps).

Au moyen du sens externe [...] nous nous représentons des objets comme hors de nous et placés tous ensemble dans l'espace. C'est là que sont déterminables ou déterminées leur figure, leur grandeur et leurs rapports réciproques. Le sens interne, au moyen duquel l'esprit (das Gemüth) s'intuitionne lui-même ou intuitionne aussi son état interne, ne donne pas,

temps et l'espace), les douze catégories de l'entendement et le sujet transcendantal, c'est-à-dire un sujet comme condition indépassable de l'action et de la pensée.

⁶ SALANSKIS, *Sens et philosophie du sens*, p. 40.

sans doute, d'intuition de l'âme elle-même comme objet (*Object*) ; c'est cependant une forme déterminée sous laquelle l'intuition de son état interne devient possible ; de telle sorte que tout ce qui appartient aux déterminations intérieures est représenté selon les relations du temps. Le temps ne peut être intuitionné extérieurement, pas plus que l'espace ne peut l'être comme quelque chose en nous.⁷

Le sens interne de Kant ne prend — selon nous — tout son sens que lorsqu'on le rapproche de ce que l'idéalisme allemand d'un Schelling ou d'un Fichte (ainsi que la phénoménologie d'Husserl) regroupe sous le terme *d'intuition intellectuelle*, c'est-à-dire le pouvoir de l'esprit de s'intuitionner lui-même, ou à intuitionner son état intérieur⁸. À moins bien entendu de considérer l'esprit comme un objet, le sens intérieur ne concerne pas les objets, car eux sont intuitionnés dans l'espace.

§6. Nous ne nous attarderons pas sur les circonvolutions (et les critiques) de cette pensée kantienne, mais soulignons toutefois que le sens interne sous-entend d'intuitionner le temps. Mais l'intuition du temps ne peut être qu'une forme pure. Car s'il vient facilement à l'idée ce qu'est « intuitionner empiriquement » l'espace (il suffit de regarder autour de soi), on est bien embarrassé lorsque l'on essaye de se représenter ce qu'est « intuitionner empiriquement » le temps. La vue nous permet d'intuitionner l'espace, mais aucun sens ne nous permet d'intuitionner le temps. En outre, la représentation du temps n'est possible que par analogie à la spatialité. Pour preuve, lorsqu'on se représente⁹ le temps (sous forme d'image), on se représente une flèche dirigée vers un futur et venant d'un passé que l'on représente dans l'espace comme étant situés respectivement en aval et en amont du présent où l'on vit. Et cette « situation » que nous impose notre représentation est bien, sauf faiblesse d'esprit, de l'ordre de la spatialité¹⁰. Il en est de même lorsque l'on se représente le temps musical. Temps millimétrique de l'horloge

⁷ KANT, *Critique de la raison pure*, p. 55.

⁸ KANT, *Critique de la raison pure*, p. 63. « Le temps n'est autre chose que la forme du sens interne, c'est-à-dire l'intuition de nous-mêmes et de notre état intérieur ».

⁹ Nous apportons ici une précision : la représentation du temps est, eu égard à nos réflexions passées, nécessairement une re-présentation, c'est-à-dire la présentation d'un nouvel objet. Quand nous re-présentons le temps, nous formulons une image qui a le caractère de la spatialité. Toutefois, dans notre partie sur Kant, nous conserverons le terme sans trait d'union (représentation) pour ne pas interférer avec nos réflexions spécifiques sur la musique.

¹⁰ La représentation du temps nécessite la forme d'une intuition, comme l'a vu Kant, Cf. KANT, *Critique de la raison pure*, p. 63-65. Bergson a montré que les conceptions du temps (en science et en philosophie) apparaissent plus clairement à la lumière de l'analogie à la spatialité. Il tient en toute vraisemblance cette idée de Kant (CRP) qui montre que la représentation du temps est d'ordre spatial, sous forme d'« une intuition, puisque tous ses rapports peuvent être exprimés par une intuition extérieure (p. 63) ».

tonale ou temps statique ligetien¹¹, temps délayé des nappes impressionnistes ou temps composite des systèmes sériels, les diverses plastiques du temps musical nous apparaissent plus clairement à la lumière de l'analogie à la spatialité. « La conscience de l'écoulement du temps ne peut, en principe, nous venir que par une espèce de transposition dans l'espace ¹²», et les métaphores du temps sont souvent d'ordre spatial, en musique tout particulièrement. Pierre Boulez parle de *remplissage* de l'espace et de *densité* pour ses conceptions de temps lisse et de temps strié¹³ ; que dire du temps *vertical* de Kramer¹⁴, qui transpose la question du *quand* sur le territoire du *où* ? Un mode de représentation intuitif, où la seconde est remplacée par le mètre, où la métaphore spatiale se substitue à toute autre, est nécessaire à l'intelligibilité de la question temporelle.

3.1.2. Temps, états internes, sens.

§7. Conscient de cette transposition nécessaire dans l'espace que nous impose la représentation du temps, la musique pourrait cependant nous aider à saisir l'intuition empirique du temps, et par là même ce que recouvre à un niveau pur le sens interne de Kant. Selon le philosophe, seuls deux concepts sont intuitionnés dans le temps. Ils sont celui du *changement* et celui du *mouvement*, qui certes nous semblent d'ordre spatial (un objet se transforme dans l'espace, ou est mis en mouvement et se déplace dans l'espace), mais sont aussi d'ordre temporel. L'intuition d'une transformation peut nous être donnée en termes de changement d'état dans le temps, entre un état initial A et un état final B, par exemple un évènement dans un récit, ou un thème dans une œuvre musicale. Ils peuvent être intuitionnés dans le temps et en outre *représentés* par le sens interne, car « si cette représentation n'était pas une intuition (interne) *a priori*, nul concept, quel qu'il soit, ne pourrait rendre intelligible la possibilité d'un changement, dans un seul et même objet (*Object*), c'est-à-dire la possibilité d'une liaison de prédicats opposés contradictoirement (par exemple l'existence d'une chose dans un lieu et la non-existence de cette même chose dans le même lieu) »¹⁵. Empiriquement, la musique possède indéniablement ce caractère temporel du changement et du mouvement. À ce compte, sa représentation ne fait-elle pas appel à cette intuition pure du temps dont parle Kant ? Nous laissons cette question ouverte, quoique nous aurions voulu la trancher immédiatement. Mais une donnée vient mettre à mal cette idée. Nous avons montré auparavant que la musique est bel

¹¹ Nous pensons à de nombreuses œuvres, *Lontano* (1973), *Atmosphères* (1961), etc.

¹² WILLEMS, Edgar, *Le rythme musical, étude psychologique*, Paris, PUF, 1954, p.88.

¹³ BOULEZ, Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gonthier, 1963, p. 93-113.

¹⁴ Voir à ce propos, KRAMER, Jonathan, *The Time of Music*, New York, Schirmer Books, 1988.

¹⁵ KANT, *Critique de la raison pure*, p. 62.

et bien un objet matériel, extérieur, quotidien, *objet-comme-un-autre*, ou du moins que sa nature objectale est aussi forte que n'importe quel objet extérieur. Elle a donc ce double statut d'être à la fois *intuitionnée* dans l'espace (lors d'un concert, d'une écoute) et dans le temps (par le sens interne qui nous permet d'intuitionner et de représenter les *changements* et les *mouvements* du son).

§8. Revenons-en au sens en général. Tout comme l'espace, le temps se constitue en *catégorie* du sens de la musique — c'est-à-dire, pour Aristote les modes d'accusation de l'être ; elles sont les formes pures de l'entendement pour Kant —, et cela de deux manières différentes : 1) tout d'abord en tant que formes pures de l'entendement. Temps et espace sont deux sources de connaissance *a priori* : elles sont les formes pures de l'intuition sensible, et sont donc sources de droit pour la connaissance des choses, que ce soit dans l'esthétique transcendantale de Kant ou par ailleurs dans la phénoménologie d'Husserl. Ces formes ne « rencontrent » pas véritablement l'être de la chose, pour la simple raison que le temps et l'espace « ne se rapportent aux objets qu'autant qu'ils sont considérés comme phénomènes et non comme choses en soi¹⁶ ». Mais elles sont en revanche des conditions nécessaires de possibilité de la connaissance de l'objet *en-soi*. Or, ces conditions de possibilités sont bien, comme le rappelle Salanskis, à mettre au compte du sens. L'intuition pure du temps et l'intuition de l'espace sont donc des conditions de possibilité de connaissance de la musique ; ce sont donc des conditions *a priori* de la connaissance à mettre au compte du sens. 2) En tant que formes de la re-présentation. Nous montrerons que les des images que nous re-présentons à l'écoute du son musical, dépendent du caractère mouvant et changeant du son musical. Or, mouvement et changement sont re-présentés dans l'espace et dans le temps. 3) En tant que formes du matériau musical, tout simplement. La musique utilise bien entendu un matériau spatio-temporel, ayant valeur de mouvement et de changement (variable selon les musiques¹⁷). Le son musical utilise ce que nous nommerons dans notre travail des *poétiques sonores musicales*. Elles sont des lignes de force du son musical, lui donnant le pouvoir de donner à l'auditeur la possibilité de (se) re-présenter (par l'intermédiaire de l'émotion, nous le verrons).

§9. Le temps est une forme *a priori* de la connaissance. Il n'est pas un objet qui existe comme un *en-soi* (tout comme le sens d'ailleurs) :

¹⁶ KANT, *Critique de la raison pure*, p. 66.

¹⁷ Nous avons montré dans « Instant musicien, instant musical, instant musicologique » que les musiques potentialisent trois directions du temps, temps fléché, temps vertical et profondeur du temps vécu. Voir ROUSSELOT, Mathias, « Instant musicien, instant musical, instant musicologique » in ESCLAPEZ, Christine (dir.), *Ontologies de la création en musique, L'instant en musique*, Paris, L'harmattan, 2013.

Le temps n'est pas quelque chose qui existe en soi ou qui soit inhérent aux choses comme une détermination objective, et qui, par conséquent, subsiste, si l'on fait abstraction de toutes les conditions subjectives de leur intuition ; dans le premier cas, en effet, il faudrait qu'il fût quelque chose qui existât réellement sans objet réel. Mais dans le second cas, en qualité de détermination ou d'ordre inhérent aux choses elles-mêmes, il ne pourrait être donné avant les objets comme leur condition, ni être connu ou intuitionné *a priori* par des propositions synthétiques ; ce qui devient facile, au contraire, si le temps n'est que la condition subjective sous laquelle peuvent trouver place en nous les intuitions. Alors, en effet, cette forme de l'intuition interne peut être représentée avant les objets et, par suite, *a priori*.¹⁸

Ainsi, ce n'est pas le temps en lui-même qui fait sens, comme ferait sens un objet. Mais le temps permet d'intuitionner le changement et le mouvement. Nous intuitionnons le changement et le mouvement dans le temps en musique, et ce sont bien ces changements et ces mouvements (que nous définirons d'ailleurs de manière rigoureuse dans notre texte) qui font sens. On peut dire que le temps est la forme qui nous permet, en tant que forme pure de l'entendement, d'intuitionner la musique, et donc de révéler, *pour-soi*, le sens. La musique possède cette qualité temporelle qui nous impose de l'intuitionner (c'est-à-dire d'en avoir la connaissance immédiate) dans le temps. Or, intuitionner dans le temps sous-entend dans la philosophie de Kant une intuition interne, autrement dit ces mouvements et ces changements sont des états internes. D'où il suit, que ces états sont aussi des états *a priori*. Nous aurons l'occasion de nous exprimer sur cette idée longuement dans notre texte. Mais précisons tout de même dès maintenant, qu'il sera montré que ces états *a priori* sont des conditions de possibilité du sens *pour-soi*, et qu'ils sont assimilables à ce que l'on nomme couramment l'émotion.

3.2. LES CONCEPTIONS PHILOSOPHIQUES DU SENS AU XXE SIÈCLE

3.2.1. Phénoménologie : L'intentionnalité comme notion fondatrice des philosophies modernes. Le sens et l'intentionnalité.

Note : Nous essayons dans ce chapitre de poser plus clairement le rapport de l'intentionnalité au sens, non pas de discuter en profondeur la notion même d'intentionnalité, dans laquelle culmine le débat de la phénoménologie vingtiémiste. Ce débat est infiniment complexe, et il dépasse le cadre de notre étude, peut-être aussi nos compétences. Rappelons toutefois que deux

¹⁸ KANT, *Critique de la raison pure*, p. 63.

conceptions concurrentes de l'intentionnalité désignent logiquement deux tendances phénoménologiques. 1) La première — plutôt husserlienne — conçoit l'intentionnalité comme acte noétique, c'est-à-dire comme un acte de conscience. 2) La seconde — venant de la critique d'Husserl par Merleau-Ponty — ne mesure pas la conscience à l'acte intentionnel, mais mesure plutôt l'existence à une vie intentionnelle (voir infra).

Nous adhérons plus favorablement à une pensée issue de la première conception (husserlienne), car elle cède à l'idée selon laquelle l'intentionnalité se révèle au contact de l'objet, et que le sens est donné à ce contact. Et comme le remarque Patočka :

L'intentionnalité se révélant à la racine de la manifestation, de l'apparition de l'objet, il devient possible de suivre la genèse, la constitution de l'objet, car celui-ci n'est pas simplement donné, mais édifié dans l'activité intentionnelle. Résultat insoupçonné, cela ouvre une perspective entièrement nouvelle. L'intentionnalité nous apparaît comme un processus actif dont nous ne nous doutons pas dans l'expérience courante où nous nous contentons de résultats nus, toujours déjà achevés et en quelque sorte fixés. L'intentionnalité se dirigeant par essence sur un objet, ne s'arrêtant pas normalement auprès du vécu, il s'ensuit tout à fait logiquement une tendance de notre vécu à s'aveugler à son propre égard, à oublier de se voir comme il est, voire souvent dans le fait qu'il est¹⁹.

3.2.1.1 Rappels sur l'intentionnalité.

§10. L'intentionnalité, notion essentielle (voire principale) de la phénoménologie husserlienne et posthusserlienne, peut vouloir désigner, dans une acception un peu grossière, mais porteuse de sens, *la propriété de la conscience d'être toujours orientée vers un objet*. La conscience, en tant qu'elle est perception *pour-soi* du monde extérieur, est toujours conscience de quelque chose. C'est en tout cas le point de vue de la phénoménologie d'Husserl, point de vue auquel nous serions prêts à adhérer. Tout ceci peut être exemplifié très aisément. Considérons la *Symphonie Fantastique* comme un objet sonore — et laissons pour le moment de côté la discussion du chapitre précédent sur la nature objectale de la musique. Lorsque j'écoute la *Symphonie Fantastique*, je suis en présence de l'objet « symphonie fantastique ». Pour que j'aie conscience de cette *présence*, et surtout pour que cet objet me vienne comme objet de conscience (phénomène), il faut bien que ma conscience *s'oriente vers* et *s'ouvre* à cet objet sonore extérieur²⁰.

¹⁹ PATOČKA, Jan, *Introduction à la phénoménologie de Husserl*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 1992, p. 88.

²⁰ Nous attirons le lecteur sur une donnée essentielle. L'intentionnalité garantit en principe une représentation objectuelle — sauf dans le cas des représentations non objectuelles mises en évidence

§11. L'intentionnalité est notre moyen d'accès à la transcendance du monde. Comme le suggérait Brentano, l'intentionnalité est la « marque de l'esprit » et est à ce compte la condition nécessaire de l'activité de conscience d'un sujet. Elle est le « mode d'ouverture de la conscience à la réalité transcendante²¹ », extérieure à nous. Nous retiendrons, pour notre étude du sens, qu'elle est plus généralement *la tension de l'esprit vers les objets* (les œuvres, la musique, le son), mais aussi peut-être, comme a pu le suggérer Heidegger, la tension de tout vécu de conscience impliquant ainsi « la structure de tout comportement (de toute *Verhaltung*) comme directionnalité, *orientation-direction sur...*²² (*sich Richten-auf*)²³ ». Ainsi définie, l'intentionnalité peut concerner de nombreuses choses. Par exemple, *l'action* (au sens large²⁴), puisqu'elle est toujours orientée par sa téléologie, implique un vécu intentionnel de conscience. L'intentionnalité concerne aussi le langage. Lorsque l'on parle, notre *parole* engage bien un vécu de conscience d'ordre intentionnel, puisque toute parole se destine à... (une personne, un dessein), s'oriente vers, *richtet sich auf...* (un public, une finalité), etc. C'est pour cela d'ailleurs que l'intentionnalité est un trait caractéristique de la philosophie analytique du langage (comme l'on verra avec Frege). En outre, l'intentionnalité peut caractériser l'imaginaire. La philosophie de Sartre, par exemple, est une philosophie de l'intentionnalité de l'imaginaire.

Mais l'on pourrait dire aussi que l'intentionnalité concerne la création musicale — mais encore toute création. Si l'on considère que la création musicale est une *action à dessein de...* (tel ou tel objectif : économique, politique, esthétique, qu'importe), alors la création en musique impose un vécu de conscience de type intentionnel. Si maintenant, l'on considère que la musique est un langage, alors les énoncés musicaux, ou disons plutôt le discours musical doit avoir cette propriété de s'orienter vers un récepteur (l'auditeur, le musicologue) et, en tant qu'action, de s'orienter vers un but à atteindre (effet sur un auditoire, visée politique, etc.). La création de ce langage implique donc un vécu de conscience intentionnel. La création comme la réception. Si je veux par exemple, en tant que musicologue récepteur d'une œuvre, comprendre

par Brentano (voir infra). Quand j'écoute du son musical, je représente du son. Certes. En revanche, l'intentionnalité ne garantit en aucun cas la « re-présentation » d'un objet. Quand j'écoute du son musical, je ne re-présente pas nécessairement un objet (une image référant à un objet de notre vécu ou de notre imaginaire). Ainsi, l'intentionnalité n'explique pas tous les vécus de conscience, car la conscience peut très bien est orientée vers un objet (le son musical) et en re-présenter un autre (un souvenir).

²¹ BARBARAS, Renaud, *Vie et Intentionnalité : Recherches Phénoménologiques*, Paris, Vrin, 2003, p. 7.

²² Nous soulignons.

²³ COURTINE, Jean-François, « histoire et destin phénoménologique de l'intentio » in JANICAUD, Dominique (dir.), *L'intentionnalité en Question : Entre Phénoménologie et Recherches Cognitives*, Paris, Vrin, 1995, p. 14.

²⁴ L'action au sens commun, comme l'action de conscience.

la téléologie de la création musicale — que sais-je — je dois bien orienter ma conscience vers cet objet d'étude (la téléologie de la création musicale).

§12. Autre point. L'intentionnalité est à n'en pas douter une condition nécessaire d'existence de toute phénoménologie, et en principe de toute herméneutique. Car, si l'on soutient — comme l'idéalisme en général — que les objets ne nous sont donnés qu'en tant que phénomènes *pour-soi*, cela implique que la conscience doit avoir une forme d'ouverture au monde extérieur, sans quoi rien de notre monde ne pourrait nous être donné. Notre conscience s'ouvre donc à une réalité transcendante (c'est-à-dire *extérieure* et *inaccessible* dans l'idéalisme transcendantal de Kant), et l'intentionnalité est donc le « rapport de la conscience à ce qu'elle n'est pas elle²⁵ ». Comme le dit Emmanuel Levinas, « cette manière qu'a pour la pensée de contenir idéalement autre chose qu'elle — constitue l'intentionnalité²⁶ ». Par l'intentionnalité, l'objet n'est pas connu « en lui-même », mais « comme lui-même », c'est-à-dire comme il est esquissé dans ma conscience.

Par l'intentionnalité, qui est pour Husserl acte de donation du sens pour une conscience, le *sens* change de nature. Il est déterminé hors de l'objet (pas indépendamment, mais en dehors de lui) par l'intentionnalité de la conscience (fondatrice à de nombreux égards de la philosophie de l'esprit). La recherche du sens se décharge alors de *l'en-soi* des choses (des noumènes), et, en outre, la notion d'intentionnalité déplace le sens de *l'en-soi* vers le *pour-soi*, et transpose toute recherche du sens depuis la question de l'être vers la question du « comment » de l'être, tel que visé par l'intentionnalité de la conscience — le « wie » (allemand : « comment ») de *l'être-intenté*. Le lieu du sens change de main par l'intentionnalité, il passe de l'objet au sujet en quelque sorte, et la conception du sens passe d'une immanence du sens à l'objet, à une immanence du sens à l'esprit d'un sujet transcendantal. En caricaturant à peine, c'est la différence de conception qu'il peut y avoir entre le matérialisme philosophique du sens et l'idéalisme philosophique du sens, dont nous serons amenés à montrer les spécificités, en relation avec la musique.

3.2.1.2. Rapport du sens à l'intentionnalité chez Frege et Husserl.

§13. Pourquoi nous intéressons-nous à Frege et Husserl sur la question de l'intentionnalité, plutôt qu'à Sartre ou Merleau-Ponty par exemple ? Pour deux raisons connexes. 1) Pour la filiation conceptuelle évidente allant de Frege à Husserl sur la question de l'intentionnalité, et

²⁵ Cette formulation nous vient d'Husserl semble-t-il.

²⁶ LEVINAS, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, p. 32.

2) pour deux conceptions communes : leur opposition au psychologisme²⁷ (Husserl s'oppose au psychologisme de Twardowski — tous deux élèves de Brentano), leur antipsychologisme donc (plus particulièrement exprimé dans *Die Grundlagen der Arithmetik*²⁸ de 1884 et les *Logische untersuchungen*²⁹ — I et II — de 1900 et 1901), mais aussi et surtout pour leur conception du rapport de l'intentionnalité à l'essence des choses. Cette filiation est une thèse défendue par Robert Brisart dans *Husserl et Frege : les ambiguïtés de l'antipsychologisme*.

Il s'agit d'une double thèse : celle d'une part, selon laquelle Frege aurait exercé une influence décisive sur le tournant qui, au cours du milieu des années quatre-vingt-dix, conduisit Husserl de la position psychologue de ses premiers travaux en arithmétique à la position antipsychologue clairement affichée dans les *Recherches logiques* de 1900-1901 ; celle, d'autre part, selon laquelle son influence n'aurait pas été moins décisive sur l'élaboration phénoménologique de la théorie de l'intentionnalité, à partir du moment où, se défaisant de la conception psychologue ou immanentiste de l'objet intentionnel de Brentano, Husserl aurait grosso modo adopté un modèle calqué sur la distinction frégeenne du sens et du référent.³⁰

Brisart fait référence à l'article de 1892 de Gottlob Frege, *Über Sinn und Bedeutung*³¹, dans lequel le logicien nous donne une définition plus particulière du sens (en tant qu'expression linguistique) en distinguant le *Sinn* de la *Bedeutung*, en distinguant le sens de la dénotation. Le seul titre de l'article est problématique, puisque sa traduction est loin de faire

²⁷ Pour Husserl, le psychologisme culmine dans la croyance selon laquelle la conscience est réduite à un fait de nature. Il critique d'ailleurs toute forme de naturalisme, et toute « naturalisation de la conscience », terme que Heidegger reprendra (*Naturalisierung des Bewußtseins*). « Une tendance naturaliste (*naturalistische Tendenz*) mène à la naturalisation de la conscience (*Naturalisierung des Bewußtseins*) » HEIDEGGER, Martin, cité par DEWALQUE, Arnaud, *Heidegger et la question de la chose : esquisse d'une lecture interne*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 40. Voici la critique de Husserl : « Ce qui caractérise toutes les formes du naturalisme extrême et radical, du matérialisme vulgaire au monisme sensualiste et à l'énergétisme actuels, c'est, d'une part, qu'elles réduisent à un fait de nature la conscience, et toutes ses données immanentes à l'intentionnalité, et, d'autre part, qu'elles réduisent à des faits de nature les idées, donc toutes les normes et tous les idéaux absolus ». HUSSERL, Edmund, *La philosophie comme science rigoureuse*, Paris, PUF, 1989, p. 20.

²⁸ FREGE, Gottlob, *Les Fondements de l'arithmétique*, trad. Claude Imbert, Paris, Seuil, 1969.

²⁹ HUSSERL, Edmund, *Recherches logiques : Prolégomènes à la logique pure*, Tome 1, Trad. Hubert Élie, Arion Lothar Kelkel et René Schérer, Paris, PUF, 1961. Et HUSSERL, Edmund, *Recherches logiques : Recherches pour la phénoménologie et la théorie de la connaissance*, Tome 2, trad. Hubert Élie, Lothar Kelkel et René Schérer, Paris, PUF, 1961.

³⁰ BRISART, Robert, *Husserl et Frege : les ambiguïtés de l'antipsychologisme*, Paris, Vrin, 2002, p. 9.

³¹ FREGE, Gottlob, « Sens et dénotation », in *Écrits logiques et philosophiques*, trad. C. Imbert, Paris, Seuil, 1971, p. 102-126.

consensus. *Sinn* correspond à ce que l'on nomme en français le sens, et *Bedeutung* peut être traduit par dénotation. Mais ici, la dénotation est à comprendre au sens de *référence*, c'est-à-dire ce à quoi réfère une expression linguistique dans la réalité ou l'idéalité de notre monde. Le sens, quant à lui, est ce qui lie le langage (l'expression linguistique) au monde des choses, le monde extérieur, mais indépendamment de la dénotation. Par exemple (exemple pris par Frege), dans l'expression « étoile du matin » et « étoile du soir », la dénotation (au sens de *référence*) est identique. Elle désigne la planète Vénus. Ces deux expressions linguistiques, font référence au même objet, visent le même objet. Mais dans ces deux phrases, la référence, la *Bedeutung*, ne nous est pas donnée de la même manière, n'a pas le même mode de donation. Ce mode est le sens pour Frege. Il est le mode de donation de la *Bedeutung* de l'expression linguistique.

En outre, voici comment Frege définit — grâce à une nouvelle métaphore astrale — le sens par rapport à la subjectivité de la représentation :

La dénotation d'un nom propre est l'objet même que nous désignons par ce nom. La représentation que nous y joignons est entièrement subjective ; entre les deux gît le sens, qui n'est pas subjectif comme l'est la représentation, mais qui n'est pas non plus l'objet lui-même. La comparaison suivante éclairera peut-être ces rapports. On peut observer la lune au moyen d'un télescope. Je compare la Lune elle-même à la dénotation ; c'est l'objet de l'observation dont dépendent l'image réelle dans la lunette produite par l'objectif et l'image rétinienne de l'observateur. Je compare la première image au sens, et la seconde à la représentation ou intuition. L'image dans la lunette est partielle sans doute, elle dépend du point de vue de l'observateur, mais elle est objective dans la mesure où elle est ouverte à plusieurs observateurs³²

Ainsi, « Lune » (expression linguistique) en tant qu'elle est Lune est *Bedeutung* ou référence ; la Lune réellement visée par l'expression linguistique, à travers le prisme de la subjectivité est *Sinn* ou sens (soumis à une condition de vérité chez Frege) — le sens n'est pas uniquement subjectif, car le point de vue n'efface pas l'objectivité de ce qui est visé par l'expression linguistique — ; la Lune telle qu'intériorisée par le locuteur est représentation. D'où il suit que pour Frege, l'intentionnalité est conçue comme la flèche de dénotation (ou flèche *intentionnelle*) qui part de l'expression linguistique et s'oriente vers la *Bedeutung*.

§14. Pour Husserl en revanche, l'intentionnalité est conçue comme l'acte d'orienter la conscience vers un objet (définition traditionnelle ou du moins la plus courante de l'intentionnalité). « L'intentionnalité, telle que Husserl la thématise, fait [en effet] apparaître

³² FREGE, « Sens et dénotation », p. 106.

comme trait essentiel l'orientation noétique »³³. Le sens est ainsi conçu, en opposition au psychologisme de l'époque, non comme contenu de conscience, mais comme « une noèse qui pense quelque unité objective, qui l'atteint dans une certaine mesure ou dans un certain sens³⁴ ». Ainsi, la différence entre le sens frégéen et le sens husserlien ne tient pas, en réalité, à leur conception de l'intentionnalité, mais plutôt à leur manière de localiser l'intentionnalité et à son action respective : pour Frege, c'est l'expression linguistique orientée vers l'objet (intentionnalité qui s'échappe de l'expression) qui détermine le sens ; pour Husserl en revanche, c'est l'objet tel que visé par la conscience (acte intentionnel de conscience vers l'objet) qui détermine le sens. Comme le remarque Jean-Michel Salanskis, le sens Frégéen « replie » la flèche intentionnelle sur l'expression linguistique, alors que le sens husserlien, en quelque sorte, « rétracte » cette flèche sur l'objet.

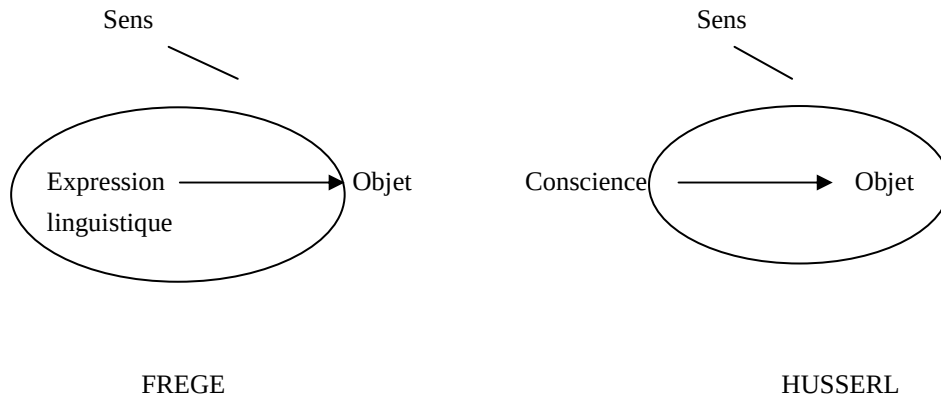


Figure 5 : conceptions du sens chez Frege et Husserl.³⁵

« Pour Frege, un sens est une expression linguistique transfigurée par l'intentionnalité qui s'échappe d'elle, pour Husserl, il est un objet transfiguré par l'intentionnalité qui arrive à lui. Mais ces deux déterminations de principe, si importante que soit leur dissymétrie ont néanmoins en commun de voir le sens en termes de la " relation ontologique " de l'intentionnalité³⁶», c'est-à-dire en rapport à l'objet pour Husserl, à la *Bedeutung* pour Frege. Cette *relation ontologique* relevée par Salanskis — fondamentale pour notre argumentation — sera discutée un peu plus loin.

³³ PATOČKA, *Introduction à la phénoménologie de Husserl*, p. 90.

³⁴ LEVINAS, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, p. 16.

³⁵ SALANSKIS, *Sens et philosophie du sens*, p. 110.

³⁶ *Id.*

§15. Tout comme Sartre et Merleau-Ponty, Frege et Husserl ont des conceptions intentionnelles du sens. La phénoménologie d'Husserl considère l'intentionnalité comme acte noétique, et c'est sur ce point précis que le philosophe a été explicitement critiqué par Merleau-Ponty. Comme le remarque Renaud Barbaras :

Il est clair que la détermination du perçu comme objet est, chez Husserl, corrélative d'une caractérisation de l'intentionnalité comme acte donateur de sens, acte qui s'enracine, en dernière analyse, autant quant à sa forme que quant à sa matière, dans l'immanence d'une conscience qui se possède elle-même. C'est la raison pour laquelle, aux yeux de Merleau-Ponty comme de Patočka, Husserl ne respecte pas la signification véritable de l'intentionnalité : la fonder sur un acte noétique, c'est réintégrer à la conscience ce qui est sensé lui échapper, ou plutôt, c'est s'interdire de comprendre comment la conscience peut sortir d'elle-même. C'est, en tout cas, doubler l'acte par lequel la conscience se porte vers son autre par un mouvement, de sens inverse, par lequel l'autre est réintégré à la conscience comme unité de sens.³⁷

C'est simplement que Merleau-Ponty ne cède pas à la conception selon laquelle la conscience est conscience de quelque chose, et selon laquelle l'intentionnalité de la conscience est déterminée par rapport à un objet. L'intentionnalité n'est pas un acte qui pose son objet, mais plutôt une intentionnalité sans actes et sans objets, une intentionnalité *latente*, qui implique soit dit en passant une certaine passivité des flux de conscience. Pour Merleau-Ponty, il n'y a pas acte d'intentionnalité, mais vie intentionnelle. L'intentionnalité n'est pas ponctuelle, elle ne surgit pas au gré des objets qu'elle vise, mais est constitutive de la vie de notre conscience, indépendamment de ses actes. Cette conception phénoménologique de Merleau-Ponty transpose le sens de la relation sujet/objet à la relation sujet/sujet, c'est-à-dire dans le rapport entre les consciences, par le biais du langage — relation elle-même immergée dans un intermonde, rempli de sens déjà déterminés par notre existence dans le monde.

§16. Mais cette critique n'égratigne pas selon nous la conception de Husserl. La conscience perceptive et l'intermonde³⁸ de Merleau-Ponty (et plus tard de Raymond Aaron), sonnait comme une énième tentative d'unification du sujet et de l'objet depuis Kant, n'en nécessitent pas moins des objets. Mikel Dufrenne, dans sa *Phénoménologie de l'expérience esthétique*,

³⁷ BARBARAS, Renaud, *Vie et Intentionnalité : Recherches Phénoménologiques*, Paris, Vrin, 2003, p. 11.

³⁸ « Autrui [...] est pris dans un circuit qui le relie au monde comme nous-mêmes, et par là aussi circuit qui relie à nous — et ce monde en commun, est intermonde » MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 322.

adresse une critique du même acabit à Sartre. L’imaginaire de Sartre, par son intentionnalité, ne peut se couper de la perception et donc d’un objet *perçu*. C’est toujours l’écueil de toute phénoménologie ou de toute tentative de résoudre la dualité sujet / objet (ce que Schelling a, en outre, cerné dans les premières pages de son *Système de l’idéalisme transcendantal*³⁹) : l’intentionnalité de Husserl, comme l’imaginaire de Sartre, comme l’expérience de Gadamer, comme l’intermonde de Merleau-Ponty, *ad lib.* n’en nécessitent pas moins des objets vers lesquels nous nous orientons. C’est ce que Salanskis a identifié, nous l’avons vu, sous le terme de « relation ontologique ». La conception intentionnelle (toutefois constitutive de la question du sens) n’en nécessite pas moins un objet. Ainsi, l’adage de Husserl nous semble assez inaltérable : la conscience est bien conscience de quelque chose, et cela peut être généralisé 1) à l’expérience : l’expérience est bien *expérience de* quelque chose, bien que sera envisagée *l’expérience traversée* de Salanskis, c’est-à-dire indépendante de l’objet de l’expérience ; 2) à l’imaginaire. L’imaginaire de Sartre ne peut se couper de la perception — nous le verrons avec la critique sartrienne de Dufrenne⁴⁰. Or la perception est bien elle aussi *perception de...* quelque chose ; 3) à l’intermonde de Merleau-Ponty, ce « monde » entre les consciences et les objets, est toutefois un *monde de...* consciences (qui est elle-même quelque chose ou quelqu’objet — idée bergsonienne et deleuzienne — ; 4) au sens dans son ensemble. Si l’intentionnalité husserlienne est assimilée à un acte donateur de sens, alors cet acte est bien orienté vers quelque chose, ce qui implique que le sens ne peut se constituer qu’en *sens de quelque chose*.

...Le sens ne naît donc qu’au contact d’un objet ; et pour notre étude : qu’il s’agisse de l’objet réel (le son musical) ou d’un objet de notre vécu ou de notre imaginaire, formulé à l’écoute du son musical : l’objet de re-présentation, ou l’objet que je présente à nouveau.

3.2.1.3. La relation ontologique entraîne la superfétation de l’intentionnalité sur la question du sens.

§17. — Ce point est essentiel — Dans une conception husserlienne, le sens de la musique serait donc la musique telle qu’elle est visée par la conscience. Et nous allons montrer maintenant comment la conception intentionnelle du sens, pourtant indépassable dans son principe, égalise malgré elle le sens à l’objet, et non à la conscience qui la vise, en raison de la relation ontologique constitutive — relevée aussi par Jean-Michel Salanskis dans sa lecture de Frege et

³⁹ Voir infra chap. 4.2.1.3. La (ré)conciliation sujet / objet.

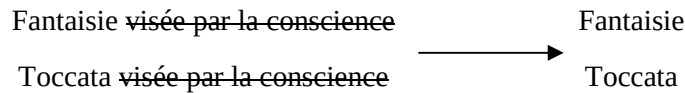
⁴⁰ Voir, SCHELLING (von), Friedrich Wilhelm Joseph, *Système de l’idéalisme transcendantal*, traduit par Paul Grimblot, Paris, Ladrance, 1842.

d'Husserl — faisant ainsi de l'intentionnalité une sorte de moyen de donation des choses et non un « organe du sens ».

Considérons deux exemples musicaux dissemblables : *La Toccata et fugue en ré mineur* de Bach, et le *Presto* de la *Fantaisie « Wanderer » en ut majeur*, op. 15 de Schubert. Utilisons des mots simples :

Ces œuvres sont visées par la conscience, telles que la conscience nous permet, en principe, de distinguer ces œuvres, de reconnaître au moins que l'une n'est pas l'autre. Il n'y a donc que deux manières logiques (qui n'en sont en réalité qu'une seule, nous allons le voir) de concevoir cette différence : 1) soit cette différence tient à la différence de l'objet comme extériorité. L'œuvre « matérielle » de Bach n'est pas l'œuvre « matérielle » de Schubert. Ma conscience saisit par la perception (perçoit) cette différence dans la matérialité extérieure de l'objet auquel elle se rapporte. 2) Soit c'est ma conscience qui « change ». Mais dans ce second cas, on ne saurait imaginer que ma conscience change dans sa matière, dans sa substance. En tant qu'individu, notre conscience, dont la marque est l'intentionnalité, n'est pas altérée dans sa substance à chaque nouvel objet intenté. On ne peut dire par exemple que le visionnage d'un film consiste à chaque image en un changement de conscience dans sa substance. Pour un individu, la conscience n'est pas altérée dans sa substance au contact de l'objet, mais elle s'oriente différemment au contact de l'objet. D'où il suit en toute logique que si nous pouvons faire la différence entre la *Toccata* et la *Fantaisie*, ce n'est pas parce que notre conscience change dans sa matière ou est altérée dans sa substance, mais parce que ces objets sonores distincts assument de manière tout à fait autonome un caractère propre, caractère auquel tient leur différence. Quel est l'intérêt de cette réflexion ? De montrer que l'intentionnalité, qui est la marque de la conscience, est bien un mécanisme de donation du sens, non un *organe* du sens.

§18. Bien sûr, il nous est possible d'aller encore un peu plus loin, en disant que la relation ontologique fait que l'intentionnalité, du point de vue de la détermination (spécification) du sens, est pure superfétation. Nous avons dit que l'intentionnalité peut être considérée comme la tension de l'esprit vers l'objet. Mais si cette tension est déterminée au contact de l'objet, en quoi cette tension rentre-t-elle dans la *détermination* (spécification) du sens ? Certes, elle est acte de donation de l'objet et de son sens (l'ouverture de la conscience au monde extérieur), elle est le mécanisme de donation du sens. L'intentionnalité fonde bien toute donation de sens, mais jamais indépendamment de l'objet (et cet objet peut d'ailleurs être objet idéal comme le dit Husserl, ou un objet de l'imaginaire). Voici alors comment peut être traitée l'intentionnalité du point de vue du sens *pour-soi* :



Le « visé par la conscience » est superfétation vis-à-vis du sens, puisque cette visée n'est déterminée qu'au contact de l'objet. Au juste, l'intentionnalité husserlienne (comme acte) donne — certes — une explication véritable du mécanisme psychologique permettant à notre conscience (en tant que perception *pour-soi* du monde extérieur) de s'ouvrir au monde extérieur, mais ne se constitue, en aucun cas, en raison de sa relation ontologique, comme organe du sens. Le sens n'est pas immanent à la visée de conscience, puisque celle-ci est déterminée par rapport à l'objet.

... L'organe de genèse du sens, c'est l'objet, en musique et ailleurs, qu'il s'agisse de l'objet réel, ou de l'objet re-présenté.

Développons cette pensée pour le son musical. Pour-soi, le sens du son musical n'est pas ma visée singulière de l'objet sonore, mais plutôt, nous le verrons, la singularité de ma représentation et de ma re-présentation. Or, représentation et re-présentation ont des objets. Ainsi, le sens pour-soi sera pensé dans notre texte comme notre manière propre de représenter l'objet sonore, et comme notre manière propre de re-présenter des objets propres (de notre vécu et de notre imaginaire), à partir de la perception de l'objet sonore.

3.2.2. Sens et forme chez Thom.

§19. À la suite du questionnement de l'objet sous l'angle phénoménologique, il nous faut aborder la question de la forme qui, comme le remarque Jean-Michel Salanskis, est le plus ancien philosophème du sens. Philosophème — *catégorie du sens* — que nous chercherons à éviter le plus possible dans notre texte, 1) car déjà longuement visé et débattu par la musicologie classique, et 2) car il apparaîtra au fur et mesure de notre texte que notre philosophie est plus une philosophie de la re(–)présentation qu'une philosophie de la forme. Le passage par Thom est d'ailleurs pour nous un prétexte, afin de débattre de la forme pour aspirer à une plus grande exhaustivité sur les conceptions philosophiques générales du sens.

3.2.2.1. Une phénoménologie thomiste ?

§20. Partons d'une citation de René Thom : « tout "effet de sens" est lié à la capture d'une forme imaginaire par une forme réelle. C'est-à-dire, en fait, à la reconnaissance d'une forme extérieure, qui se trouve de ce fait assimilée à une forme intérieure⁴¹ ». Qu'apprend-on ? 1) Le sens, en substance, c'est la forme. 2) La forme chez Thom est une forme « phénoménologique », c'est-à-dire une forme extérieure que l'on saisit *pour-soi* en intériorité. D'ailleurs, comme le remarque Jean-Michel Salanskis, sa conception de la vie mentale est une conception intentionnelle, ce qui le rapproche encore de l'héritage phénoménologique — que nous pourrions d'ailleurs nommer *héritage classique*, au regard de la pensée philosophique vingtiémiste dominante, presque traditionnelle, en sciences humaines, et en musicologie particulièrement.

Thom nous fait envisager notre vie mentale, notre flux de conscience, suivant une représentation géométrique : il y a un « monde géométrique » déployant l'infinie multiplicité des états mentaux possibles pour nous ; chaque « point » de ce monde est donc un état mental qui pourrait être le nôtre, une configuration complète de notre conscience par laquelle nous pourrions passer à un instant donné. Par conséquent, notre vie mentale se laisse représenter *a priori* comme une trajectoire au sein de ce monde, trajectoire qui raconte, en quelque sorte, la suite des états que nous traversons. Notre durée intime est ainsi restituée comme un voyage au sein du possible psychique géométriquement totalisé.⁴²

Nous adhérons à la vision de Salanskis concernant cette théorie de la forme-sens : elle est, comme celle de Frege et d'Husserl, une théorie intentionnelle du sens, au sens où la pensée s'oriente au sein d'un univers géométriquement constitué vers des objets de pensée. Cette orientation est celle de la l'intentionnalité. À notre avis, il faut voir en Thom une conception phénoménologique du sens, doublée d'un formalisme et triplée d'un positivisme, liés à sa principale préoccupation, à savoir la topologie différentielle — en laquelle nous ne nous y entendons absolument pas, d'où notre silence sur cette discipline mathématique. C'est pour ces raisons que nous passerons assez vite sur sa conception du sens : elle est intentionnelle, or, nous nous sommes déjà longuement exprimés sur l'intentionnalité. Retenons que pour Thom, la *forme phénoménologique* est le sens.

⁴¹ THOM, René, « La double dimension de la grammaire universelle » in THOM, René, (et Claire Lejeune, Jean Pierre Dupont), *Morphogénèse et imaginaire*, Paris, Lettres modernes, 1978, p. 88.

⁴² SALANSKIS, *Sens et philosophie du sens*, p. 116.

3.2.2.2. Relativisme de la forme et du sens, & rapide débat
sur cette relativité constitutive de la question du sens.

§21. René Thom a le mérite d’avoir su poser en termes scientifiques clairs une question majeure et ancienne de la philosophie du sens. Elle est même une question *vieillie* de l’ontologie, à certains égards obsolète, déjà réglée : celle du *relativisme* de la forme. L’obsolescence de cette question ne lui a pas empêché de rester pertinente et essentielle dans des domaines variés tels que l’herméneutique, la phénoménologie, etc. Elle reste d’ailleurs prégnante dans tout domaine (les sciences de la musique notamment), pourvu que ce domaine engage la question de la forme, et donc du sens comme forme. René Thom prend dans son article « pouvoirs de la forme⁴³ » l’exemple des formes géométriques pures dans l’espace ou *formes spatiales* pour soulever cette question essentielle, qui influence directement sa conception du sens : *le sens comme forme est relatif au point de vue sur la forme*. Le lecteur voudra bien pardonner la longueur de l’extrait.

Qu’un même objet puisse recevoir différents aspects selon la position de l’observateur, c’est là un fait géométrique dont l’évidence s’impose à tous [...] De manière générale, si l’on regarde d’un point *a* de l’espace un objet (X) de l’espace, on voit l’objet X se détacher du fond visuel selon une courbe (C(a))— ce que l’on appelle le *contour apparent* de X en *a*. Si à tout point *x* de l’espace on attache le contour apparent correspondant au point *x*, on obtient une figure globale [...] que certains auteurs appellent le « *Contour apparent global* » de l’objet (X). Lorsque (X) est à l’intérieur d’une surface lisse, ce contour apparent global présente des singularités dont certaines sont localement stables. Il s’agit là d’un problème purement mathématique, complètement résolu actuellement, mais qui n’en a pas moins un certain intérêt philosophique, voire scientifique : ce qui est en jeu ici, c’est le *statut ontologique du phénomène*. Lorsqu’une forme vue change d’aspect, ce changement est-il dû à une transformation réelle de l’objet, ou seulement à une transformation du contour apparent associée à un déplacement de l’observateur [...] ?⁴⁴

Thom soulève un point essentiel, de la manière la plus intelligible qui soit. Voici comment l’on peut transposer cette réflexion à la musique. L’objet musical a une forme. Soit. Cette forme sonore est éclairée par un point de vue d’auditeur, un *point d’écoute*⁴⁵ comme le dit Michel Chion. Ce point d’écoute révèle donc l’objet sonore sous une forme et non pas sous son

⁴³ THOM, René, « Pouvoirs de la forme » in GAYON, Jean, & WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Les Figures de la forme*, Paris, l’Harmattan, 1992, p. 17 sq.

⁴⁴ *Id.*, p. 18.

⁴⁵ Voir à ce propos CHION, Michel, *La voix au cinéma*, collection « Cinéma Essais », Paris, Cahiers du Cinéma, 1984.

unique forme. De plus, lorsque l'objet est perçu, il est représenté par un sujet, il devient phénomène sonore, avec sa forme singulière. Et cette forme, du fait du point de vue de l'auditeur, ne saurait être une forme *en-soi*, mais seulement une forme *pour-soi*. Voici ce qui est résolu d'emblée lorsque l'on adhère à une philosophie idéaliste : en dernier recours, *je ne perçois les choses que par ma perception singulière, je ne représente les choses que par ma représentation singulière*. La forme n'est que forme relative, elle a le caractère du partial et du partiel, du *pour-soi*.

§22. Le point de vue idéaliste fonctionne sur ce principe qu'il n'y a d'objet qu'en tant que phénomène, qu'il n'y a d'objet que sous son éclairage subjectif, que sous sa forme subjective. À son paroxysme, cette conception va jusqu'à dire qu'il n'existe d'objet que sous sa forme consciente ou intellectuelle ou *en-esprit*. Mais en réalité, ce raisonnement est tout à fait contestable, notamment lorsqu'il est suivi de la question essentielle que pose inévitablement toute critique de l'idéalisme : s'il n'y a d'objet que sous sa forme subjective, comment les hommes arrivent-ils à s'accorder entre eux sur la désignation verbale des choses et sur la formation de leur connaissance des choses ? C'est-à-dire, en substance, comment nous est-il possible de constituer un savoir collectif à partir de vues indépendantes, de solipsismes ? Selon nous, ce qui permet cet accord, c'est bien l'objet et non la forme. Ainsi, si l'on espère que le *sens* conserve une part d'objectivité (c'est-à-dire si l'on considère que la recherche du sens doit aboutir à une connaissance), ce n'est que dans l'objet que le sens devrait, en principe, être recherché⁴⁶, non dans la forme phénoménologique. Ainsi, la question de la forme, vue à travers le prisme d'un idéalisme philosophique, ou même sous l'angle d'un relativisme que l'on sait (depuis toujours ; au moins depuis Aristote) constitutif de toute question de la forme, n'annule aucunement la question de l'objet telle que visé par l'ontologie classique, à savoir la question de la *chose-en-soi*.

§23. Nous prendrons un exemple simple pour illustrer notre propos, et trancher cette problématique. Je regarde un arbre. Pour moi (*pour-soi*), ses feuilles sont vertes. Vous regardez ce même arbre. Pour vous (*pour-autrui*), ses feuilles sont vertes. Mais dans le fond, ce qui est pour moi le vert, est peut-être ce qui est pour vous le rouge. En d'autres termes, ce que je vois (perçois comme) vert et désigne comme « vert », vous le voyez (percevez comme) rouge, mais le désignez comme « vert ». Peut-être que mon vert est votre rouge. Mais il ne viendra à l'esprit d'aucun d'entre nous de désigner ces feuilles comme rouges : pour nous deux, elles seront

⁴⁶ Nous verrons plus loin que cette réflexion ne vaut que pour une dimension du sens : la dimension « être » du sens. Mais cela ne vaut pas pour sa dimension *hors-être* et sa dimension *raison d'être*, voir infra.

vertes. À ce compte, mon « vert » est votre « vert », et les feuilles feront sens comme telles. Mon vert fera sens *comme* votre rouge. Alors, à quoi tient le faire-sens ? Il ne tient pas à notre propre manière d'éclairer un objet (je vois le vert « vert », et vous voyez le vert « rouge »), mais il vient du fait que (culturellement ou non, peu importe), nous nous accordons tous deux pour désigner la couleur de ces feuilles comme verte. Ainsi, le sens n'est pas désigné par la relativité de la forme phénoménologique (relative à la perception du sujet), mais comme l'accord éthique (intersubjectif, collectif, social, anthropologique, etc.) et linguistique sur l'objet. À notre avis, ce n'est pas tellement l'éclairage de l'objet qui change son sens, ni *l'a priori*, notre structure d'accueil de l'objet, car cela ne change que le sens *pour-soi*. Ce qui compte du point de vue de l'objet, c'est le sens de l'*en-soi*, l'accord éthique et linguistique sur la chose, non le relativisme, certes constitutif de la perception, mais non constitutif de cet accord. Note : Cette réflexion peut être rapprochée de *l'entente préalable de l'être* de Heidegger (voir infra).

§24. Certes, il y a un relativisme de la forme. Certes, il y a même un relativisme de l'objet. Certes, il y a un relativisme du sens. Nous pourrions étendre l'anaphore à tout mot ou tout concept. Mais si l'on s'en arrête à ce relativisme, on ne fait qu'enfoncer des portes grandes ouvertes depuis l'antiquité. En rester là conduirait en outre à adhérer à la croyance la plus erronée qui soit, selon laquelle un relativisme (pourtant avéré et démontrable) débarrasse toute connaissance de sa nécessité d'être objective, nous exempte d'un certain « devoir » d'objectivité de la connaissance, et donc — pour notre entreprise — d'un certain devoir d'objectivité du sens. Certes, il n'y a pas une forme, mais des formes pour des individus ; il n'y a pas un objet, mais des objets pour des individus ; certes il n'y a pas un sens, mais des sens pour les individus — là encore, l'anaphore peut être répétée *ad libitum*. C'est un fait. Mais on ne peut penser détenir une réponse en rajoutant des s aux mots en raison du relativisme. Cela ne suffit pas. Pourquoi ? Parce que le fait qu'il y ait *des* hommes n'enlèvera jamais rien au fait qu'il existe *une* humanité.

Le *relativisme de tout* est un axiome, d'où il suit qu'il est porte déjà ouverte. On pourrait d'ailleurs rajouter quelques coups de pied dans des vantaux de même nature, en débattant dans notre texte de la relation de la forme musicale au sens, sous ses questionnements traditionnels ou disons habituels en musicologie. La forme comme catégorie du sens est dangereuse, même si elle semble dès l'abord la plus « naturelle » et la plus « immédiate », à plus forte raison en musique. Notre texte tente d'ailleurs d'éviter le plus possible la question de la forme, nous l'avons dit, pour son omniprésence dans le débat musicologique et sa redondance, mais aussi parce qu'elle est dangereuse. Dangereuse, car nous amenant toujours sur le territoire de la forme linguistique (Benveniste, Saussure, etc.⁴⁷), car nous faisant glisser systématiquement sur la pente savonneuse du relativisme.

⁴⁷ Nous aborderons la question linguistique dans notre seconde partie.

3.2.3. L’herméneutique.

3.2.3.1. Relativisme herméneutique du sens.

§25. Le relativisme sur lequel nous venons de nous exprimer nous impose un bref passage par l’herméneutique. Bref, car nous aurons l’occasion de revenir sur de nombreuses notions de l’herméneutique de Heidegger et de Gadamer dans notre chapitre sur le réalisme herméneutique en musique⁴⁸. Mais il importe toutefois de positionner clairement quelques aspects herméneutiques du sens, dont ce faux problème du *relativisme* fait partie. Jean Grondin, qui est, nous pouvons l’affirmer, l’un des spécialistes francophones actuels de l’herméneutique de Heidegger et de Gadamer, qualifie ce relativisme « d’épouvantail conceptuel⁴⁹ », qui ne serait brandi que par les quelques philosophes ayant une conception fondamentaliste de la vérité. Mais selon nous, les arguments avancés par l’herméneutique se défendant de ce relativisme sont eux aussi fondamentalistes, par certains aspects.

L’herméneutique s’emploiera à démontrer que la question du relativisme n’a de sens que si l’on présuppose un point de vue absolutiste. [...] il n’y a de relativisme qu’au regard d’une vérité absolue. Or, comment concilier la prétention à une vérité absolue avec l’expérience de la finitude humaine, le point de départ de l’herméneutique philosophique ?⁵⁰

L’herméneutique utilise un raisonnement tautologique du type :

- 1) S’il y a un relativisme, ce n’est qu’au regard d’une vérité absolue.
- 2) Or, il n’y a pas de vérité absolue, en raison de notre finitude.
- 3) Donc, il n’y a pas de relativisme.

Certes. Mais c’est un cercle sans fin : s’il n’y a pas de vérité absolue, il y a un relativisme absolu, car la finitude impose un relativisme, ce *relativisme de fait* caractérisant la précarité de notre existence, la précarité du monde et des choses, mais encore la morale, la pensée, la croyance, etc. Le relativisme est un épouvantail conceptuel, mais seulement au sens où il est un *relativisme de fait* ; il est donc un faux problème. En outre, et par conséquent, il est constitutif de toute herméneutique⁵¹. Relativisme qui touche tout autant la question de la vérité que la question du sens et la question de l’être d’ailleurs. Quand Heidegger, dans *être et temps*, se

⁴⁸ Voir infra chap. 4.3. LE RÉALISME HERMÉNEUTIQUE.

⁴⁹ GRONDIN, Jean, *L’Horizon herméneutique de la pensée contemporaine*, Paris, Vrin, 1993, p. 198.

⁵⁰ GRONDIN, *L’Horizon herméneutique de la pensée contemporaine*, p. 198.

⁵¹ De l’herméneutique philosophique, et de l’herméneutique comme science, comme ensemble de règles présidant l’interprétation des textes.

propose de déterminer le *sens de être* et de faire une ontologie du *dasein*, il n'en reste pas moins que ce sens et cette ontologie ne sont déterminés qu'à l'aune d'un relativisme : celui de son propre *dasein*, précisément. Le relativisme, nous le pensons constitutif de la réflexion philosophique sur le sens, mais nous ne le considérons pas comme prétexte pour se couper de l'objectivité de l'être — bien que l'être ne nous sera livré « fatalement » ou « structurellement » que comme *être relatif*, du fait de notre interprétation toute personnelle du monde, de notre propre *weltanschauung*. Pour nous, l'herméneutique n'a à pas se justifier de ce relativisme, qui devient incontournable dès que l'on saisit que la vision du monde est relative au regard de celui qui *ausculte*, que toute vérité est relative à la libre croyance ou au libre exercice de la raison de chacun, que le sens d'une œuvre musicale, enfin, n'est que relatif à la structure d'accueil (esthétique, affective, cognitive) de tout un chacun, gouvernant tout accueil de sens.

3.2.3.2. Entente de l'être et *être du sens*.

§26. Le sens est appréhendé par une attitude tensive vers l'être qui conduit l'interprète à la levée du voile, à la levée de l'obscurité sur l'être. C'est la conception heideggérienne de l'alètheia. L'herméneutique heideggérienne est une herméneutique du dévoilement, une herméneutique de la levée du voile sur l'être. L'être est d'ailleurs la préoccupation majeure de l'herméneutique heideggérienne, pas seulement pour battre le rythme imposé par la problématique de la chose *en-soi* ou de l'être absolu. On reprochait à Heidegger de ne s'occuper que de l'être, et pas de l'homme, critique qui semble tout à fait injustifiée, puisque le *dasein* n'est rien d'autre qu'un étant dont la définition n'a rien d'ambiguë : « ce au sein de quoi l'homme déploie tout son être⁵² ».

Martin Heidegger pose dès le début de *être et temps* le *sens de être* comme étant suspendu à une entente préalable de l'être : le sens de être doit non seulement déjà être prédessiné en nous (*l'a priori* kantien, voir supra), mais il suppose en outre une entente courante de l'être.

Le sens de *être* doit donc être déjà d'une certaine manière à notre disposition. On l'a indiqué : nous nous mouvons toujours déjà dans une entente de l'être. C'est d'elle que part la question qui s'enquiert expressément du sens de être, c'est d'elle que se nourrit la tendance à le conceptualiser. Nous ne savons pas ce que « être » veut dire. Mais dès l'instant où nous posons la question : « Qu'est-ce que " être " ? », nous nous tenons dans une entente de « est », sans pouvoir fixer conceptuellement ce que signifie le « est ». Nous ne connaissons pas

⁵² HEIDEGGER, *Être et temps*, Postface, p. 527.

même l'horizon à partir duquel nous devrions en saisir et en fixer le sens. *Cette entente courante et vague de l'être est un fait.*⁵³

Ces présuppositions heideggériennes sur « l'être » en général nous informent sur « l'être » du sens en particulier. Nous les interprétons à notre manière : 1) il y a, avant toute détermination d'un sens, une vague entente de l'être du sens. En cette *entente*, le sens trouve en principe son objectivité. 2) Or — et là, nous récupérons notre réflexion sur l'objet du sens —, cette *objectivité* du sens, nous l'avons dit, n'a de raison d'être que si le sens se détermine au contact d'une *objectité*, autrement dit, que si le sens est opposé à l'être d'un objet : s'il est *sens de...* quelque chose. 3) Cette vague entente sur l'être du sens ne naît donc que parce qu'elle est imposée par l'objet. En cela, l'objet est bel et bien l'organe de la genèse du sens. Ceci entérine donc la nécessaire *relation ontologique du sens*.

3.2.4. Le sens chez Deleuze. La manière d'être évènementielle.

§27. La superfétation de l'intentionnalité du point de vue de la détermination du sens, ainsi que le relativisme de fait du sens nous amènent plus ou moins directement à Deleuze, assez critique envers la phénoménologie. Il a été en outre assez proche du matérialisme de Marx dans *l'Anti-Oedipe*⁵⁴ (avec Félix Guattari) — ou si l'on veut, il a fait preuve d'un certain anti-idéalisme. Mais ce qui nous intéresse plus particulièrement est la conception qu'il a du sens, à la fois tourné vers l'objet (la chose), tourné vers la proposition, c'est-à-dire *ce* qui désigne la chose, et tourné vers le sujet, désignant la raison d'être de la communication. Sa conception est donc intentionnelle / communicationnelle, mais est tournée vers l'objet, ayant bien compris l'incontournabilité de la relation ontologique du sens.

3.2.4.1. Le sens entre la chose et la proposition.

§28. Partons de la pensée husserlienne (schématisée). 1) Toute conscience est conscience de quelque chose. 2) La conscience est donatrice de sens. 3) Le sens n'est pensé que comme donné de conscience, par l'intentionnalité⁵⁵ qui s'adresse à l'objet. Deleuze s'oppose à cette *logique* du

⁵³ HEIDEGGER, *Être et temps*, p. 29.

⁵⁴ DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, *L'Anti-Oedipe : capitalisme et schizophrénie 1*. Paris, Minuit, 1972.

⁵⁵ En fait, pour Gilles Deleuze, le projet transcendantal qui a éclairé les plus belles heures des philosophies idéalistes, n'est jamais qu'un décalque de l'empirisme.

sens. Selon lui, la phénoménologie — qu'il qualifie « d'épiphiénologie⁵⁶ » — ne tient qu'un fantôme de sens, celui que se charge de faire apparaître notre conscience par l'intentionnalité qui s'échappe d'elle. Puisque la phénoménologie tient un fantôme du monde, elle ne tient qu'un décalque du monde dont elle effectue la description. Elle ne tient qu'un décalque du sens. Deleuze s'écarte de l'antécédent phénoménologique, ce qui le conduit d'ailleurs à reprendre à son compte l'idée bergsonienne selon laquelle la conscience n'est pas *conscience de quelque chose*, mais *est quelque chose*⁵⁷. Ce n'est pas tant notre conscience qui viendrait éclairer le monde, tirer les objets de leur obscurité, mais au contraire le monde qui nous illuminerait, le monde comme plan d'immanence (et non comme champ transcendantal, en opposition à Kant et à Husserl), plan constitué de devenirs et d'évènements. « Rompant ainsi avec le poids d'une tradition philosophique où la conscience servait de canal à une lumière de l'esprit devant extirper les choses de leur obscurité première, et dont l'image la plus séculaire est celle de la caverne platonicienne, l'inversion qu'affirme Deleuze avec Bergson fait de la lumière même une conscience immanente à la matière⁵⁸ ».

§29. La conception deleuzienne du sens nous est plus proprement exprimée dans son ouvrage *Logique du sens*, notamment dans la série⁵⁹ n° 3 intitulée *de la proposition*, et la série n° 5 intitulée *du sens*. Pour Deleuze, le sens est le point de convergence de deux séries divergentes, la série des choses et la série des propositions. Le sens est orienté bilatéralement, vers la proposition que désigne la chose, et vers la chose désignée par la proposition. Le sens est « inséparablement l'exprimable ou l'exprimé de la proposition, et l'attribut de l'état de choses. Il tend une face vers les choses, une face vers les propositions. Mais il ne se confond pas plus avec la proposition qui l'exprime qu'avec l'état de choses ou la qualité que la proposition désigne. Il est exactement la frontière des propositions et des choses⁶⁰ ». Le sens n'existe pas indépendamment des propositions et, en outre, il n'existe pas indépendamment des choses.

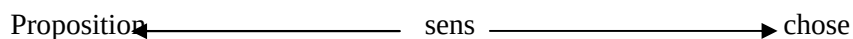


Figure 6 : le sens entre la chose et la proposition.

⁵⁶ Comme le rappelle Yann Laporte. LAPORTE, Yann, *Gilles Deleuze, L'épreuve Du Temps*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 97.

⁵⁷ DELEUZE, Gilles, *Cinéma. I. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 89.

⁵⁸ LAPORTE, *Gilles Deleuze, L'épreuve Du Temps*, p. 97-98.

⁵⁹ L'ouvrage de Deleuze est une variation en 34 séries sur la littérature de Lewis Carroll (*Alice aux pays des merveilles*). Chaque série est fondée sur des paradoxes, et sa 5^e série notamment, traite plus particulièrement du sens.

⁶⁰ DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 34.

§30. *L'être se dit* pour Deleuze. C'est pour cela que selon l'auteur de *Proust et les signes*, l'objet que désigne la proposition appartient à l'unité de sens, tout comme la proposition qui désigne l'objet. À certains égards, le sens orienté bilatéralement n'est pas si éloigné de la conception du signe linguistique, avec cette bipolarité (greimassienne et peircienne, entre autres) de la chose (réfèrent pour Saussure et Greimas⁶¹, objet chez Pierce) et de la proposition (dualité signifiant/ signifié pour Saussure et Greimas, signe et interprétant pour Pierce). Car d'une certaine manière, le sens est tourné vers le langage, vers ce qui désigne la chose, vers ce qui désigne *ce qui est*.

Le rapport de la proposition à l'objet qu'elle désigne doit être établi dans le sens lui-même ; il appartient au sens idéal de se dépasser vers l'objet désigné. Jamais la désignation ne serait fondée si, en tant qu'effectuée dans le cas d'une proposition vraie, elle ne devait être pensée comme la limite des séries génétiques ou des liaisons idéelles qui constituent le sens. Si le sens se dépasse vers l'objet, celui-ci ne peut plus être posé dans la réalité comme extérieur au sens, mais seulement comme la limite de son procès. Et le rapport de la proposition à ce qu'elle désigne, en tant que ce rapport est effectué, se trouve constitué dans l'unité de sens, en même temps que l'objet qui l'effectue.⁶²

Mais une proposition ne peut être décrite sous son unique rapport à la chose désignée. Une description ordinaire d'une proposition retient selon Deleuze « les dimensions de la désignation, de la manifestation et de la signification⁶³ ». La *désignation* est le rapport à la chose que la proposition désigne, la *manifestation* est donnée par le rapport au sujet qui émet la proposition, et la *signification* est la portée conceptuelle de la proposition. Ainsi, une proposition désigne une chose, manifeste un sujet qui l'exprime et signifie (dans le système de la langue) par sa structure logique. Comme l'indique Jean-Michel Salanskis, ces trois dimensions font cercle chez Deleuze : « la manifestation est première parce qu'elle est la raison d'être de la communication ; la signification, néanmoins, prime sur elle parce que la manifestation doit en passer par les possibilités qu'offre la signification, mais la signification ne peut pas " soutenir " le régime démonstratif à elle seule, je ne pourrais rien démontrer si je ne pouvais pas " affirmer " de manière indépendante (la démonstration a besoin des prémisses sur lesquelles elle roule), et cela revient à posséder quelque chose du côté de la désignation⁶⁴ ». La place du sens n'est pas dans ce cercle, sa nature est hétérogène à celle des dimensions logico-

⁶¹ Nous verrons que chez Saussure, le réfèrent est exclu du signe, alors qu'il est inclus dans le signe chez Greimas.

⁶² DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1985, p. 200.

⁶³ SALANSKIS, *Sens et philosophie du sens*, p. 111.

⁶⁴ SALANSKIS, *Sens et philosophie du sens*, p. 112.

linguistiques. Le sens est plutôt à envisager comme constituant le « principe d'engendrement » du cercle. Ce « principe d'engendrement » du cercle est *l'évènement*.

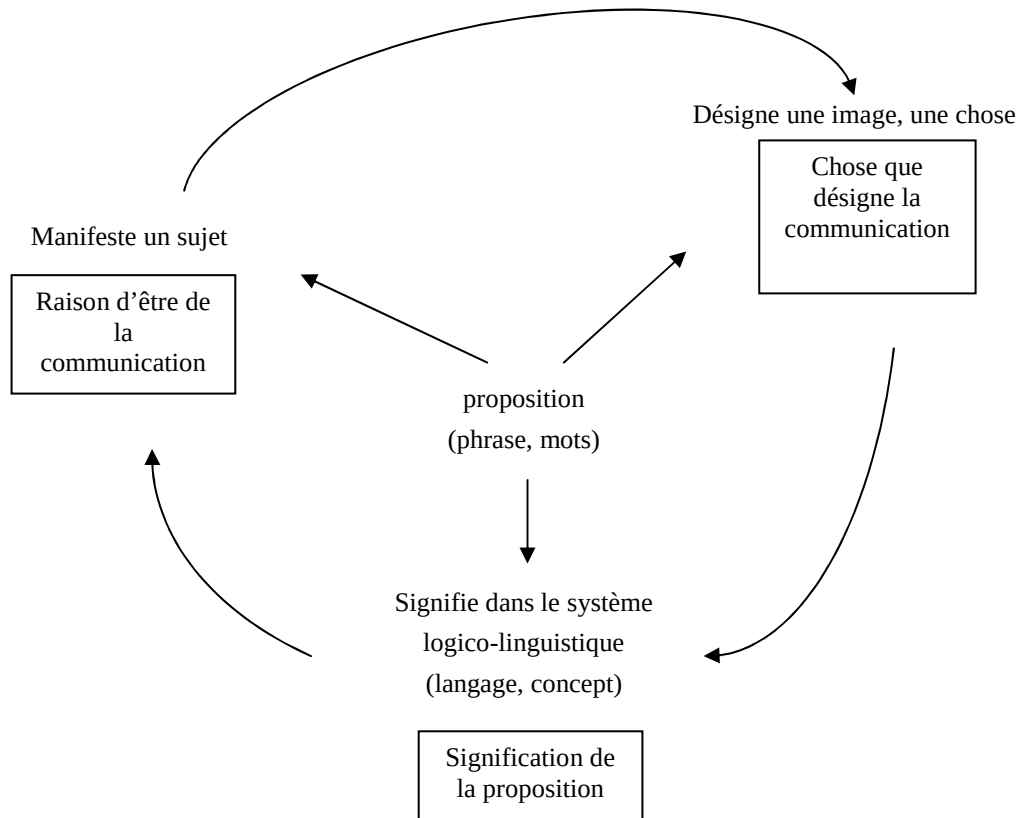


Figure 7 : description de la proposition selon Deleuze.

3.2.4.2. L'évènement.

§31. L'évènement, c'est le sens même pour Deleuze⁶⁵. Cet évènement est pensé comme un mouvement constant et continu, constant, car le plan d'immanence n'est fait que d'évènements et de devenirs (c'est-à-dire, pour nous, d'objets en devenir), et *continu*, car il y a toujours des évènements et des devenirs — en opposition à la conception de la discontinuité chez Badiou. Cette conception deleuzienne du sens en tant qu'*évènement*⁶⁶ implique d'ailleurs nécessairement

⁶⁵ « On ne demandera donc pas quel est le sens d'un évènement : l'évènement, c'est le sens lui-même ». DELEUZE, *Logique du sens*, p. 34. Nous avons préféré mettre cette citation archi-connue en note, seulement pour témoigner du fait qu'elle ne nous a pas échappé.

⁶⁶ Concept aussi discuté par Alain Badiou. Voir à se propos BADIOU, Alain, *L'être et l'évènement*, Paris, Seuil, 1988. Dans son livre *Gilles Deleuze et ses contemporains*, Alain Beaulieu fait une admirable comparaison entre l'évènement chez Deleuze et l'évènement chez Alain Badiou. Ces deux derniers sont souvent plus consultés par les sciences des arts plastiques que par la musicologie, en raison de leurs champs d'étude, bien entendu. Mais penchons-nous toutefois sur cette comparaison, à cette parfaite opposition.

« Du point de vue de Badiou :

une temporalité, vue depuis longtemps par les philosophies antiques : celle de l'*Aîôn*, « qui est le temps du devenir et de l'événement [concepts essentiels chez Deleuze], la ligne flottante qui ne connaît que les vitesses, et ne cesse à la fois de diviser ce qui arrive en un déjà-là et un pas-encore-là, un trop-tard et un trop-tôt simultanés, un quelque chose à la fois qui va se passer et vient de se passer⁶⁷ ». Mais le sens n'est événement que dans le cas de l'univocité, c'est-à-dire lorsque l'événement, *ce qui se passe*, est en parfaite adéquation avec ce qui est exprimé en proposition. « L'univocité signifie que c'est la même chose qui arrive et qui se dit : l'attribuable de tous les corps ou états de choses et l'exprimable de toutes les propositions. L'univocité signifie l'identité de l'attribut noématique et de l'exprimé linguistique : événement et sens⁶⁸ ». Au sens de l'univocité, c'est-à-dire de l'adéquation entre ce qui *arrive* et ce qui *est exprimé*, en ce sens seulement, l'événement se confond avec le sens.

La conception de l'événement que l'on tient pour « deleuzienne », vient nous l'avons dit de *Logique du sens*. Mais signalons tout de même que cette conception a évolué au gré des écrits du philosophe. Comme le remarque justement Alain Beaulieu, « Deleuze revient sur la question de l'événement dans *Le pli. Leibniz et le baroque*, [où] il renonce à la thèse qu'il défendait dans *Logique du sens* selon laquelle " l'Être est l'unique événement où tous les événements communiquent "⁶⁹ » déplaçant ainsi le sens de l'être « simulé » de l'événement à la « manière d'être » événementielle. C'est-à-dire, à certains égards, un déplacement de la question de l'être à la question de l'étant, où si l'on préfère, de la question de l'existence à la question du mode d'existence. Plus que l'événement, c'est bien la manière d'être événementielle qui est égale au sens pour Deleuze.

* l'événement est le produit du hasard ou d'une contingence historique :

* il y a un vide ou une discontinuité entre les séquences événementielles ;

* l'ontologie n'a rien à dire sur l'événement ; [...]

* et un discrédit est jeté sur toutes les philosophies du langage.

Du point de vue de Deleuze :

* l'événement s'accompagne d'un fatum [une destinée] ;

* il y a une production pleine et une suite continue d'événements ;

* l'être assure une communication entre tous les événements (pour le premier Deleuze) ;

* l'événement est l'indice d'un processus de désubjectivation ;

* et l'événement entretient un rapport essentiel avec la grammaire et la syntaxe. » BEAULIEU, Alain, *Gilles Deleuze et ses contemporains*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 85.

⁶⁷ DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Capitalisme et Schizophrénie. Mille Plateaux*, Minuit, 1980, p. 320.

⁶⁸ DELEUZE, cité par SHIRANI, Takashi, *Deleuze et une philosophie de l'immanence*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 308.

⁶⁹ BEAULIEU, *Gilles Deleuze et ses contemporains*, p. 84.

§32. Qu'en serait-il en musique ? Que serait la manière d'être évènementielle de la musique ? Parler d'évènement en musique nous rapproche d'une narratologie musicale. Sans aller, pour l'instant, jusqu'à affirmer que la musique est assimilable à un évènement ou à une suite d'évènements, nous pouvons au moins inférer que le plan d'immanence de la musique (le son musical) est essentiellement fait de devenirs. Et en principe, comment la musique pourrait-elle être considérée autrement que comme un objet en devenir ? Ne serait-ce qu'à ce titre : une œuvre musicale est elle-même dépendante d'un temps chronologique (lors de son exécution et de son écoute), impliquant au moins un devenir temporel.

Mais restons-en sur les conceptions deleuziennes (et guattariennes). La manière d'être évènementielle de la musique, cela pourrait être, à la fois celle de la *ritournelle*, concept pour le moins sensible en musicologie⁷⁰, à bien des égards, et celle de la *déterritorialisation*. La musique induirait par sa manière d'être évènementielle un mouvement, un aller-retour entre la déterritorialisation de la ritournelle, et la reterritorialisation que nécessairement la ritournelle induit. La musique serait une dialectique entre la ritournelle comme territorialisante ou reterritorialisante, et l'expression musicale comme déterritorialisante.

La musique fait subir à la ritournelle ce traitement très spécial de la diagonale ou de la transversale, elle l'arrache à sa territorialité. La musique est l'opération active, créatrice, qui consiste à déterritorialiser la ritournelle. Tandis que la ritournelle est essentiellement territoriale, territorialisante ou reterritorialisante, la musique en fait un contenu déterritorialisé pour une forme déterritorialisante.⁷¹

§33. La manière d'être évènementielle de la musique serait ce mouvement imprimé par la ritournelle et la déterritorialisation. Quel rapport au sens ? Par son mouvement déterritorialisant, elle induirait une action similaire sur l'auditeur. La musique nous permettrait de nous extraire de « la ronde des passés qui se conservent » en nous, pour nous plonger dans un devenir déterritorialisant. Le sens de la musique pourrait être compris comme les effets de la manière d'être évènementielle de la musique, ce qui se passe *en nous par son action* : ce devenir

⁷⁰ « On appelle ritournelle tout ensemble de matières d'expression qui trace un territoire, et qui se développe en motifs territoriaux, en paysages territoriaux (il y a des ritournelles motrices, gestuelles, optiques, etc.). En un sens restreint, on parle de ritournelle quand l'agencement est sonore ou "dominé" par le son ». DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Capitalisme et Schizophrénie : Mille Plateaux*, Vol. 2, Paris, Minuit, 1980, p. 397. Ce concept de Guattari est *sensible* au sens où il a été très souvent repris en musicologie. En outre, ce concept pour Deleuze s'ajoute au *galop* pour décrire les deux moments en musique : la ritournelle est « la ronde des passés qui se conservent » (DELEUZE Gilles « Le temps non chronologique » in *Le bruit du temps*, conférence audio), proche de temporalité de *l'aïon*, alors que le galop est la fuite en avant du temps chronologique, le *chronos*, nous amenant inexorablement vers notre mort.

⁷¹ DELEUZE & GUATTARI, *Capitalisme et Schizophrénie : Mille Plateaux*, p. 369.

constant fait d'un mouvement territorialisant/déterritorisant. Le sens, vu à travers les conceptions deleuziennes, serait ce mouvement interne que la musique déclenche en nous : par sa manière d'être évènementielle, la musique nous extrait de nos propres territoires vers lesquelles nous propres ritournelles cherchent constamment à nous reterritorialiser. Elle nous déterritorialiserait — le mot est barbare, mais l'idée est belle. Nous ne développerons pas cette idée dans notre texte, car nous entendons par « sens » bien d'autres choses. En effet, nous aurons l'occasion de montrer — en étudiant le mode de fonctionnement sémiotique du son musical — que l'action du son musical est au contraire de nous reterritorialiser. Nous montrerons que l'effet du son musical reproduit le mouvement d'un *déjà* et que, comme l'a dit Nietzsche, « toute musique ne commence à avoir un effet magique qu'à partir du moment où nous entendons parler en elle le langage de notre propre passé⁷² ».

3.2.5. Le sens chez Salanskis.

§34. Pourquoi Salanskis ? Pourquoi mettre ce philosophe au rang de Kant, Husserl, Thom, Heidegger, Deleuze, sur la question du sens ? En réalité, la présence de Salanskis n'est pas à comprendre comme un acte partisan de notre part. Nous avons bien conscience qu'au regard de l'histoire, cet auteur ne s'insère pas dans notre texte avec la même envergure que les autres noms — envergure que seule l'histoire de la pensée est à même de juger. Avec justesse ou non d'ailleurs : certains auteurs ont sans doute été injustement traités par l'histoire, il en fut de même pour certains compositeurs, réhabilités le plus souvent par leurs pairs ou par d'autres⁷³. Mais il nous a semblé judicieux d'insérer Jean-Michel Salanskis pour apporter un horizon nouveau et contemporain à la question du sens, mais encore, pour quelques raisons non moins essentielles. 1) D'abord, pour ses connexions avec la phénoménologie et surtout pour sa compréhension et sa tentative de prolongement de la philosophie d'Emmanuel Levinas (notamment par son projet éthanalytique). 2) Ensuite, parce qu'il est assez emblématique d'une pensée à la confluence du postmodernisme (il était, sauf erreur, élève — et ami — de Lyotard) et de la tradition phénoménologique levinassienne (sur la question du sens). 3) Aussi et surtout, parce qu'il est le premier, encore une fois sauf erreur, à avoir formulé de manière formelle le

⁷² NIETZSCHE, Friedrich, *Le voyageur et son ombre, (et Opinions et sentences mêlées)*, Humain, trop humain, deuxième partie, trad. Henry Albert, Paris, Société du Mercure de France, 1902, § 168, p. 316.

⁷³ Naïvement peut-être, nous pensons que l'histoire réhabilite en général ceux qui le méritent, grâce au concours d'autrui : 1) réhabilitation « rapide », nous pensons notamment à Proust refusé par Gallimard en 1913 pour *Du côté de chez Swann* et récupéré en 1919 pour *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, 2) réhabilitation plus « lente », nous pensons à Dimitri Chostakovitch, tour à tour fustigé et réhabilité par le pouvoir soviétique, ou encore à Bach, d'une certaine manière *redécouvert* par la musicologie du XXe siècle.

vœu d’une véritable philosophie du sens, bien que — nous l’avons vu — l’idéalisme kantien (et l’idéalisme germanique d’ailleurs), la phénoménologie, l’herméneutique, sont à leur manière des philosophies du sens. 4) Il y a, en outre, dans les textes de Salanskis une volonté interdisciplinaire (mathématiques, psychanalyse) qui semble assez constitutive de la problématique du sens, quel que soit en définitive son domaine d’application. 5) Au reste, sa conception du sens, forgée dans le même creuset que la conception d’Emmanuel Levinas, trouve quelque originalité qu’il nous semblait impossible de passer sous silence. 6) En dernière instance, Salanskis n’est pas un *lieu commun* de la musicologie ou de la philosophie musicale ; et *l’exotisme* philosophique et théorique, si l’on nous passe ce terme, est selon nous une des conditions nécessaires d’évolution et de perfectionnement de notre discipline, la musicologie.

§35. La conception du sens selon Salanskis est plus proprement exprimée dans son ouvrage *Sens et philosophie du sens* (2001), mais son intérêt pour le sens traverse son œuvre. Nous retiendrons deux autres ouvrages ; le *Temps du sens* (1997) et *Territoires du sens* (2007). Le sens selon Salanskis tient à la conception lévinassienne du sens comme relation à autrui (et non comme sens en relation à la chose) : le sens est transitif, est un passage de témoin, un relai éthique⁷⁴. Selon Levinas d’ailleurs, seule notre propre existence est absolument intransitive ; le reste, en revanche, transite⁷⁵. C’est dans cette *transition* qu’il faut rechercher le sens selon Salanskis.

3.2.5.1. L’adresse du sens.

§36. L’auteur retient comme « circonstance décisive et directrice du sens l’*adresse*. Ce en raison de quoi et en fonction de quoi nous enregistrons un faire sens comme tel est une adresse, l’atteinte d’un destinataire⁷⁶ ». Le sens implique une adresse, le sens doit être adressé, il faut qu’un destinataire (un émetteur au sens large) fasse parvenir, ou plutôt destine le sens. Ce destinataire, en retour, ne devient destinataire que parce qu’il y a atteinte d’un destinataire. Le destinataire n’est pas forcément un personnage physique. Il peut être une chose, une couleur, un

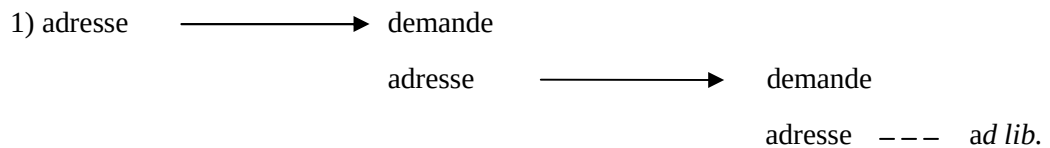
⁷⁴ *Éthique* est à comprendre, nous l’avons dit, comme *ayant trait à une communauté anthropologique ayant des mœurs particulières*.

⁷⁵ « Il est banal de dire que nous n’existons jamais au singulier. Nous sommes entourés d’êtres et de choses avec lesquels nous entretenons des relations. Par la vue, par le toucher, par la sympathie, par le travail en commun, nous sommes avec les autres. Toutes ces relations sont transitives : je touche un objet, je vois l’Autre. Mais je ne suis pas l’Autre. Je suis tout seul. C’est donc l’être en moi, le fait que j’existe, mon exister qui constitue l’élément absolument intransitif, quelque chose sans intentionnalité, sans rapport. On peut tout échanger entre êtres sauf l’exister » LEVINAS, Emmanuel, *Le temps et l’autre*, Paris, PUF, Quadrige, 1983, p. 21.

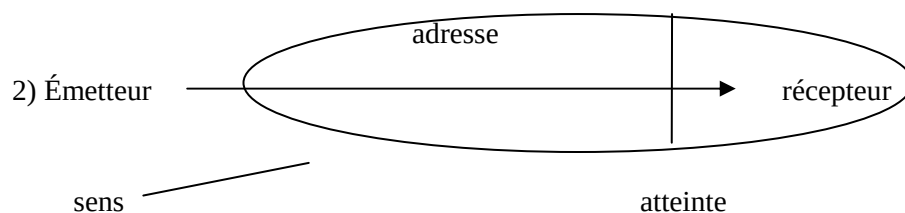
⁷⁶ SALANSKIS, *Sens et philosophie du sens*, p. 136.

son, une musique pourquoi pas, pourvu que cette *chose* fasse sens pour quelqu'un (un récepteur). Sans qu'il soit nié de la part de l'auteur le rôle essentiel du destinataire, de la création, de l'œuvre, le sens est envisagé du point de vue de la réception, de la compréhension, de l'atteinte. Ainsi, le sens en tant qu'émission n'est sens que si cette émission est conçue dans la perspective de sa réception, et « cela se laisse spécifier de deux façons : ou bien on regarde toute émission comme une réponse [...], ou bien on appréhende toute émission comme originairement concernée et dérangée par ce qui sera sa réception [...] »⁷⁷. Voici ce que nous tirons d'une telle réflexion : 1) soit le sens est une relance d'un sens reçu, ce qui implique que l'émetteur du sens était récepteur de ce même sens, et que tout récepteur est potentiellement émetteur de ce sens une fois qu'il l'a atteint — c'est d'ailleurs l'un des postulats de l'éthanalyse de Salanskis. Ceci implique que le sens est un relai, une sorte de passage de témoin entre un émetteur et un récepteur, ce dernier devenant émetteur à son tour, au sein d'une communauté éthique déterminée ; 2) soit on considère que le sens que l'on émet est influencé par sa possible réception. Cette idée déjà ancienne trouve ses exemples en musique : l'idée que l'on rende une œuvre esthétiquement conforme à un archétype afin qu'elle soit reçue plus facilement par un public.

§37. Voici comment pourrait se schématiser, selon nous, la conception du sens dans la perspective de *l'adresse* :



Le sens est un passage de témoin, une *transition éthique* entre les individus
d'une même communauté éthique,



Le sens est dans tous les cas pensé comme adresse en vue d'une atteinte, en vue d'une réception : une *destination* en vue de l'atteinte d'un destinataire.

Figure 8 : le sens chez Salanskis.

⁷⁷ SALANSKIS, *Sens et philosophie du sens*, p. 137.

§38. En regardant rapidement ce schéma, on voit à quel point il est ardu de s'extraire de l'ornière communicationnelle du sens (émetteur / message / récepteur). Il y a dans le sens selon Salanskis un aspect communicationnel, comme dans toutes les théories du sens. Quoi qu'il en soit, le sens procède de la réception pour Salanskis — c'est d'ailleurs ici qu'il récupère malgré lui l'aspect intentionnel du sens, selon nous. Ceci est peut-être la preuve que la communication caractérise pour ainsi dire l'ontologie du sens, elle est vraisemblablement — restons prudents — une donnée du « possiblement-être » du sens en général. Pour véhiculer un sens, Cela nécessite que quelqu'un ou quelque chose (peu importe son ontologie) destine le sens, et en principe que quelqu'un, un récepteur ou un destinataire, reçoive le sens.

En corolaire de quoi, Salanskis n'arrive pas non plus à s'extraire de l'ornière de l'intentionnalité du sens — pourtant s'en défend-il. Cela encore, nous ne saurions lui reprocher, car l'intentionnalité est une constante du « mécanisme » du sens introduite depuis Brentano dans la tradition phénoménologique, tradition à laquelle Salanskis appartient, à de très nombreux égards. Pour qu'un émetteur destine un sens à un destinataire, il faut, d'une manière ou d'une autre, que le destinataire oriente sa conscience vers *l'objet de sens* qui motive sa réception. Lorsqu'une musique m'est adressée, il faut bien que ma conscience s'oriente et s'extériorise vers le son qui m'est adressé, sans quoi je ne peux le recevoir et le re-présenter.

Il y a de toute façon dans la phénoménologie — telle que l'a pensée Husserl — l'idée que le noyau de la conscience est désigné par la structure noético-noématique. L'influx noématique, qui est la visée de la conscience vers l'extérieur, son intentionnalité, implique nécessairement qu'il y ait communication (au sens large). Si la conscience s'oriente vers, elle s'oriente nécessairement vers *quelque chose*. Or, cette « chose » agit à la manière d'un destinataire, qui adresse — pour reprendre le terme de Salanskis — le sens. On retrouve donc dans toute conception phénoménologique du sens cette structure intentionnelle / communicationnelle, ce qui est, nous pensons pouvoir l'affirmer, une donnée irréductible du possiblement-être du sens.

3.2.5.2. L'enveloppement du sens.

§39. Selon Salanskis, le sens est *enveloppé*, il est « la compression en soi » d'un sens *débordant* aurait dit Gérard Genette, d'une sorte d'excès de sens. Ce qu'il faut selon nous comprendre de cette conception salanskienne (puisqu'il se réfère dans le chapitre concerné à l'herméneutique), c'est l'idée que sur un sens se greffe l'ensemble des possibilités d'interprétation de ce sens. Ainsi, le sens émis « déborde » de sens possibles, ce qui implique notamment : 1) que le sens « en tant qu'enveloppé en lui-même, se distingue de tout objet. La notion d'objet comporte en

effet l'idée d'une certaine « platitude », d'une absence d'excès⁷⁸ ». Le sens n'est pas assez inerte et unifié pour prétendre à l'objet, à l'objectivation, et à l'objectivité, car il porte les excès de la subjectivité (nous l'avons déjà vu) ; 2) que le sens porte une potentialité herméneutique⁷⁹ et doit être interprété, démêlé de l'intrication du sens en lui-même. « Si le sens est enveloppé en lui-même, il appelle une explicitation : mais le discours par excellence qui procède à cette explicitation est l'interprétation. Donc, la différence du sens d'avec toute platitude d'objet semble aussi ce qui voue le sens à l'explicitation⁸⁰ ». Et puisque l'enveloppement du sens appelle en principe une interprétation, alors il n'y a sens qu'autant qu'il y a interprétation possible de ce sens⁸¹.

Cette conception du sens enveloppé est déjà assumée dans son ouvrage de 1997, *Le temps du sens*.

L'enveloppement du sens est sa structure décisive. Ce qui fait que le sens porte l'existence, la temporalise, qu'il passe et qu'il oriente, c'est qu'il est enveloppé en lui-même, que chaque occurrence de l'adresse porte plus de sens qu'elle n'en signifie. Même si aucune élucidation de l'excès du sens dans son occurrence n'a lieu, cet excès est constitutif du sens comme tel. Une occurrence de sens absolument transparente ne serait pas occurrence de sens, mais exhibition d'objet, présentation pleine.⁸²

§40. Dans la perspective de *l'adresse*, l'enveloppement du sens est *sujet*. « Qu'il y ait une compression locale, un excès en attente d'expression, distinguant le sens de tout objet, dès lors que nous ne sommes pas dans une perspective objective justement, encore moins naturaliste, cela définit un sujet⁸³ ». Il ne s'agit pas du sujet au pôle destinataire bien entendu, sujet (le moi) qui reçoit le sens *enveloppé* appelant son interprétation, mais plutôt du sujet au pôle destinataire, ce *sujet de sens* que je construis. Il n'est pas ici question du destinataire en lui-même, de mon interlocuteur⁸⁴ qui m'adresse le sens, mais du sujet que je construis à partir du sens que je reçois de mon interlocuteur. « Ce sujet, remarquons-le, n'est pas exactement l'individu qui me parle, avec toute son identité biologique, psychologique et culturelle, mais cette composante ou cette

⁷⁸ SALANSKIS, *Sens et philosophie du sens*, p. 138.

⁷⁹ SALANSKIS, *Sens et philosophie du sens*, p. 139.

⁸⁰ *Id.*

⁸¹ *Ibid.*

⁸² SALANSKIS, Jean-Michel, *Le temps du sens*, Orléans, Hyx, 1997, p. 417-418.

⁸³ SALANSKIS, *Sens et philosophie du sens*, p. 141.

⁸⁴ Cet interlocuteur, rappelons-le, peut être de toute nature dans le texte de Salanskis, l'orateur en lui-même — s'il fait sens *pour-soi* — peut être cet interlocuteur. Comme le dit Salanskis, « l'adresse n'a que faire de la dignité ontologique du destinataire (p. 142) ».

version si l'on veut qui se présente à moi comme enveloppée dans l'interlocution particulière dont il s'agit, le sujet qui se déduit en amont de ces (ses) mots⁸⁵ ».

Le *sujet de sens* salanskien un sujet sémantique si l'on veut, et non pas un sujet ontologique, il n'est pas un être, un sujet déjà constitué. Il est un sujet que je construis subjectivement, en tant que récepteur ; en tant que sujet herméneutique, je le construis en *le dénotant du sens qu'il me destine*. Je le façonne en rapport à ce qu'il signifie pour moi. Si Salanskis ne donne aucun statut ontologique au sujet de sens, et que tout (l'orage, un livre, une époque) peut se constituer en sujet de sens, alors une musique, comme tout autre objet, bien entendu, en est digne. Salanskis marque ici une certaine différence avec la phénoménologie d'un Mikel Dufrenne par exemple, pour qui l'objet esthétique est un quasi-sujet. Ce quasi-sujet est pour l'auteur de la *Phénoménologie de l'expérience esthétique* le *pour-soi* de l'être de l'objet esthétique, le *pour-soi de l'en-soi* de l'objet esthétique⁸⁶. Dufrenne, lui, donne un statut ontologique particulier au quasi-sujet : « nous sommes autorisés à traiter l'objet esthétique comme un quasi-sujet parce qu'il est l'œuvre d'un auteur⁸⁷ ». Pour utiliser des mots simples, l'objet esthétique est aussi sujet (d'où le nom de quasi-sujet) parce que son auteur est présent dans l'objet esthétique ; celui-ci « recèle la subjectivité du sujet qui l'a créé⁸⁸ », et nous fait pénétrer dans un monde qui lui est propre. L'idée que le sens devienne sujet (dans la perspective de l'adresse salanskienne) ou quasi-sujet (dans la perspective de l'esthétique de Dufrenne) est une manière de rattacher *ce qui est adressé* à « celui » qui adresse, comme le fait Schloezer dans son concept de *moi mythique*. Nous aurons l'occasion d'y revenir⁸⁹. En outre, il y a selon nous dans les conceptions de Schloezer en musique et de Salanskis en philosophie quelque chose qui a été bien saisi. Ce sujet que je construis ne peut être que fiction, ne peut être que pure spéculation, n'est en fait qu'un pur imaginaire. Cela parce qu'« on peut tout échanger entre êtres sauf l'exister⁹⁰ ». Et c'est précisément cette existence qui ne peut transiter par l'œuvre, cette existence est privative, et intransitive comme l'a très bien vu Levinas. On ne peut connaître Bach par sa *Messe en Si*, comme vous ne pouvez connaître mon *exister* en lisant ce texte. Ce qui transite en revanche dans ce texte que vous lisez, c'est le sens que je cherche à vous faire parvenir, le sens que je vous adresse, que vous recevrez ou non.

⁸⁵ SALANSKIS, *Sens et philosophie du sens*, p. 142.

⁸⁶ DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 197.

⁸⁷ DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 256.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Voir infra chap. 4.1.2.2. L'œuvre intemporelle, ou la conception matérialiste de l'œuvre.

⁹⁰ LEVINAS, *Le temps et l'autre*, p. 21.

3.2.5.3. Le sens vu sous le prisme du hors-être.

§41. « Lorsque nous considérons que quelque chose fait sens, cela implique que pour nous quelque chose renvoie à autre chose que soi. Une phrase d'un texte fait sens, elle renvoie à ce qu'elle signifie, à ce qu'elle dénote, à ce qu'elle exprime au moins⁹¹ ». À n'en pas douter, une telle conception a toutes les chances de détruire paradoxalement l'idée du sens comme le remarque Salanskis. En tout cas, ce renvoi éternel, ce « report indéfini » du sens, affaiblit la notion de sens elle-même. En effet, le sens n'est constitué que si *ce qui fait sens* porte en lui une « sorte de poids propre, d'autosuffisance, dont un critère serait justement qu'il tient sans avoir besoin de renvoyer⁹² » — la *vague entente* (voir supra). C'est ici que Salanskis s'oppose d'une certaine manière à Levinas, pour qui « le sens de quelque chose tient dans sa relation à autre chose⁹³ », et c'est sur ce point précis que le sens salanskien se distingue de la conception classique ou traditionnelle du sens. Le renvoi est traditionnellement pensé comme référence à l'être dans la conception du sens (en linguistique par exemple), et même à certains égards dans l'héritage de la phénoménologie. Mais pour Salanskis, ce renvoi est un renvoi ayant trait au hors-être et non à l'être. Pour l'auteur, la fonction d'une philosophie du sens est de dire le sens comme hors-être, c'est-à-dire comme relation de l'homme au sens et non la relation du sens à l'être. Clairement, le renvoi de sens n'est pas orienté vers l'être (le sens ne vise pas la chose), mais est orienté vers le hors-être, c'est-à-dire dans la médiation humaine du sens. La « compréhension philosophique du sens tient que le sens renvoie au hors-être, et donc, elle tâche de dire le sens du sens plutôt que son être, elle a [en] charge d'explicitier ce que cela signifie pour nous d'avoir rapport au sens, d'être partie prenante du faire-sens⁹⁴ ». Nous laissons pour le moment de côté les implications d'une telle réflexion, qui nous conduira, dans cette partie, à envisager une étude du sens comme hors-être, par une visée phénoménologique des régions de sens, que Jean-Michel Salanskis nomme *éthanalyse*.

3.2.5.4. La double directionnalité du sens.

§42. La philosophie du sens de Jean-Michel Salanskis prend en compte la directionnalité du sens, c'est d'ailleurs un autre aspect assez essentiel à mettre à son crédit. Le sens a trait au renvoi bien sûr, mais aussi à une direction ; car, « impliquant que quelque chose renvoie à autre

⁹¹ SALANSKIS, *Sens et philosophie du sens*, p. 140.

⁹² SALANSKIS, *Sens et philosophie du sens*, p. 140.

⁹³ LEVINAS, Emmanuel, *Éthique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo*, Paris, Fayard, 1982, p. 91.

⁹⁴ SALANSKIS, Jean-Michel, « Aperçus de philosophie du sens appliquée à la connaissance du langage », p. 16. URL : http://jmsalanskis.free.fr/IMG/pdf/Sens_Chapt.pdf

chose, [le sens] introduit une direction selon laquelle ce renvoi s'accomplit⁹⁵ ». Même si nous adhérons à cette vision des choses, notons toutefois qu'elle est assez paradoxale dans la pensée de Salanskis, qui plaide pour un sens a-spatial et a-temporel. Et pourtant, une direction comporte que l'on veuille ou non une dimension spatiale (lieu d'où le sens part, lieu vers lequel il se destine, lieu par lequel le sens transite) et/ou une dimension temporelle (une direction ouvre vers « un futur », le sens se *destine* dans le temps).

Le « sens comme orientation » : ceci mérite quelque éclairage, que Salanskis va nous donner :

- 1) « la considération de ce qui est sous l'angle de ce qui aurait pu ou n'aurait pas pu être est l'appréhension du sens au lieu de l'être⁹⁶ ».
- 2) et ceci pour la raison suivante : « ce que nous appelons sens, c'est ce qui caractérise non pas ce qui est réputé par nous être, mais la façon dont nous nous rapportons à lui » ainsi, le sens des choses « réside dans la qualité de notre orientation envers elles. ⁹⁷ »
- 3) l'orientation du sujet (transcendental) vers l'objet structure la possibilité ou l'impossibilité de l'existence du sens, et structure aussi la qualité du sens (ce qui trouve comme synonyme, dans ce texte, le « sens *pour-soi* »). Salanskis prend un exemple éloquent :

Au-delà de la perception d'une belle automobile — une Jaguar, disons — s'instaure un sens de désirabilité ou au contraire un sens de redoutabilité, selon que je me rapporte à l'automobile comme convoitée ou comme menaçante. Mais justement, dans ce mouvement de *se rapporter* à ce qui est *comme ceci ou cela*, la pure positivité de l'étant s'effondre : si je peux me rapporter à l'étant de telle ou telle façon, c'est que cet étant ne se contente pas de s'administrer à moi comme une identité incontestable. Il ne m'atteint qu'en m'octroyant une dimension de recul ou de jeu, en laquelle ou depuis laquelle je puis me situer par rapport à lui, projeter une flèche ayant sa qualité, son individualité. L'automobile, par exemple, est l'automobile désirable, mais elle aurait pu être l'automobile menaçante.⁹⁸

Ainsi dans cette conception, l'essence de l'étant, son existence, son avoir-à-être dirait Heidegger⁹⁹, tient à quelque chose de l'orientation du sujet transcendental qui se projette *en direction* de cet étant, i. e. l'intentionnalité. Or nous avons vu que la qualité du sens ne tient pas à cette intentionnalité, à cette orientation. Nous montrerons que cette *qualité* tient plutôt à ce

⁹⁵ SALANSKIS, *Sens et philosophie du sens*, p. 141.

⁹⁶ SALANSKIS, *Sens et philosophie du sens*, p. 43.

⁹⁷ SALANSKIS, *Sens et philosophie du sens*, p. 44.

⁹⁸ SALANSKIS, *Sens et philosophie du sens*, p. 44.

⁹⁹ HEIDEGGER, *Être et temps*, p. 73.

que l'on préjuge de l'objet. En outre, il est aussi possible de prendre facilement le contrepied de cette pensée en inférant que c'est l'étant qui se rapporte au sujet selon l'une de ses modalités, et non l'inverse. Ainsi, le sens peut apparaître comme orienté bilatéralement : à la fois depuis le sujet (par son intentionnalité qui est le mécanisme de donation du sens), mais aussi depuis l'objet (l'organe de genèse du sens), par sa *manière d'être*, sa manière de se présenter à nous, ce que, dans nos propres termes, nous appellerons *l'expression*.

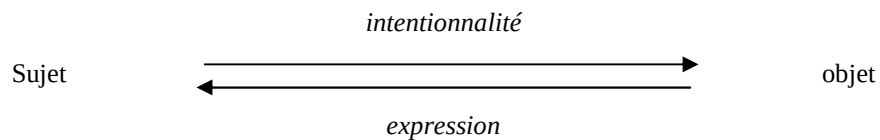


Figure 9 : orientation bilatérale du sens.

3.3. ÊTRE, HORS-ÊTRE, RAISON D'ÊTRE : UNE PREMIÈRE TRILOGIE DU SENS.

Note : Ce chapitre récupère l'ensemble des réflexions sur le sens provenant du 3.1 et du 3.2.

3.3.1. L'être de la musique.

§43. Le sens de la musique touche l'être de deux manières différentes. 1) Soit le sens de la musique est égalisable à *l'être de* la musique. La recherche du sens de la musique se résumerait à une ontologie classique de la musique. Des musicologues comme Boris de Schloezer ou Bernard Vecchione, ainsi que des esthéticiens de l'art comme Mikel Dufrenne, se sont rapprochés par moments très près de l'être de la musique selon nous. Ils ont révélé, nous le verrons, ce sens du « possiblement-être », assez indépendamment des *domaines* ou des corpus musicaux qu'ils ont pu étudier. 2) Soit le sens de la musique serait justement la « capacité un peu magique » de la musique de nous ouvrir les *portes de l'être*, un être absolu, comme l'est la Volonté dans la métaphysique de Schopenhauer. Nous allons évaluer assez rapidement ces deux visions ; nous aurons l'occasion d'y revenir ponctuellement dans notre texte.

3.3.1.1. Familiarité du sens et de *l'être de...*

Note : Il ne s'agit pas ici d'une critique du concept même de *l'être* ou du concept de *chose-en-soi*¹⁰⁰ comme ont pu le faire un Karl Jaspers¹⁰¹ (à partir de Kant) ou un Bertrand Russell¹⁰². Car il est vrai, le concept de *chose-en-soi* ne va pas sans poser de nombreux problèmes (celui de la vérité, notamment). Il en est de même pour le concept de *l'être de...* : l'un et l'autre sont à notre avis très connectés voire égalisables : 1) d'abord en raison de leur aspect inaccessible, du fait de notre finitude, du fait qu'ils échappent à la connaissance (on ne peut connaître la chose en son être, ou bien, on ne peut connaître la *chose-en-soi*) ; 2) ensuite parce que *l'être de...* à toujours quelque chose à voir avec une chose, un objet (même idéal), et qu'il ne concerne jamais autre chose que ce que cette chose *est en-soi*.

*

§44. Doit-on penser le sens uniquement comme *ontologique* ? Autrement dit, doit-on considérer le sens comme constituant *l'en-soi* des choses ? Le sens est-il la chose ? Au juste, le sens nous donne-t-il accès à l'être de la chose, au moins nous permet-il de « directement dresser la carte d'un compartiment de [son] être¹⁰³ » ? Qu'en est-il pour notre objet la musique ? Le sens de la musique se confond-il avec l'être de la musique ? Nous avons déjà rapidement répondu à cette question. Le sens de la musique est, nous l'avons vu, avant toute chose une interrogation sur ce que la musique est *en-soi*, une interrogation sur l'être de la musique.

Le sens, en général, a des connexions étroites avec la substance, l'essence de la chose, son être, du simple fait de la sémantique de l'expression *sens de...* Le *sens de...* concerne ce qui vient dans les pointillés, c'est-à-dire la *chose-en-soi*. En outre, si depuis le tournant linguistique du XXe siècle, le sens n'est pas toujours forcément confondu ou égalisé à l'être, il est, comme le remarque avec une infinie justesse Jocelyn Benoist, toujours au moins impliqué dans un parallélisme sémantico-ontologique qui fait correspondre le sens (pour nous, la signification linguistique) et *l'en-soi* de la chose.

¹⁰⁰ Dont nous avons dit que nous l'égalisons à l'être de...

¹⁰¹ JASPERS, Karl, *Les Grands philosophes : Kant. Ceux qui fondent la philosophie et ne cessent de l'engendrer*, Paris, Pocket, 2009.

¹⁰² RUSSELL, Bertrand, *Problèmes de philosophie*, Paris, Payot, 1989 et RUSSELL, Bertrand, *La méthode scientifique en philosophie*, Paris, Payot, 2002.

¹⁰³ BENOIST, Jocelyn, *Propositions et états de choses : Entre être et sens*, Paris, Vrin, 2006, p. 8.

Le fait que la sémantique philosophique contemporaine, même si elle n’a pas toujours, et cela dès le début, identifié le sens à l’être, a été portée sur les fonts baptismaux d’une forme de parallélisme sémantico-ontologique, induit par un modèle corrélationnel du sens et de la référence — celui-ci a pris, dans l’espace phénoménologique au sens large, l’aspect de l’intentionnalité ; sur le versant proprement frégéen, il a revêtu d’autres formes, peut-être moins nocives, parce qu’en un sens plus faciles à défaire.¹⁰⁴

Ainsi, en raison de la totale inféodation de la connaissance humaine au langage, et en raison de l’aliénation de notre compréhension à la langagiarité du monde, le sens est toujours connecté à l’être. Par exemple, si j’élabore un métalangage spécifique pour décrire une musique ou l’aspect d’une musique, ce métalangage visera l’être de cette musique ou l’être de cet aspect musical ; le sens advenant alors du métalangage sera lui-même englué dans ce parallélisme sémantico-ontologique. Ceci scelle, selon nous, la *familiarité* du sens et de *l’être de...*

3.3.1.2. Limites de la *familiarité* du sens et de l’être de.../ le *possiblement-être*.

§45. Si le sens ne nous semble pas si éloigné de *l’être de* — qui pour nous voise conceptuellement (voire se confond) avec la *chose-en-soi* — cet aspect ontologique du sens est par ailleurs contestable, du simple fait que l’existence (comme modalité de l’être) du sens peut elle-même être mise en doute, nous l’avons vu. En outre, comme le remarque Benoist¹⁰⁵ dans *Propositions et états de choses : entre être et sens* — et comme nous l’avons déjà remarqué — le modèle corrélatif du sens et de la référence, posé comme *objectivisme sémantique*¹⁰⁶ par Benoist, pose un problème majeur : celui de la vérité (déjà débattue plus haut).

Pour qu’une proposition (une phrase, des mots) puisse nous renseigner sur l’être de la chose, encore faut-il qu’elle soit vraie. Cette vérité, constitutive de la question sémantique, implique donc un objectivisme sémantique qui confine à une théorie vérificationniste du sens, à

¹⁰⁴ *Id.*

¹⁰⁵ Probablement l’une des personnes les plus à la page en France sur cette question.

¹⁰⁶ L’objectivisme sémantique (d’un Bolzano, d’un Saussure, d’un Wittgenstein, d’un Frege) affirme une correspondance objective de la sémantique et de *l’en-soi*. Ceci confine à un réalisme ontologique de l’objet, car son être est pensé comme ontologiquement extérieur et indépendant du discours qui l’exprime. Cet *objectivisme* prolonge le réalisme, le dépasse même, l’élargit en un sens, car il considère en quelque sorte que les objets idéels, eux aussi, sont extérieurs au discours qui les exprime. L’objectivisme sémantique, décrit par Benoist, dépasse le réalisme en ce sens où les objets ne sont pas nécessairement « réels » et peuvent être aussi « idéels ». Ainsi, prévaut au sens la catégorie de l’objet, sous quelque forme que ce soit. Ceci n’est pas sans poser un autre problème majeur : le sens est pensé comme corrélat d’actes linguistiques de signification et implique nécessairement une théorie du signe. Or nous verrons que la musique, à bien y réfléchir, a du mal à se constituer en signe sonore.

une théorie de la vérité. Or, nous avons affirmé plus tôt que le sens ne concerne pas ce qui est vrai, mais ce qui est véritable, recevable, possible — le sens n'implique pas une science, mais un discours argumentatif. Et si le sens concerne l'être, il ne le concerne que sous la modalité du « possiblement être » ou du « pouvoir être ». C'est d'ailleurs à ce niveau que se creuse l'individuation du sens par rapport à l'être. Comme le suggère J.-M. Salanskis, nous l'avons déjà cité, « la considération de ce qui est sous l'angle de ce qui aurait pu ou n'aurait pas pu être est l'appréhension du sens au lieu de l'être¹⁰⁷ ».

Même si nous faisons de cette modalité du « possiblement être » et du « pouvoir être » la modalité du sens par excellence, il n'en reste pas moins qu'elle soit, elle aussi, contestable. 1) Tout d'abord, le « possiblement être » et le « pouvoir être » sont des modalités de « être ». Mais elles ne sont en réalité que des versions édulcorées de l'ontologie, elles ne sont en définitive que des *ontologies du possible* ou des conceptions du *possiblement ontologique*, c'est-à-dire des versions herméneutiques, interprétatives de l'ontologie. Il ne s'agit que d'une version déontique de l'ontologie. 2) Ensuite, cette modalité du « possiblement être » n'ouvre-t-elle pas la porte au non-être, posé ici comme non-existence réelle ou idéale ? Puisque, le sens est ce qui est possiblement vrai, vraisemblable, il s'ensuit en toute logique que ce qui est considéré comme *sens* soit possiblement faux. Lorsque l'on dit qu'« il est possible que Jean-Pierre soit musicien », c'est que *possiblement*, il ne le soit pas. Lorsque l'on dit, « vraisemblablement, toute la mélancolie de l'Adagio de la *Symphonie n°10* de Malher s'explique par la fin de vie du compositeur », cela signifie tout autant la possibilité que ceci soit vrai, que la possibilité que, vraisemblablement, cela ne le soit pas. 3) Le possible et le vraisemblable, le *déontique* (i. e. ce qui convient, ce qui est convenable) font aussi appel à une certaine forme d'objectivité d'obédience ontologique, et ne fait qu'accéder à un « autre » être ou à un *en deçà* de l'être.

§46. Un autre point vient relativiser la familiarité du sens à l'être. Nous avons vu dans l'introduction que pour être parfaitement identifié à l'être, le sens doit acquérir la qualité d'un objet. Mais le sens est-il un objet ? Nous avons répondu à cette interrogation peu plus haut, à travers notre lecture de Salanskis. L'enveloppement du sens, son excès, le prive de cette qualité. En outre, à moins de considérer, en bon matérialiste, que le sens *est égal* ou immanent à l'objet du sens, l'objectivité du sens (sa qualité d'objet) semble, en tout cas, ne pas être coextensive à son existence réelle (il n'y a pas de preuve de l'existence réelle du sens, comme on a la preuve qu'une chaise, une table, un son, une mélodie, bel et bien *existent*). On peut donc douter que le sens soit réel en tant qu'objet, car il n'y a aucune preuve tangible de son existence. On pourrait cependant reconnaître au sens une existence idéale, ce qui lui conserverait une qualité d'objet — idéal certes — à condition bien sûr de considérer, comme Husserl, que les objets idéels ont,

¹⁰⁷ SALANSKIS, *Sens et philosophie du sens*, p. 43.

comme les objets réels, une existence. On pourrait peut-être inférer, en s'inspirant de Meinong dans sa *Théorie de l'objet*, que le sens acquiert une qualité d'objet lorsqu'il devient objet propositionnel, comme dans la proposition « sens de la musique ». Cette proposition est objet purement idéal, il est objet de pensée (*Denken*), en empruntant les mots à Meinong, un *Objektiv*. À ce compte, le sens ne serait plus visé par une ontologie classique qui relève de *l'existence* (*existieren*), mais qui relève, comme le disait Meinong de la *consistance* ou *subsistance* (*bestehen*).

[les objets idéels] sont dotés d'une subsistance (*bestehen*), mais en aucun cas d'une existence (*existieren*), et qui, par conséquent, ne peuvent en aucune manière être effectivement. L'identité ou la différence, par exemple, sont des objets de ce type : elles ont une subsistance, entre des idéalités effectives, dans telles ou telles circonstances, mais elles ne sont pas un élément de cette réalité. [...] Le nombre lui non plus n'est pas doté d'une existence qui doublerait celle de ce qui est dénombré.¹⁰⁸

§47. Le sens, lui non plus, n'est pas un objet idéal qui viendrait doubler l'objet réel (la musique), qui en serait l'analogon. Le sens ne devient pas objet pour autant qu'il est sens d'un objet, en tant qu'il est « sens de » quelque chose (la musique)¹⁰⁹. Toutefois, on pourrait dire que le sens ne s'objective que dans une proposition comme « sens de la musique ». Nous pouvons donc admettre que, par son aspect propositionnel, « le sens de la musique » peut exister (ou subsister pour Meinong) en tant que forme d'objectivité idéale, mais pas en tant qu'objet idéal — encore moins en tant qu'objet réel. Ainsi, le sens n'est identifiable à l'être qu'en sa qualité d'objectivité propositionnelle, cela rejoignant la réflexion de Jocelyn Benoist abordée plus haut : le sens n'est objet qu'en tant qu'il est impliqué dans une proposition, dans le langage, dans un parallélisme sémantico-ontologique.

¹⁰⁸ MEINONG, Alexius, *Théorie de l'objet et présentation personnelle*, Paris, Vrin, 1999, p. 69.

¹⁰⁹ Mais « compte tenu du fait [...] qu'il y a un certain rapport constitutif entre l'*Objektiv* et l'objet simple, les deux catégories ne peuvent pas simplement être juxtaposées comme deux genres de l'objet. Il faut envisager entre elles un rapport plus complexe. Ce rapport peut-il être purement et simplement un rapport de "fondation" ? Dans la première édition de *Über Annahmen*, Meinong l'a suggéré, appliquant aux *Objektive* la formule générale des "objets d'ordre supérieur", que ses recherches psychologiques de 1899 lui ont permis de mettre au point. On aurait alors affaire à une stratification ontologique, stratification qui, comme dans le cas des objets mathématiques ou relationnels, ne nous fait pas réellement sortir de l'être, mais nous conduit simplement à reconnaître, à côté de l'existence (*Existenz*, *Dasein*), un autre mode d'être, celui, idéal, de ce qui, notamment, n'est pas temporellement situé, la "consistance" ou "subsistance" (*Bestehen*). Il y a l'être de l'objet simple et, "sur" l'être de l'objet simple, s'édifie, comme un complexe relationnel se construit et s'unifie sur la base de ses termes, celui de l'*Objektiv* auquel il appartient. ». BENOIST, Jocelyn, « La logique et l'épistémologie, Meinong et les niveaux de l'objectivité ? », *Philopsis : Revue numérique*, <http://www.philopsis.fr>.

3.3.1.3. Critique de la métaphysique de l'être en musique.

Note : dans ce chapitre, nous ne cherchons pas à critiquer la recherche de l'être de la musique, mais à évaluer la pensée selon laquelle la musique serait révélatrice de l'être, un être absolu, une cause première.

*

§48. La question de l'être comme « cause première » est d'une infinie complexité. Le fait d'identifier le sens de la musique à sa capacité à nous ouvrir les portes de l'être, et de l'étudier dans cette optique, a donc toutes les chances de reproduire cette complexité, voir d'adjoindre à cette complexité des difficultés d'un autre ordre. D'ailleurs, la métaphysique de la musique, dont Schopenhauer (*Le monde comme volonté et comme représentation*, essentiellement) et Nietzsche (*La naissance de la tragédie*, notamment) se sont fait les plus illustres représentants, et dont Jankélévitch s'est fait le pourfendeur, bute sans arrêt sur les mêmes obstacles semblant indépassables, et que nous proposons de relater dans les paragraphes suivants.

Partons de ces quelques lignes de *La musique et l'ineffable* de Vladimir Jankélévitch :

Directement et en elle-même, la musique ne signifie rien, sinon par association ou convention ; la musique ne signifie rien, donc elle signifie tout... On peut faire dire aux notes ce qu'on veut, leur prêter n'importe quels pouvoirs anagogiques : elles ne protesteront pas. L'homme est d'autant plus tenté d'attribuer au discours musical une signification métaphysique que la musique, n'exprimant aucun sens communicable, se prête avec une docilité complaisante aux interprétations les plus complexes et les plus dialectiques [...], la musique a bon dos ! Ici, tout est plausible, les idéologies les plus fantastiques, les herméneutiques les plus insondables... Qui nous démentira jamais ? ¹¹⁰

*

Déchiffrer dans le sensible je ne sais quel message cryptique, ausculter dans et derrière le cantique quelque chose d'autre, percevoir dans les chants une allusion à autre chose, interpréter la chose entendue comme l'allégorie d'un sens inouï ou secret, — ce sont là les traits de toute herméneutique.¹¹¹

¹¹⁰ JANKÉLÉVITCH, *La musique et l'ineffable*, p. 19.

¹¹¹ JANKÉLÉVITCH, *La musique et l'ineffable*, p. 18.

§49. Inutile de préciser qu'il s'agit d'une diatribe¹¹² à peine masquée envers la métaphysique et l'herméneutique musicales. Les lignes que vous lisez ne sont d'ailleurs que des morceaux choisis, et nous avons dans le texte de Jankélévitch l'embarras du choix. Le philosophe insiste sur le caractère arbitraire et métaphorique de la métaphysique de la musique. 1) Arbitraire, selon lui, car on ne comprend pas pourquoi la musique plus qu'un autre art — pourquoi le monde sonore musical plus qu'un autre — pourrait nous ouvrir les portes de l'être, en crevant « le plafond de notre finitude », que Jankélévitch identifie au seul privilège d'une musique « plus-que-phénoménale qui serait l'objectivation immédiate du "vouloir" »¹¹³. 2) Métaphorique, car la métaphysique de la musique « ne s'édifie qu'à grand renfort d'analogies et de transpositions métaphoriques : correspondance entre le discours musical et la vie subjective, correspondance entre les structures supposées de l'Être et le discours musical, correspondance entre les structures de l'Être et la vie subjective par l'intermédiaire du discours musical¹¹⁴ ». Selon Jankélévitch — et nous serions prêts à être en total accord — la métaphysique perd de vue la fonction de la métaphore, qui n'a pour but que de fournir à la musique un mode de connaissance¹¹⁵. Pour autant, l'être n'est pas la métaphore : « la musique fonctionne comme... » ou « peut être assimilée à... » ne signifie pas pour autant ce qu'elle « est » *en-soi* (l'être de la musique), ni « ce » (l'être absolu) vers quoi elle nous emporte. « La Sonate est comme un raccourci de l'aventure humaine bornée entre mort et naissance, — mais elle n'est pas *elle-même* cette aventure¹¹⁶ », nous dit Jankélévitch. Pour preuve, on saura toujours trouver une autre métaphore de la sonate que celle-ci. Par exemple, la sonate *Appassionata* est pour Eugène Rapin l'écho des troubles intérieurs de Beethoven¹¹⁷ — ce qui ne signifie pas qu'elle ait en son être le sens des troubles du compositeur. Autre exemple, « l'*Allegro maestoso* et l'*Adagio*, dont Schopenhauer entreprend d'écrire la psychologie métaphysique, sont comme une stylisation des deux tempos du temps vécu, mais ils ne sont pas eux-mêmes ce temps lui-même¹¹⁸ ».

¹¹² Cette diatribe s'étend chez Jankélévitch à toute métaphysique musicale, qui selon lui, « prolonge l'escamotage par l'escroquerie », ce qui n'est pas peu dire. JANKÉLÉVITCH, *La musique et l'ineffable*, p. 23.

¹¹³ JANKÉLÉVITCH, *La musique et l'ineffable*, p. 20.

¹¹⁴ JANKÉLÉVITCH, *La musique et l'ineffable*, p. 21.

¹¹⁵ Il faut impérativement apporter un modulo à cette pensée de Jankélévitch. Francesco Spampinato a montré dans sa brillante étude sur Debussy la portée gnoséologique de la métaphore, et l'importance capitale du processus métaphorique dans l'imaginaire, la *matérialité imaginative*. Les métaphores ne sont pas égalisables à l'être, mais sont *révélatrices* d'un processus plus général de *métaphorisation*. Voir à ce propos SPAMPINATO, Francesco, *Debussy, poète des eaux : Métaphorisation et corporéité dans l'expérience musicale*, Paris, L'Harmattan, 2011. Voir infra chap. 8.2.2.1. Métaphore et Métaphorisation.

¹¹⁶ JANKÉLÉVITCH, *La musique et l'ineffable*, p. 22.

¹¹⁷ RAPIN, Eugène, *Histoire du piano et des pianistes*, Lausanne, Georges Bridel, 1904, p. 254.

¹¹⁸ JANKÉLÉVITCH, *La musique et l'ineffable*, p. 22.

§50. On accole systématiquement le nom de Schopenhauer à la métaphysique de la musique, en premier lieu parce qu'un chapitre du « supplément au livre troisième » de son *opus magnum* (*Le Monde comme volonté et comme représentation*) est précisément nommé « métaphysique de la musique ». En second lieu parce que pour le philosophe, la musique est l'art métaphysique : il permet l'expérience immédiate *de la volonté elle-même*, conçue comme *puissance*, assez proche de *l'élan vital* de Bergson, comme le rappelle Arnaud François dans son article « La volonté chez Bergson et Schopenhauer¹¹⁹ ».

L'expérience de la musique serait une expérience métaphysique par excellence, elle nous permettant de saisir l'être. À deux titres. 1) D'abord, en tant que phénomène (Schopenhauer est héritier de la séparation phénomène/chose en soi de Kant). Tout phénomène est expression de la volonté pour Schopenhauer ; 2) ensuite, parce que la musique, comme phénomène sans concept, n'est pas une « reproduction du phénomène ou, pour mieux dire, de l'objectité adéquate de la volonté ; elle est la reproduction immédiate de la volonté elle-même et exprime ce qu'il y a de métaphysique dans le monde physique, la chose *en-soi* de chaque phénomène¹²⁰ ». Mais comme le dit Jankélévitch, qui décidément, n'a pas manqué le caractère parfois sophistiqué de l'œuvre de Schopenhauer, on ne comprend pas pourquoi la musique plus qu'autre chose nous permettrait d'accéder à l'être. Que peut bien avoir la musique, qui ferait défaut aux autres arts, pour nous permettre de saisir *l'en-soi* commun à tous les phénomènes du monde ? En quoi la musique serait-elle une (la) clef de la connaissance et de la compréhension de l'essence du monde ? Anticipons sur nos résultats : nous n'avons pas su, dans notre texte, trouver une réponse à cette question.

§51. En revanche, nous voyons dans la philosophie de Schopenhauer un terreau extrêmement fertile pour notre texte. Elle est une philosophie de la représentation, comme la nôtre. Or l'idée essentielle sur laquelle s'articule notre travail, selon laquelle la musique est *a priori* sans objet de re-présentation, nous vient précisément de notre lecture de Schopenhauer. Nous y reviendrons à chaque étape de notre travail. Mais nous voyons aussi dans la métaphysique de Schopenhauer deux écueils de premier ordre. Nous n'aurons de cesse de nous y opposer. 1) Tout d'abord, nous pensons que Schopenhauer a manqué la raison d'être de la musique (du son musical) : sa fonction n'est pas la compréhension ni la connaissance de l'essence du monde. 2) Ensuite, le son musical ne vise pas l'essence du monde (il vise encore moins l'expérience de

¹¹⁹ FRANÇOIS, Arnaud, « La volonté chez Bergson et Schopenhauer », URL : <http://methodos.revues.org/135>. La Volonté chez Schopenhauer est une puissance aveugle, qui n'a d'autre but que de *vouloir*, comme la vie n'a de but que de *vouloir-vivre*.

¹²⁰ SCHOPENHAUER, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, 1966, p. 335.

la *Volonté* ou du *vouloir-vivre*), *l'être*, mais vise précisément le *pour-soi* du monde, ce que, dans nos propres termes, nous appellerons *mon-monde*.

3.3.2. Le sens comme hors-être, l'expérience traversée.

§52. Existe-t-il une manière de soustraire le sens à l'horizon ontologique et métaphysique, dont nous venons d'établir qu'il rend le sens de la musique (et d'ailleurs de toute autre chose) inatteignable ou *mystique* à certains égards ? Pour se soustraire de l'horizon ontologique, le sens devrait être recherché en dehors de l'être de l'objet du sens, c'est-à-dire dans le hors-être. Cette pensée, dont la paternité revient sauf erreur à Emmanuel Levinas, reprise par Jean-Michel Salanskis, est profondément liée à l'idée selon laquelle le sens est une *transition éthique*, et non une propriété immanente à l'objet (réalisme) ou immanente à un régime interne de conscience (intentionnalité), comme l'infère la tradition philosophique idéaliste depuis Husserl. Le passage de l'être au hors-être peut être saisi comme un passage de l'intransitif au transitif. La musique en son être est intransitive. Si nous l'envisageons hors-être, elle devient alors transitive : une transition entre une *adresse* et une *demande*, et son sens serait tout entier contenu dans les conditions de possibilité de cette transition, dans ce qui permet à cette transition d'avoir cours. Le hors-être a donc un aspect communicationnel, bien qu'il ne se résume pas à une communication (verbale ou musicale), nous y reviendrons.

Le sens de la musique n'est donc plus le sens de l'objet musique, mais le sens de la transition éthique qui sous-tend la musique : les possibilités de son « avoir cours », et donc de son apparition. En considérant le sens comme transition, il ne devient sens que s'il est relayé, c'est-à-dire si une communauté d'individus relaie le sens. Il s'ensuit naturellement, pour un individu donné de cette communauté, que toute adresse de sens de sa part est en réalité ré-adresse de sens à partir d'un sens reçu, car demandé. Ceci est obscur, un exemple s'impose. Très simple. Le sens du texte que vous lisez n'est pas le sens du texte en tant que « l'être de l'objet texte », mais il est le sens que j'adresse et qui « demande une réponse attentive à sa demande » de votre part ; il impose que vous relayiez fidèlement ce sens, et ce relai est ce que l'on nomme dans le cas présent la *compréhension*¹²¹. Mais cette compréhension du sens de mon texte est tributaire de votre sensibilité qui détermine, avec toute la liberté qui est la vôtre « ce qui compte comme fidélité¹²² ». Ainsi, le sens n'agit pas comme une force sur vous, il n'est pas « l'effet d'une cause », mais il est transition éthique, passage de relai entre le texte que j'adresse, et le lecteur, qui *demande*. Et si je vous adresse du sens, par ce texte, j'adresse du sens que j'ai auparavant demandé (par mes lectures, par mes conversations), et que j'ai

¹²¹ Nous verrons qu'en musique, les choses ne sont pas aussi simples.

¹²² SALANSKIS, Jean-Michel, *Territoires du sens : essais d'éthanalyse*, Paris, Vrin, 2007, p. 9.

auparavant reçu. En outre, mon *adresse* est *tension de demande*, puisque j'adresse en fonction d'une possible demande, d'une possible attente de la part du lecteur (demande esthétique, philosophique, etc.).

Selon J.-M. Salanskis, par cette transition éthique, on échappe à l'horizon ontologique, car on échappe au sens en tant *qu'être de l'objet*. Le lecteur voudra bien pardonner la longueur de l'extrait suivant :

En déterminant le sens en relation avec la demande, en le comprenant à la lumière de l'adresse et de la *tension de demande* qui la signe, qui l'authentifie auprès du destinataire, nous détachons le sens de l'affaire ontologique. Les « sens » ne se vérifient pas auprès des étants qu'ils visent, ils se comprennent et se relancent dans une dramaturgie intersubjective mue par le principe de fidélité (librement interprété). Un « sens » n'a pas de réalité que l'on puisse capturer en vue de sa description, de quelque manière que l'on envisage de déterminer cette réalité : comme celle des référents pour une vérité préparée par la visée de ce sens, comme celle de ses effets, ou encore comme celle de la configuration ou régime psychologique internes aux sujets supposés être les porteurs et les émetteurs du sens en cause. Un sens n'a cours que dans l'intervalle de la transition éthique, le faisant passer comme demande d'un sujet à un autre, et, dans cet intervalle, sa teneur de l'ordre du devoir-être plutôt que de l'être, est déontique plutôt qu'ontique : le sens se confine en quelque sorte dans le *hors-être* d'un devoir de *relance*, c'est en tant que j'assume de ré-adresser à partir de ce que j'ai reçu que je témoigne du sens.¹²³

§53. Cette idée de *dramaturgie intersubjective* du sens — que l'éthanalyse de Salanskis cherche à cerner — se situant non dans l'être de l'objet, mais dans le hors-être du relai du sens, nous semble tout à fait essentielle à une philosophie du sens (mais nous le verrons, pas suffisante). Au reste, cette idée levinassienne marque pour nous une rupture assez nette dans la phénoménologie et plus généralement dans la philosophie du sens. Mais une fois ce fait posé, il reste à déterminer la validité d'une telle pensée par rapport à notre problématique de la musique, et nous le verrons, à l'instar du sens en tant qu'être, le sens en tant qu'hors-être pose des problèmes à la musique. L'inverse est aussi vrai : la musique pose des problèmes au hors-être. Il nous faut pointer une première difficulté. Certes, il est assez facile de concevoir que la musique soit une transition éthique, déjà au sens où elle est une transition *esthétique* dans une situation éthique : elle est un relai esthétique entre un musicien et un auditeur. Il y a bien *adresse* d'éléments esthétiques (sonores) à l'intention du destinataire qui en fait la demande. Mais par quel moyen y a-t-il adresse et demande de sens ? Encore une fois, pour qu'il y ait ce relai « imposé » par le sens comme *hors-être*, il faut qu'il y ait *matière* à relai, c'est-à-dire qu'il y ait

¹²³ *Id.*

passage de témoin, et qu'il existe un « témoin¹²⁴ ». Car, si la transition éthique est le moment du sens, l'objet (un texte, un discours, une musique) reste dans tous le cas le lieu du sens, ce « témoin » du relai qui porte ou exprime ou contient le sens. Ce n'est que pure logique ; on ne peut assumer un relai sans témoin. Et le hors-être du relai implique l'être d'un témoin. Ainsi, le hors-être implique au plus haut point la question de l'être, et au reste, le hors-être ne permet pas de s'extraire totalement de l'horizon ontologique. Nous avons trouvé une critique du même ordre faite Bruce Bégout, à l'encontre de Meinong et sa théorie des objets : le hors-être engage l'être.

Une extension de l'ontologie, même aux objets idéaux, reste de l'ontologie. Voilà pourquoi, comme l'a bien perçu Husserl, la « théorie de l'objet » dans sa volonté de s'arracher à l'ontologie traditionnelle, encadrée par la conception métaphysique de la réalité effective, y retombe sans cesse, à telle enseigne que Meinong présente parfois le hors-être comme un résidu du domaine de l'être et du non-être. Puisqu'il ne veut pas simplement réduire l'être-tel de n'importe quel objet donné à une chose externe [réalisme] ni à un contenu interne de la représentation [idéisme], il ne trouve aucun autre moyen de sauver l'objectivité de cet objet que de lui inventer un nouveau mode d'être : le hors-être¹²⁵.

§54. D'ailleurs, la description éthanalytique de Salanskis est en premier lieu une description des *régions* de sens. Le sens concerne donc au moins *l'être* d'une région, région qui pour Husserl, soit dit en passant, correspondait bien à une classe d'*objets*. C'est en cela que le hors-être ne s'extraît pas totalement de l'ontologie, ; le hors-être, comme le possiblement-être (voir supra), concernent le déontique, mais ne se coupent pas pour autant de l'ontologique : ils ont tous deux à voir avec l'être. Mais ayant pointé cette difficulté (qui n'est pas un reproche faite à la conception du sens comme hors-être, puisqu'incontournable pour nous, quelle que soit la philosophie du sens concernée), il reste à la description éthanalytique un atout majeur pour une « région » comme l'est la musique. En effet, l'étude éthanalytique, l'étude de la *transition éthique* et de la *dramaturgie intersubjective* de la musique préserve notre philosophie d'un débat hermétique sur l'unique question de la forme sonore ou de la structure de l'œuvre. Puisque la discussion sur le sens ne concerne plus seulement l'objet (même si elle l'engage toutefois, nous l'avons vu), mais le hors-être d'un « domaine de résonnance » éthique, le sens n'est plus seulement la forme ou l'objet, mais concerne l'ensemble des pratiques humaines typiques de cette région, ainsi que les modes et les contenus particuliers de conscience. L'ensemble de la *textualité* entourant le phénomène sonore, aussi, pourquoi pas. Pratiques, modes, contenus,

¹²⁴ En métaphore avec le bâton transmis dans une course de relai.

¹²⁵ BÉGOUT, Bruce, *Pensées privées : Journal philosophique (1998-2006)*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2007, p. 287.

textes demandent et relaient le sens. Ainsi, le hors-être, même s'il engage l'être, resitue l'être dans la perspective anthropologique du *comment*, du *qui*, du *pourquoi* et pas seulement dans la perspective du *quoi*. D'où notre intérêt pour lui.

§55. À quoi pourrait ressembler une étude éthanalytique de la musique, c'est-à-dire une étude du sens de la musique comme *hors-être* ? Nous nous efforcerons d'être clair et synthétique. Mais avant tout, il nous faut clarifier ce que peut être l'éthanalyse selon Jean-Michel Salanskis. Nous l'avons dit, elle nécessite la détermination d'une région de sens. Les régions du sens sont des « régions collectives — des collectifs humains — à l'intérieur desquelles circule un sens¹²⁶ », trouvant leur cohérence en fonction d'un « faisceau de demandes » incompressibles, ayant valeur d'idéalité. La région est qualifiée par un mot non extensionnel, un mot d'idéalité que Salanskis nomme *sollicitant*¹²⁷. Ce sollicitant signifie des exigences, sans lesquels la région de sens n'a plus cours. Enfin, cette région de sens est soutenue et désignée par un *ethos*, c'est-à-dire un comportement répondant aux exigences du sollicitant, et duquel les individus relaient les exigences. Cet *ethos* est toujours géographique et historique, car il est toujours ancré dans une communauté, définie dans l'espace et définie dans l'histoire, par la perpétuation de la demande et du relai contenu dans le sollicitant. L'éthanalyse étudie la « dramaturgie intersubjective » du sens, et dresse une liste formelle des prescriptions, des exigences sous-entendues par le sollicitant. Reprenons l'exemple de Salanskis, pour illustrer cette logique, exposée ici de manière lapidaire, quoique rigoureuse. L'auteur prend l'exemple de l'amour¹²⁸ comme sollicitant (mot d'idéalité) qualifiant la région de sens, déterminée par un faisceau de demandes, d'exigences réciproques. Parmi ces exigences : celle de la fidélité. En effet, si l'on « ôte du commerce amoureux l'exigence de fidélité, alors le sens de l'amour est perdu, on ne pourra pas durablement jouer le jeu sexuel infidèle en prétendant jouer le jeu de l'amour¹²⁹ ». Ainsi, de la fidélité dépend l'avoir cours de l'amour. La fidélité « fait partie de ce à quoi un comportement

¹²⁶ SALANSKIS, Jean-Michel, « De "l'expérience de" à l'expérience empathique de la loi », enregistrement vidéo du colloque international de philosophie « retrouver un sens nouveau : rencontrer l'imprévisible », 5, 6 et 7 juillet 2011, Université Toulouse II - Le Mirail. URL : <http://www.youtube.com/watch?v=db0y>

¹²⁷ « On repère une région en partant de ce que j'appelle un sollicitant : un mot qui se donne à entendre sous l'angle de la demande et pas sous l'angle de la référence, qui ne se comprend pas en termes d'une classe d'étants visés, mais qui fait signe vers une demande qu'il nomme et avec laquelle les hommes essaient de s'accorder ». SALANSKIS, Jean-Michel, *Territoires du sens : essais d'éthanalyse*, Paris, Vrin, 2007, p. 11.

¹²⁸ Encore un lien avec Emmanuel Levinas, qui a travaillé sur une phénoménologie de l'éros. Voir LEVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini*, Paris, Livres de poche, coll. Biblio Essais, 2000.

¹²⁹ SALANSKIS, *Territoires du sens : essais d'éthanalyse*, p. 11.

s'efforçant de relancer l'éthos de l'amour répond toujours¹³⁰ ». La fidélité est donc une demande réciproque sans laquelle la région de sens (délimitée par l'amour) n'a plus cours, elle est une exigence du *sollicitant*¹³¹ « amour ». Et bien entendu, cette exigence de fidélité réfère à des coutumes humaines, un éthos particulier, des expressions linguistiques particulières, des pratiques typiques, des vécus de conscience particuliers.

La recollection des exigences de cette sorte, si elle est bien faite, dessine un « noyau de sens » enveloppant l'ensemble des demandes dont l'entente constitue l'éthos de l'amour : lorsque ces demandes ne sont plus comprises, le sens de l'amour ne transite plus, elles identifient la limite de la réception de ce sens. Ce noyau caractéristique du valoir d'un sens parmi les hommes, je l'appelle *sémance*.¹³²

§56. Salanskis justifie comme suit l'exigence de fidélité. Bien sûr, la fidélité n'est pas observée comme principe pour tout un chacun dans nos sociétés modernes, et la « pratique moyenne » de la vie amoureuse ressemble plus à « la conjugaison des histoires successives¹³³ » qu'à la fidélité telle qu'avérée. Mais le sens ne se vérifie pas auprès des *étants* de l'amour ou des cas particuliers réalisés ; il se vérifie dans le fait que deux personnes appartenant à l'*ethos* de l'amour et à la communauté intersubjective concernée par cet ethos, ne peuvent relancer le sens que s'ils répondent à l'exigence de fidélité. En clair, pour fonder une relation amoureuse, il faut qu'il y ait en elle la promesse d'une fidélité inconditionnelle, sans quoi l'avoir cours de l'amour n'est plus garanti. À titre personnel, nous sommes en accord avec Salanskis sur cette exigence, mais nous concevons tout à fait que ce point puisse être contestable, et que d'autres personnes ne considèrent pas cette prescription comme fondatrice de l'amour. C'est le point faible de l'éthanalyse de Salanskis — pourtant novatrice et intéressante à bien des égards — et est d'ailleurs le point faible de toute phénoménologie¹³⁴ : sous un *sollicitant* existent plusieurs *éthos* et plusieurs communautés, désignant plusieurs exigences et constituant plusieurs *sémances*. En fait, la conception du sens selon Salanskis reprend l'idée d'Husserl, selon laquelle il existe formellement des *ontologies régionales* ou des *régions d'objectivité* (régions de sens pour Salanskis) et que le noyau de sens désigne l'essence du sollicitant (*eidos* chez Husserl, *sémance* chez Salanskis). Tout ceci repose sur l'idée qu'il existe une certaine convention, un certain

¹³⁰ SALANSKIS, *Territoires du sens : essais d'éthanalyse*, p. 14.

¹³¹ « Un tel mot enveloppe un programme : autour de lui essaie de se disposer une coutume humaine, un *ethos*, définissable en rapport avec des formes linguistiques, des modes et des contenus de la conscience, et des pratiques typiques ». SALANSKIS, *Territoires du sens : essais d'éthanalyse*, p. 11.

¹³² SALANSKIS, *Territoires du sens : essais d'éthanalyse*, p. 14.

¹³³ SALANSKIS, Jean-Michel, « De "l'expérience de" à l'expérience empathique de la loi », *op. cit.*

¹³⁴ L'éthanalyse est une relance du projet phénoménologique.

accord implicite des humains qui désigne l'avoir cours d'une région de sens particulière — le *vague accord* (éthique et linguistique) dont nous parlions, et par ailleurs la *vague entente* dont parle Heidegger. Par exemple, le *langage* n'est pas tant langage en tant qu'objet, « que l'avoir cours de la valeur linguistique entre les hommes¹³⁵ », tout comme l'amour n'est pas tant l'objet « amour », que l'avoir cours de la « pratique » amoureuse entre les hommes. C'est en fait la chose vue sous l'égide, sous l'autorité d'un *ethos* défini par des clauses humaines communément admises, des clauses (constituant la *sémance*) sans lesquelles la dramaturgie intersubjective de la région de sens perd toute consistance.

Mais la détermination des clauses n'est pas sans rappeler le réductionnisme qu'impose la phénoménologie d'Husserl, à savoir l'*epochè* — et donc la réduction phénoménologique, un retour à « la donation qu'est le flux héraclitéen du vécu¹³⁶ ». Autrement dit, l'éthanalyse nous oblige à mettre entre parenthèses non seulement toute attitude naturelle envers l'être, mais en plus de suspendre tout jugement sur l'existence (*Ideen I*). Ce point infiniment contestable de la phénoménologie est en outre, selon nous, une vaine utopie — elle n'est pas celle de Salanskis, mais de toute la phénoménologie. Comment pouvoir penser que l'homme (le chercheur, le philosophe) puisse régresser à un niveau zéro de connaissance et suspendre tout jugement, alors même que ce qui fonde l'expérience (notamment l'expérience esthétique) est précisément *ce qu'on connaît* et *ce qu'on préjuge* (comme l'a très bien vu Gadamer) ? L'*epochè* a un aspect très mystique¹³⁷, presque shamanique, que nous contestons fermement. Nous ne contestons pas en revanche que l'analyse de la *sémance* (de l'amour, de la musique) soit tributaire de notre absolue liberté interprétative, ce que Salanskis ne conteste pas non plus. Au juste, toute étude sérieuse du sens ne peut nier cette liberté interprétative, comme elle ne peut nier le passage obligé du sens par le vécu, sans quoi elle retombe incessamment dans une vaine tentative de cartographie des lois absolues régissant le sens, ou dans un matérialisme patenté, aujourd'hui semble-t-il, révolu.

¹³⁵ SALANSKIS, *Territoires du sens : essais d'éthanalyse*, p. 24.

¹³⁶ SALANSKIS, *Territoires du sens : essais d'éthanalyse*, p. 30.

¹³⁷ Ce mysticisme est d'ailleurs généralisable d'une certaine manière à toute forme d'idéalisme comme l'a vu Kant, même si lui-même se défend d'un tel mysticisme. En note : « L'Idéalisme proprement dit a toujours un but mystique, et ne saurait en avoir un autre ; le mien n'a pour but que de faire comprendre la possibilité de notre connaissance *a priori* touchant des objets de l'expérience ; ce qui est un problème qui n'a pas encore été résolu jusqu'ici, pas même proposé. Par là tombe donc tout l'idéalisme hyperphysique, qui conclut toujours (comme on peut le voir déjà par Platon) de nos connaissances *a priori* (même des connaissances géométriques) à une autre intuition (l'intellectuelle), comme celle des sens, parce qu'on ne peut absolument pas concevoir que des sens doivent percevoir aussi *a priori* ». KANT, Emmanuel, *Prolégomènes à toute métaphysique future qui aura le droit de se présenter comme science*, traduit par J. Tissot, Paris, Ladrangé, 1865, p. 195.

§57. Ce que Salanskis infère, et qui est assez passionnant, c'est qu'il existe pour toute région de sens un cadre conceptuel et pratique, un cadre éthique¹³⁸ adéquat hors-être. Ce qui fait que *l'amour* n'est pas *amitié* et que *musical* n'est pas *bruyant*, est justement que pour chaque région de sens (amour, amitié, musique, bruit) existe un ensemble de sous-jacences hors-être désignant le sens régional (le sens de la région concernée). C'est ici que pourrait débiter l'éthanalyse de la musique, c'est-à-dire l'analyse de la *sémance* de la musique : elle serait l'étude de l'ensemble de ces sous-jacences, de ce cadre éthique hors-être. Il nous semble à ce stade utile d'insérer une distinction, que peut-être Salanskis a vue, mais sans pour autant l'avoir systématisée. Dans l'éthanalyse, le sollicitant se voit aussitôt substitué. Dans l'étude des sous-jacences, le sens de la musique est « remplacé » par le sens du *musical*, c'est-à-dire le sens des données conceptuelles et pratiques qui sous-tendent la musique comme objet. Ainsi, une éthanalyse de la musique est en réalité une analyse du (fait, de l'action) musical (e), revenant à décrire ce qui fait appartenir l'homme au musical. De la même manière, une éthanalyse de la politique, est en réalité une analyse du politique — comme le fait Salanskis — revenant à décrire ce qui fait appartenir l'homme au politique. Ainsi — il nous semble — il est à distinguer assez fermement *la* musique (être) et *le* musical (hors-être), comme l'on distingue aujourd'hui volontiers *la* politique (c'est-à-dire les activités qui tournent autour du pouvoir par représentation) et *le* politique (c'est-à-dire l'aspect transitif de ces activités, i. e. ce qui permet de produire et de rendre cohérentes les sociétés humaines).

Gardons en outre à l'esprit que le sens n'est pas de même nature selon qu'il s'adresse :

- à ce qui est de l'ordre *de la musique*, c'est-à-dire le sens de l'objet musique. Il est le *sens comme être* de la musique, ou comme nous l'avons montré, plus justement le sens comme possiblement-être ou pouvoir-être de la musique.
- à ce qui est de l'ordre *du musical*, c'est-à-dire l'ensemble des conditions et les exigences par lesquelles la musique se fait musique, les clauses éthiques permettant à la musique et à son sens d'avoir cours. Il est le sens en tant qu'hors-être, c'est-à-dire le sens de ce qui sous-tend *le* musical.

Ceci montre que du *musical* à la *musique*, il y a le même rapport qu'il y a entre une action et un résultat. Ceci montre en outre que l'analyse du hors-être (éthanalyse) est l'analyse d'un autre objet, ce qui scelle définitivement le lien entre le hors-être et l'être : le hors-être est un « être » de substitution, l'éthanalyse est une ontologie d'un *autre* objet. Ceci implique, enfin,

¹³⁸ Salanskis ne le précise pas dans son livre, mais le mot éthique renvoie chez lui à un double sens : 1) *êthos* ou *êthos* (ἦθος è ou ê valant pour le *êta* grec) c'est-à-dire l'état d'âme, le caractère (d'un point de vue assez psychologique), mais aussi dans une acception seconde, 2) l'*êthos* (ἔθος é valant pour *epsilon*), les habitudes et les coutumes (peut-être d'un point de vue plus sociologique ou anthropologique), ainsi que les mœurs, le comportement. Éthique, dans notre texte, rejoint cette seconde définition.

que l'éthanalyse est une étude transcendantale, c'est-à-dire une étude des conditions (nécessaires) de possibilité de l'avoir cours de la musique et de son sens, une étude du « primitif » ou du « génésique » de la musique, de ce qui permet à la musique de voir le jour, d'avoir cours, revenant à la possibilité pour une situation éthique de devenir *musicale*.

§58. Du point de vue du hors-être, dont nous avons montré les difficultés, notre problématique peut donc se formuler ainsi : qu'est-ce qui permet à une situation éthique de devenir *musicale* ? Le sens ne revient pas à décrire *l'expérience musicale*, comme cherche à le faire — sans y parvenir véritablement — la musicologie depuis Mathusalem, mais à comprendre ce qui permet cette expérience — ici, l'expérience est entendue dans un sens éminemment phénoménologique.

Rappelons tout d'abord que l'expérience¹³⁹ elle-même peut-être prise dans la dimension de l'être et dans la dimension du hors-être. 1) Dans une première acception, désignant d'office la sensibilité kantienne, l'expérience aurait à la fois une dimension empiriste¹⁴⁰ et réaliste. L'expérience est considérée comme une *expérience de* quelque chose (de l'objet musique par exemple). Ce concept trouve un accent réaliste, sur le plan gnoséologique — sur le plan de la théorie de la connaissance — puisque l'expérience de quelque chose d'extérieur à nous désigne la connaissance *a priori* de cette chose extérieure. 2) L'expérience¹⁴¹ peut dans une seconde acception — celle qui nous intéresse, mais qui ne va pas sans difficulté — désigner un champ d'enquête pour la philosophie (pour le programme phénoménologique), champ fixant à la philosophie la tâche d'explorer l'expérience humaine. C'est ce que Salanskis nomme

¹³⁹ Nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage de Bernard Sève, *L'altération musicale (op. cit.)* qui cherche à décrire les modalités de l'expérience.

¹⁴⁰ « D'un point de vue empiriste, il me semble que le principe d'expérience signifie essentiellement que toute connaissance renvoie en dernière analyse à une expérience comme sa garantie, son contenu, son soubassement. Strawson lit par exemple ce principe chez Kant, et affirme en substance qu'un philosophe empiriste ne peut qu'y adhérer, il en fait même une des grandes contributions kantienne à la philosophie de la connaissance. Le principe d'expérience identifie donc une certaine approche en philosophie de la connaissance. » SALANSKIS, Jean-Michel, « Expérience, éthanalyse, phénoménologie », p. 1. URL : <http://jmsalanskis.free.fr/IMG/pdf/ExpPhen.pdf>

¹⁴¹ « Dans la seconde acception, l'expérience est comprise comme traversée. J'ai eu une expérience signifie que j'ai traversé quelque chose. La mention de ce "quelque chose" rétablit-il la transitivité ? Non, parce que le quelque chose, à la limite, est l'expérience elle-même, ou l'expérience comme temps écoulé, il est tout le subjectif et tout l'objectif et tout l'espace et tout le temps de l'expérience, sans prendre aucune stature objective assignée. C'est bien pourquoi j'ai une expérience même lorsqu'[']aucun objet n'a valu comme centre de fascination au cours de cette expérience. J'ai pu avoir une expérience d'inconscience, d'égarement, de nervosité, de dépaysement, de vertige : autant de cas où la nomination de l'expérience est modale. Ou bien j'ai eu une expérience d'enseignant, d'amant, de père, autant de cas où la nomination de l'expérience est subjective. Ou encore j'ai eu une expérience du grand air ou de l'attente, cas où l'expérience se qualifie par rapport à un espace ou un temps qui ne sont pas des objets expérimentés, mais des ambients traversés comme tels. » SALANSKIS, « Expérience, éthanalyse, phénoménologie », p. 3.

l'expérience traversée : l'expérience est la traversée d'une phase de l'existence humaine, non qualifiée ou déterminée par un objet d'expérience. Elle est intransitive en ce sens qu'elle ne nécessite pas de « complément d'objet ».

La thèse implicite, cette fois, est que la vie humaine est constamment et fondamentalement expérience intransitive, traversée qualifiable comme telle même lorsqu'un objet d'arrimage et de fascination lui fait défaut. Le cas d'une *expérience de* sera reconstruit comme cas particulier, qu'il faut expliquer à partir de l'expérience traversée : quelle structure doit avoir une expérience-traversée pour valoir comme *expérience de* ? Les structures noético-noématiques de Husserl sont une réponse canonique à cette question.¹⁴²

§59. L'expérience traversée de Salanskis est tout ce qu'il y a de plus phénoménologique. Comprise dans cette acception, l'*expérience de* l'objet (la musique) n'est plus la seule digne d'intérêt. Il s'agit plutôt, toujours dans la préoccupation éthanalytique, de se tourner vers « ce qui est susceptible d'être originaire¹⁴³ » à l'expérience elle-même, et pas l'expérience comme relation fondamentale de notre vécu à l'objet. L'expérience traversée peut donc être définie de 3 manières : 1) premièrement par la modalité de la traversée. Salanskis identifie, dans sa communication *De « l'expérience de » à l'expérience empathique de la loi*¹⁴⁴ les quelques modalités de traversée que sont : l'expérience d'inconscience, l'expérience d'égarement, l'expérience de nervosité, l'expérience de dépaysement, l'expérience de vertige. 2) La deuxième manière de décrire l'expérience traversée est par l'intermédiaire du corrélat de subjectivité d'un vécu, par la qualité subjective qui s'est manifestée au cours de cette traversée. Par exemple, je suis musicien, et je désigne l'expérience par cette qualification subjective. 3) Enfin, on peut qualifier l'expérience traversée en termes du domaine traversé (temporel, spatial, psychologique). Salanskis identifie notamment l'expérience de l'attente, l'expérience du grand air. De telle sorte que Salanskis fait de *l'expérience de* un cas particulier de l'expérience traversée, cette dernière étant l'expérience phénoménologique par essence.

Ceci est une manière assez nouvelle de se positionner — à certains égards, à l'opposé de Husserl. Par exemple, si l'on reprend la pensée d'Husserl sur la structure noético-noématique de l'expérience (voir *Ideen I*), on affirme alors l'inverse, à savoir que l'expérience est bel et bien une *expérience de*... et que nous vivons subjectivement cette *expérience de* comme une

¹⁴² SALANSKIS, « Expérience, éthanalyse, phénoménologie », p. 3.

¹⁴³ SALANSKIS, « Expérience, éthanalyse, phénoménologie », p. 5.

¹⁴⁴ SALANSKIS, Jean-Michel, « De "l'expérience de" à l'expérience empathique de la loi », enregistrement vidéo du colloque international de philosophie « retrouver un sens nouveau : rencontrer l'imprévisible », 5, 6 et 7 juillet 2011, Université Toulouse II - Le Mirail. URL : <http://www.youtube.com/watch?v=db0yXC4RWkI>

expérience traversée. Nous serions plutôt d'accord avec Husserl. En effet, comment imaginer pouvoir désigner une modalité d'expérience, si celle-ci ne désigne pas en elle-même un objet ? Même lorsque l'expérience est sans objet (expérience traversée), il n'en reste pas moins que nous re-présentons tout de même des objets de notre vécu et de notre imaginaire. L'expérience de dépaysement, par exemple, correspond soit à un objet extérieur (la vue d'un paysage qui m'était jusqu'alors inconnu), soit à un objet de re-présentation (un souvenir particulier). L'objet peut être compris par notre lecteur comme notre plus grande obsession, comme un évident symptôme de notre monoïdéisme. Mais nous nous en défendons. Il faut bien, pour qu'il y ait expérience, même si notre intérêt se porte sur la modalité de traversée, que l'expérience soit désignée par un objet d'expérience (interne ou externe). D'ailleurs, la phénoménologie aboutit, quels que soient ses présupposés ou son obédience conceptuelle, à la description d'une *expérience de*, à l'habillage langagier de cette expérience. Or, on ne saurait, par exemple, décrire l'expérience sous sa modalité de traversée et en faire l'exposé phénoménologique, sans qu'il soit mentionné, à un moment, l'objet de l'expérience. Lorsque Mikel Dufrenne, par exemple, dans sa *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, recherche à décrire l'expérience *esthétique* (qui bien entendu est une modalité de traversée), ce n'est que par l'exemplification d'une *expérience de...* l'objet esthétique (l'œuvre d'art perçue en général) qu'il fait état de cette traversée. D'ailleurs, cette traversée est bien *traversée de...* : elle est une traversée d'un objet.

3.3.2.1. Essai de description éthanalytique de la musique.

§60. L'expérience phénoménologique comme *expérience traversée* ne pense plus le sens comme le mode de présentation ou de donation de l'objet (intentionnalité), mais comme sens de la description phénoménologique, formalisé par un « témoignage qui cherche son attestation chez les autres¹⁴⁵ ». Le sens est mon témoignage sur la musique, à partir du moment où ce témoignage est relayé par les individus appartenant à ma communauté éthique. Puisque dans le projet éthanalytique affirme l'idée qu'il y a, dans une région de sens, une volonté de normation du sens régional de la part des individus constituant l'*ethos*, il suffit que j'adhère à cet *ethos*, que j'appartienne à cette communauté humaine qui sous-tend cette volonté, pour que je puisse témoigner ou attester du sens. Puisque je demande et relaie le sens, je souscris à l'*ethos* correspondant à la région de sens, et j'assume en principe cette volonté de normation du sens.

Soit. 1) Nous souscrivons à l'*ethos* qui sous-tend la région de sens « musique », 2) puisque nous demandons et relayons le sens de la musique, 3) nous pouvons faire une description éthanalytique de la région de sens « musique ». Nous ne sommes pas rompus aux descriptions phénoménologiques, principalement du fait de nos tendances musicologiques.

¹⁴⁵ SALANSKIS, « De "l'expérience de" à l'expérience empathique de la loi ».

Néanmoins, nous pourrions essayer de nous livrer au projet éthanalytique, pour voir ce que cela peut nous apporter sur le sens de la musique en tant qu'hors-être. Après tout, nous pensons vraisemblablement appartenir à la communauté et souscrire à l'ethos qui sous-tendraient cette volonté de normation du sens de la musique, du simple fait que nous nous inscrivons dans le projet musicologique du sens. Nous répondons donc aux critères énoncés ci-dessus. Nous allons témoigner de notre expérience de la musique en général en vue d'une attestation du lecteur. Il nous faut à terme établir la sémance de la musique, c'est-à-dire l'ensemble des exigences, l'ensemble des prescriptions, l'ensemble des attentes de la communauté humaine qui « demande » et « relaie » la musique. Ici surgit un premier problème : cette communauté ne peut être définie autrement que comme *humanité*. Qui demande et relaie la musique ? Tout le monde, à peu près. Nous nous doutons qu'au sein d'un *ethos* aussi diversifié, aussi vaste (il n'y en a pas de plus vaste), nous ayons une infinie difficulté à établir des exigences communes. Mais essayons toutefois, au risque peut-être de ne dégager que des généralités, voire des banalités. Ce qui nous encourage à poursuivre est que cette banalité n'est absolument pas le lot de l'éthanalyse de l'amour par Salanskis, qui révèle des aspects tout à fait intéressants, même si du reste, l'amour concerne lui aussi une communauté éthique aussi vaste que l'humanité.

§61. Nous l'avons montré plus haut, une éthanalyse de la musique revient bel et bien à l'analyse de la dramaturgie intersubjective *du musical*. Ainsi, la question de l'éthanalyse de la musique n'est pas « qu'est il exigé pour que musique il y ait ? », mais « qu'est-il exigé pour qu'une situation éthique devienne musicale ?¹⁴⁶ ». Notre projet éthanalytique ressemble fort à ce que l'on pourrait nommer conventionnellement la recherche des *conditions de possibilités de l'expérience musicale* (ou plus généralement de l'expérience esthétique). Tout ceci bien sûr, indépendamment de la fonction qu'assume la musique dans les diverses communautés humaines. De telles tentatives n'existent pas en musicologie, à notre connaissance, ou elles existent, mais sous le mode général de l'être (*le sens comme être*). Par exemple, André Souris, recherche les *conditions de la musique*¹⁴⁷ dans sa propre autonomie. Sans le citer *ad litteram*, la musique obéirait à ses propres lois, nous dit-il, et c'est en elle-même qu'il faut rechercher ses conditions. Selon lui, « la musique est un royaume isolé de tous les autres, c'est un élément qui obéit à ses propres lois et qui n'est pas plus susceptible d'une "explication" satisfaisante que l'eau, le feu, la poésie ou la vie elle-même¹⁴⁸ ».

¹⁴⁶ Nous pourrions aussi faire cette éthanalyse avec la « situation musicienne », et la « situation musicologique ».

¹⁴⁷ Voir à ce propos SOURIS, André, *Conditions de la Musique et autres écrits*, Bruxelles-Paris, Éditions de l'Université de Bruxelles—Éditions du CNRS, 1976.

¹⁴⁸ SOURIS, André, *La lyre à double tranchant : écrits sur la musique et le surréalisme*, Textes présentés et commentés par Robert Wangermée, Sprimont, Mardaga, 2000, p. 16.

§62. Une des premières exigences pour qu'une situation musicale ait cours est vraisemblablement l'exigence d'altérité. La musique instaure un monde éthique, mais est aussi instaurée par un monde éthique. C'est probablement l'exigence la plus incontestable pour qu'une situation devienne musicale. C'est néanmoins un truisme incontestable pour toute autre région de sens. Car si l'on postule que les régions de sens sont déterminées par les situations éthiques qui les sous-tendent, et que le sens est relai et demande (aspect communicationnel indépassable du sens, et aspect transitif du hors-être), l'altérité intervient comme fondement même de toute région de sens. Ainsi, pour éviter de dégager une généralité, la bonne question est la suivante : en quoi le musical marque-t-il une spécificité de cette exigence d'altérité ? Voici ce que nous écrivions à ce propos dans notre *étude sur l'improvisation musicale*, semblant pouvoir être généralisé à toute la musique :

La musique est une activité sociale, qui se vit dans le partage, et celui qui se livre à la pratique de la musique ne fait de l'art que s'il y a altérité. Par exemple, l'improvisateur qui joue seul dans sa chambre ne fait pas de l'art, dans ce sens. C'est ce que l'on nomme *l'éthique de réciprocité*, sans laquelle rien de notre monde ne peut exister simultanément pour soi et pour autrui. Elle implique de prendre en compte les besoins et les sentiments de l'autre. Dans cette perspective du souci de l'autre, la générosité doit être érigée en principe éthique en art, elle est décuplée dans l'action musicale improvisée. Il n'est pas seulement question de mettre du cœur à l'ouvrage, de donner de sa personne, de partager les fulgurances de son imaginaire, ce que tout artiste en principe fait ; mais de mettre au cœur de la problématique artistique le partage, qui implique la générosité. L'improvisateur doit en faire preuve en portant son art à la connaissance d'autrui, pour qu'il ne demeure pas au seul bénéfice de son concepteur. Cet acte d'exposition empêche le concepteur de mépriser autrui, et sa volonté de partage lui interdit d'asséner à son public un discours volontairement anarchique pour qu'il ne comprenne rien. L'exigence d'une certaine rationalité de la pratique, pour qu'elle puisse être portée à la connaissance d'autrui, s'érige en principe chez l'improvisateur.¹⁴⁹

Il y a dans l'improvisation, mais aussi nous croyons pouvoir l'affirmer, dans toute musique, l'idée qu'un certain consensus esthétique soit trouvé pour qu'une situation devienne musicale. Si un discours musical est asséné sans qu'un relai esthétique soit possible de la part de l'auditeur, sans qu'il y ait d'une certaine manière *fusion d'horizons* musicaux, alors la situation musicale, la dramaturgie intersubjective de la musique ne peut avoir cours. Ce consensus esthétique ou plutôt cette *entente esthétique* ne signifie pas *accord esthétique absolu*, mais

¹⁴⁹ ROUSSELOT, Mathias, *Étude sur l'improvisation musicale. Le témoin de l'instant*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 63.

possibilité de relai esthétique. Nous inscrivons donc cette entente à la sémance du musical, comme exigence.

§63. Une seconde prescription peut s'inscrire à la *sémance* du musical comme suit : pour qu'il y ait situation musicale, il faut qu'il y ait une certaine disposition musicale *d'écoute* réciproque. L'écoute n'est pas l'écoute sonore, c'est-à-dire les conditions biologiques imposées par le monde sonore¹⁵⁰, mais une disposition générale d'écoute plus ou moins consentie par l'auditeur et plus ou moins prescrite par l'auteur de l'œuvre. Ceci n'est pas sans poser — à nouveau — un problème majeur. Comme le suggère Adorno dans son *Introduction à la sociologie de la musique*, si disposition d'écoute il y a, ce n'est qu'à la condition d'un renvoi nécessaire à la « constitution spécifique de l'objet » d'écoute. Ainsi, en élevant cette disposition d'écoute au rang de prescription appartenant à la sémance du musical, on retombe malgré nous sur une conception de *l'expérience de* — la question ontologique semble toujours un peu indépassable.

Toutefois, nous pensons que notre lecteur en conviendra, il y a dans la dramaturgie intersubjective du musical une exigence d'écoute¹⁵¹, à la fois demandée par le créateur de musique, qui met en œuvre un ensemble de prescription d'écoute (un *comment-écouter-l'œuvre*) et ces prescriptions ne deviennent *prescriptions*, qu'à la condition où l'auditeur, d'une certaine manière les accepte et donc les « relaie ». Il y a bien dans une œuvre musicale l'indication d'une certaine orientation esthétique d'écoute, un *comment-écouter-l'œuvre*, qui peut probablement dans certains cas s'ériger en « grammaire d'écoute¹⁵² ». Que l'écoute soit à *l'œuvre dans l'œuvre*¹⁵³, d'aucuns pourraient en douter. Mais nous en trouvons une véritable légitimation dans le processus d'interprétation musicale en général, qui réimprime à l'œuvre une certaine orientation d'écoute. C'est d'ailleurs la nécessité de l'interprétation musicale au sens large : elle réoriente l'écoute en fonction de la sensibilité de l'interprète, mais aussi en fonction de la sensibilité d'un public, de son attente esthétique, de la demande à laquelle souscrivent un *ethos* particulier et une communauté éthique particulière, pourrait-on dire.

Mais il s'ajoute à l'exigence de *l'écoute* la nécessité de son contraire. L'auditeur et le créateur doivent d'un certain point de vue faire preuve de *surdité*, c'est-à-dire, pour le

¹⁵⁰ Milieu aérien, oreilles, oreille interne, système nerveux, etc.

¹⁵¹ Nous renvoyons le lecteur aux actes du colloque à IRCAM en avril 1999 sur le thème de *l'écoute*. Voir à ce propos SZENDY, Peter, (dir.), *L'écoute*, Paris, L'Harmattan, 2000.

¹⁵² Bernard Vecchione parle de *grammaires d'écoute* dans un autre sens, plus herméneutique. Il s'agit d'un *comment écouter l'œuvre*, en vue du dévoilement de sa profondeur. Ici, le terme *grammaire d'écoute* ne concerne que la surface phénoménologique de l'œuvre. VECCHIONE, Bernard, « Entre herméneutique et poétique... », p. 271. Il parle aussi, différemment, de *grammaire de dispositifs*. Voir VECCHIONE, « Une approche sémiotique... », p. 288.

¹⁵³ SZENDY, Peter, « La fabrique de l'oreille moderne, de Wagner à Schoenberg et au-delà », in SZENDY, Peter, (dir.), *L'écoute*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 10.

compositeur, d'être sourd à l'attente de l'esthétique dominante (c'est-à-dire de l'attente de la communauté éthique) sans quoi il ne peut dépasser la tradition, sans quoi il ne peut innover, sans quoi la musique n'est que *ritournelle* (comment faire évoluer les styles sans cette *surdité* ?). L'auditeur doit aussi assumer cette exigence réciproque de surdité : il doit aussi, par certains aspects, être sourd à cette même esthétique générale pour pouvoir apprécier la singularité de l'œuvre, pour s'ouvrir à la nouveauté, sans quoi l'histoire de la musique et de l'art en général ne serait que le récit d'une immense et redondante bataille d'Hernani. Et sans nouveauté, la pérennisation que suppose la région de sens n'a plus cours. La musique meurt. Sans cette exigence contradictoire d'écoute/surdité, aucune situation musicale nouvelle ne peut avoir cours.

§64. Autre prescription, liée à la nature de l'expérience musicale : une situation éthique devient musicale à la condition qu'il y ait une certaine synchronicité spatio-temporelle entre l'adresse de musique et sa demande. L'amour, pour reprendre un des exemples de Jean-Michel Salanskis, ne nécessite pas cette synchronicité. Je peux habiter New York et ma compagne New Delhi pendant un certain temps, sans que l'amour ne se perde. L'avoir cours de l'amour ne dépend pas à chaque instant d'une quelconque synchronicité du temps et de l'espace entre les demandeurs. De la même manière, une statue ou une toile conserve sa constance, même lorsqu'elle se soustrait à la vue des spectateurs : ainsi, l'avoir cours de l'art pictural n'en est pas non plus dépendant, car l'adresse et la relance ne nécessitent pas de synchronicité de temps et de lieu. En revanche, la musique la nécessite, tout comme le théâtre et la danse par exemple. Simplement parce que la musique, la danse, le théâtre, ne sont pas des arts de la représentation, mais avant tout des arts de la présentification. L'objet esthétique et la situation éthique sont dépendants de cette synchronicité : il faut bien, pour qu'une situation devienne musicale, que musiciens et auditeurs, que demandeurs et relayeurs soient réunis dans un *même lieu* dans le *même temps*, car l'objet esthétique ne se forme, ne se présentifie, qu'à l'instant de la transition éthique. Plus que pour d'autres arts comme la peinture, la transition éthique caractérise l'objet musical, car celui-ci ne se présentifie que lors de l'expérience.

Toutefois, nous avons bien conscience que ceci soit soumis à caution, car on peut suppléer à l'absence de musique par la lecture d'un enregistrement musical, dont la fonction constante (comme tout procédé d'écriture), est de transmettre la musique ailleurs dans le temps et dans l'espace. Mais cet *ailleurs* est un ailleurs dénaturé, il n'est ni le lieu, ni le temps de l'accomplissement et de l'attestation de l'objet esthétique. À la limite, l'enregistrement est une déterritorialisation, pour reprendre un vocabulaire cher à Gilles Deleuze. Et comme le dit Dufrenne, l'enregistrement est « sans emploi pour l'objet esthétique : de cet objet, la réalité ne peut être que montrée et non démontrée ; il n'y a point d'autre garantie pour lui que d'être

attesté par une perception et de se situer au carrefour d'une pluralité de perceptions¹⁵⁴». C'est ici que se singularisent les arts de la présentification : la perception de l'objet esthétique n'est possible qu'au moment de son exécution : en musique, objet esthétique et expérience esthétique sont absolument consubstantiels. Il y a donc, par cet aspect de l'expérience esthétique, une prescription incontournable pour qu'une situation éthique devienne musicale : il faut que la communauté éthique synchronise dans le temps et dans l'espace *l'adresse* et la *demande*. Cette idée n'a rien de neuf, mais elle compte comme prescription. Il nous fallait donc la signaler.

Il y a aussi dans l'*ethos* qui sous-tend la région de sens délimitée par *le musical* l'exigence d'acceptation du flux et du mouvement sonore, ou plus clairement peut-être, l'acceptation, pour la communauté relative à la région de sens, d'habiter le monde sonore — qui est une manière éthique particulière d'habiter le monde. Cela rejoint le second postulat de notre texte (dans l'introduction), selon lequel le premier monde qu'instaure une musique est le monde sonore, monde qui ne saurait s'instaurer passivement, sans qu'il soit fait le vœu d'habiter ce monde, d'en devenir « locataire¹⁵⁵ » plus précisément, de devenir locataire d'un lieu dont la *dimension* et la *résonnance* sont définies par le sonore musical. Encore reste-t-il à dire ce qui est entendu ici par *acceptation*. Qu'est-ce que consentir à être locataire du monde sonore ? Écouter suffit-il ? Nous aimerions risquer ici l'analogie entre la musique et le discours. Lorsque l'on est partie prenante dans le discours verbal, on se comporte avec le son, à notre sens, de la même manière que lorsqu'on est partie prenante dans un concert. Le monde sonore verbal nous oblige à accepter les lois du discours verbal, comme le monde sonore musical nous oblige à accepter les lois du discours musical, c'est-à-dire d'être, à l'instar du discours verbal, une production sonore qui m'est destinée, et qui appelle une certaine forme de réponse. Toutefois, discours sonore musical et discours sonore verbal se distinguent, nous le verrons, précisément sur la forme de cette réponse. Discours verbal nécessite en principe une réponse d'ordre rhétorique, argumentative, car la production sonore verbale est éminemment rhétorique et appelle une réponse de même nature (pour garantir la conversation). La production sonore musicale, quant à elle, est absolument péremptoire, nous le verrons, et n'implique pas de réponse de même nature : elle nécessite, en principe, une réponse affective, et seulement elle.

3.3.2.2. Une cartographie du hors-être du musical.

§65. Une éthanalyse un peu rapide du musical ne nous apprend en définitive que peu de choses sur le sens en tant qu'hors-être. Car l'éthanalyse a la teneur d'une liste assez exhaustive et

¹⁵⁴ DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 82.

¹⁵⁵ Locataire, car il s'agit d'une habitation temporaire. Ce terme semble être mieux adapté que *habitant*.

synthétique des conditions de possibilité de relai et de demande de sens dans un espace éthique donné. Il n’y a donc que quelques points généraux à retenir, d’où un vide, un « désert » relatif, mais à mettre toutefois au crédit du sens de la musique. Résumons-les. Pour qu’une situation éthique devienne situation musicale, pour que l’expérience musicale soit possible, les exigences suivantes sont requises :

- 1) L’exigence d’une certaine *entente esthétique* au sein de la communauté éthique, sans laquelle il n’y a pas de situation musicale possible, car le consensus esthétique n’est jamais trouvé. L’expérience musicale ne peut avoir cours sans elle.
- 2) L’exigence contradictoire *d’écoute* et de *surdité*, sans laquelle il n’y a pas de transition esthétique possible, et sans laquelle il n’y a pas de dépassement de la tradition esthétique ou d’innovation possible. Une situation musicale fait état d’un « besoin de s’affirmer » par rapport à la tradition conjointement au « besoin de se confondre » — aurait dit Minkowski¹⁵⁶ — avec cette tradition.
- 3) Il est en outre exigé que la communauté éthique synchronise l’adresse et la demande dans un même lieu et un même temps, sans quoi l’objet esthétique musical ne peut être rendu présent. Et puisqu’objet esthétique et expérience esthétique sont absolument consubstantiels en musique, il n’y a pas d’expérience esthétique possible sans cette *synchronicité spatio-temporelle*.
- 4) Enfin, il faut qu’il soit fait vœu, par la communauté éthique, d’habiter le monde sonore, ou plus justement d’être pour un temps locataire du monde sonore musical, régi par les lois de ce que l’on pourrait nommer le discours musical.

3.3.3. La raison d’être.

  66. Est-il de l’ordre du sens de n’intéresser que *l’en-soi* des choses, ou que le hors-être des situations éthiques relatives à la chose? Peut-on se contenter de dire que le sens *est* l’être ou *s’adresse* uniquement à l’être, sous la modalité du « possiblement être » et du « véritablement être » ? Ou encore que le sens n’est que transitif, hors-être, transition   thique ? Nous avons inféré dans notre partie introductive, un peu rapidement peut-être, que le sens de la musique était étroitement familier avec la *raison d’être* de la musique, c’est-à-dire non seulement sa fonction dans notre monde, mais aussi sa fonction anthropologique plus « locale » (   l’échelle de la médiation de l’œuvre par exemple) — son but dans cette *localité* anthropologique. Mais soyons honnête, peu de textes abondent dans notre sens. Nous n’avons trouvé que peu de références — c’est un euphémisme — sur le *sens comme raison d’être* de la musique. La

¹⁵⁶ MINKOWSKI, Eugène, *Vers une cosmologie*, Paris,   dition Montaigne, 1936. p. 191.

philosophie de l'action et la linguistique réfléchissent de manière régulière sur le rapport entre la raison d'être (comme fonction) et le sens, certes. Mais la seule discipline qui pense la raison d'être comme sens, c'est l'anthropologie, à laquelle nous donnerons visibilité dans notre chapitre sur *l'anthropologie musicale historique* de Bernard Vecchione¹⁵⁷.

À nouveau, la question de la raison d'être ne coupe ni de la question de l'être, ni de la question de l'existence. La raison d'être doit au contraire être comprise comme *ce qui fonde* l'existence de quelque chose, la musique en l'occurrence, c'est-à-dire à la fois la fonction de la musique, son but, mais aussi, nous le verrons, le *bienfondé* de son existence — en quoi l'existence de la musique est fondée —, en substance, le *pourquoi* de la musique.

3.3.3.1. Le sens comme but et comme fonction.

§67. Il y a au moins deux manières de concevoir la raison d'être en général. Une première, que nous nommerons par défaut la conception aristotélicienne, égalise la raison d'être à la *cause finale*¹⁵⁸, la finalité d'une activité, sa fin, son *telos*, sa téléologie. Une seconde, que nous nommerons conception anthropologique, s'occupe de la fonction anthropologique d'une activité ou d'une production.

Tout art et toute investigation, et pareillement toute action et tout choix tendent vers quelque bien à ce qu'il semble. Aussi a-t-on déclaré avec raison que le Bien est ce à quoi toutes choses tendent. Mais on observe, en fait, une certaine différence entre les fins : les unes consistent dans des activités, et les autres dans certaines œuvres [desseins], distinctes des activités elles-mêmes. Et là où existent certaines fins distinctes des actions, dans ces cas-là les œuvres sont par nature supérieures aux activités qui les produisent.¹⁵⁹

Ainsi, la question de la raison d'être de la musique est tout entière contenue dans l'activité de la musique pour elle-même, mais aussi dans les raisons externes à cette activité, les

¹⁵⁷ Voir infra chap. 4.3.2. Le sens musical comme (re)construction : L'anthropologie musicale historique.

¹⁵⁸ Dans *La métaphysique*, Aristote désigne quatre causes premières. « Il est évident qu'il faut acquérir la science des causes premières, puisque nous disons qu'on sait, quand nous pensons qu'on connaît la première cause. Or, on distingue quatre causes. La première est *l'essence*, *la forme de chaque chose* ; car ce qui fait qu'une chose est, est tout entier dans la notion de ce qu'elle est : la raison d'être première est donc une cause et un principe. La seconde est *la matière*, *le sujet*, la troisième, *le principe du mouvement*. La quatrième correspond à la précédente : c'est la cause finale des choses, le bien, car le bien est le but de toute production ». ARISTOTE, *La métaphysique*, vol. 1, Ehard, 1840, p. 12-13. Version numérique dudit ouvrage.

¹⁵⁹ ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, traduit par Jules Tricot, Paris, Vrin, 1959, p. 31-33.

raisons anthropologiques 1) en tant que fonction anthropologique (à quoi sert la musique, et *que* sert-elle ?) et 2) en tant que destinée anthropologique, le *telos* aristotélicien (à quoi, à qui la musique se destine-t-elle ? et quel est son but ?).

Quelle est la raison d'être d'une œuvre musicale ? Tout d'abord, elle est la raison d'être de l'activité pour elle-même : de l'activité de création de l'œuvre, de l'activité d'interprétation, et de l'activité de réception de l'œuvre. Mais plus encore, elle est la raison d'être de cette activité, en tant qu'elle assume une fonction anthropologique, et en tant qu'elle a un but anthropologique, une destination anthropologique, en principe extérieur à l'activité même. Ces raisons anthropologiques (fonction / finalité) peuvent sembler très voisines, voire synonymes. En réalité, la question téléologique et la question de la fonction anthropologique sont connexes, voir se fondent partiellement l'une dans l'autre, du simple fait qu'une des fonctions d'une chose, d'une activité, d'une production est d'avoir un but, une fin. Une œuvre musicale *a pour fonction d'avoir un but*. Cette phrase semble ne pas tenir sur le plan sémantique lorsqu'on la lit, mais elle est pourtant porteuse d'une signification véritable : la fonction de tout ce qui a *fonction de...* est d'exister *en ayant* une finalité. Une activité, une œuvre ont des fonctions et des buts, elles ont aussi la fonction de servir un but, une *cause*. Assumer une fonction, c'est donc, aussi, avoir un but. Sans but, l'existence de la musique n'a pas de raison d'être. Par exemple, pour une œuvre, l'une de ses fonctions anthropologiques est d'atteindre un but (effet sur un auditoire, porter un message politique, une idéologie, une utopie, servir une économie ou soutenir un dessein culturel ou un autre — etc.).

§68. L'anthropologie musicale historique de Bernard Vecchione est l'une des seules références travaillant sur cette raison d'être anthropologique de la musique, à l'échelle des œuvres musicales. Elle sera abordée en détail dans le chapitre suivant¹⁶⁰. Bernard Vecchione considère l'œuvre comme un *être-là* anthropologique, car émergeant d'un site anthropologique natif, destinée à une situation anthropologique de destination, site et situation qu'il nomme respectivement *genos* et *telos* anthropologiques.

La réalité de l'œuvre musicale est un être-là qui est déjà un être-là anthropologique (un *In-der-Welt-Sein*, pour reprendre une [...] expression de Martin Heidegger). La mondanité du musical est par nature anthropologique. Il en est de même des produits du musical : ils émergent de leur site anthropologique natif (leur *Sitz-im-Leben*, selon l'expression de

¹⁶⁰ Voir infra chap. 4.3. LE RÉALISME HERMÉNEUTIQUE.

Gadamer) avec, en eux, des moyens pour donner une interprétation de leur raison d'être anthropologique.¹⁶¹

Bernard Vecchione considère que la raison d'être anthropologique, telle que nous l'avons rapidement décrite, s'inscrit en œuvre, qu'elle laisse des traces en œuvre, et laisse même en œuvre les moyens du dé-voilement de cette raison d'être anthropologique. Un travail passionnant attend donc tout exégète qui ferait le choix de rechercher, en œuvre, les *dispositifs d'écriture*, comme le dit Bernard Vecchione, permettant à la situation anthropologique de s'inscrire en œuvre. C'est ici notamment que nous trouvons une connexion étroite entre la raison d'être de la musique et son être. Pour une raison très simple : si la raison d'être de l'objet s'inscrit en lui, il y a bien une connexion entre l'être et la raison d'être. Mais restons en là pour le moment, nous aurons l'occasion de revenir sur les travaux de Bernard Vecchione un peu plus tard.

3.3.3.2. La raison d'être comme *bienfondé de l'existence*.

§69. La raison d'être de la musique c'est, en substance, la fonction anthropologique et le but de la musique. Mais la raison d'être a une autre dimension, que l'on peut saisir immédiatement dans une phrase du type : « les dix bonnes *raisons d'être* musicien ». C'est-à-dire non pas « raison d'être », mais « avoir raison d'être », le *bienfondé d'exister en tant que...* Ainsi, la raison d'être de la musique, c'est aussi le bienfondé de son existence — c'est ici d'ailleurs que nous récupérons le lien entre la raison d'être et l'existence. Ce genre de conception de la raison d'être rejoint des interrogations métaphysiques comme est celle du *pourquoi* de l'existence en général. Cette interprétation du sens, à laquelle nous disions dans l'introduction qu'une étude du sens ne pouvait se réduire, est une interprétation maximaliste du sens de la musique. Pourquoi la musique existe-t-elle ? Quelle est sa fonction ? Quel est son but ? Des questions générales, mais passionnantes qu'abordera la dernière partie de notre texte. Ces questions sont connexes et s'imbriquent partiellement.

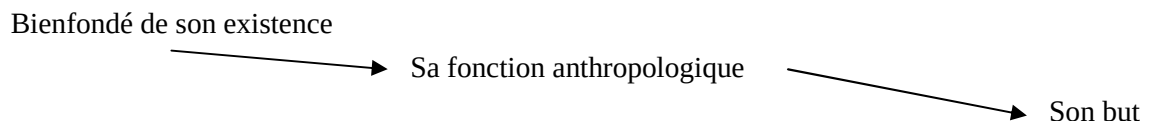


Figure 10 : *sens comme raison d'être* de la musique.

¹⁶¹ VECCHIONE, Bernard, « Musique, herméneutique, rhétorique, anthropologie : la lecture de l'œuvre musicale en situation festive » in ESCAL, Françoise, et IMBERTY, Michel, *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*, vol. 1, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 142-143.

3.3.4. Synthèse.

Nous proposons au lecteur de résumer en quelques points les résultats obtenus dans ce chapitre III, quelles sont nos conclusions, d'abord sur l'aspect général du sens, ensuite, en désignant les catégories du sens de la musique.

3.3.4.1. Aspect général du sens en musique.

- 1) le sens apparaît lorsqu'un objet sonore musical est placé au sein d'une structure intentionnelle / communicationnelle, c'est-à-dire lorsqu'une œuvre est à la fois reçue (œuvre intentée) et adressée (destinée et donc *parlante*).
- 2) le sens n'est ni réductible à cette structure, ni égal à cette structure, il n'apparaît qu'au contact (au sens large) de l'objet sonore en question (l'œuvre).
- 3) le sens en musique peut être envisagé sous les *modes généraux* de l'être (le son musical), du hors-être (conditions de possibilités d'une situation éthique de devenir musicale) et de la raison d'être (but de la musique, fonction de la musique, bienfondé de la musique).

3.3.4.2. Les *modes d'accusation* de la musique.

§70. Si l'on se risque à décrire le sens de la musique, alors il faut s'intéresser aux modes d'accusation de la musique, aux catégories. Il serait utile de désigner en conclusion de ce chapitre quelles catégories générales du sens peuvent être susceptibles d'intéresser la musique vue sous le prisme de son sens. Il s'agit d'un premier jet, qui s'affinera au cours de notre texte.

Nous l'avons dit, la question du sens de la musique engage à la fois 1) une métaphysique de l'être ou une ontologie de la musique, qui questionne L'ÊTRE ou L'ÊTRE DE la musique ; 2) une discussion sur le HORS-ÊTRE de la musique, c'est-à-dire le sens envisagé sous les conditions de possibilité de l'avoir cours des situations musicales ; 3) une discussion sur la fonction, le but et le bienfondé (le pourquoi) de la musique, c'est-à-dire, sa RAISON D'ÊTRE. Il faut donc, avant de désigner les catégories du sens, rappeler que ces catégories peuvent toutes être visées par un discours triple. Cette trilogie, cette première trilogie du sens est désignée par les trois *modes généraux* du sens de la musique. Le sens et ses catégories peuvent se décliner sous trois modes généraux : le sens comme être, le sens comme hors-être, le sens comme raison d'être.

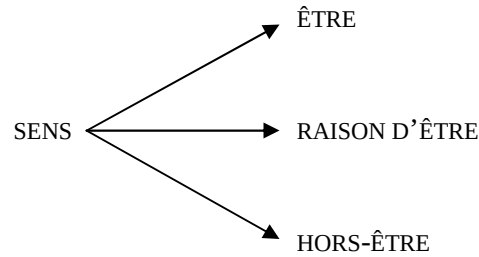


Figure 11 : les modes généraux du sens en musique.

Première trilogie du sens.

§71. Quelles sont les catégories du sens en musique ? Le temps est-il potentiellement l'une de ces catégories ? Sans doute possible, « la musique, plus qu'un autre, est l'art du temps. Faible ou fort dans la mesure, le temps se soumet ou dicte à l'art des sons sa conduite, il est le cadre de notre pensée et de nos réalisations musicales¹⁶² ». L'exécution de la musique dans le temps est sa condition nécessaire d'existence¹⁶³, et son écoute comme son interprétation désignent au reste la nécessité d'un temps second, distinct de son temps de création. Ceci n'est pas le lot de la peinture (sauf performance), du cinéma, de la sculpture, de la photographie, de la littérature par exemple, pour lesquels l'œuvre, une fois créée, revêt un caractère indéniable d'intemporalité, tant sur le plan de la réception que sur le plan de l'action créatrice. Une fois créée, l'œuvre picturale ou plastique n'a pas besoin d'être « exécutée » de nouveau, alors que la musique nécessite cette exécution dans un *temps second* qui ne répète pas le temps de sa genèse (sauf dans le cas de l'improvisation, bien sûr).

Mais si la musique semble bel et bien marquer une spécificité du temps, le temps est avant tout une *catégorie* de son sens dans l'acception kantienne, c'est-à-dire comme forme pure de l'entendement. Kant l'a montré¹⁶⁴ — nous nous en sommes déjà entretenu — le temps et l'espace sont les formes *a priori* de la perception du monde (et par conséquent de la musique) et les formes pures de l'entendement. Ainsi, le temps et l'espace, avant d'être des *catégories* du sens, sont d'abord à considérer comme des *formes* générales du sens.

¹⁶² ROUSSELOT, *Étude sur l'improvisation musicale*, p. 24.

¹⁶³ Nous considérons l'enregistrement comme la dénaturation de la musique, comme si l'on prenait la photo d'une peinture. Il ne s'agit pas du domaine de la production musicale, mais du domaine de la reproduction musicale. Et la reproduction est à certains égards une falsification. Si la reproduction à l'identique est interdite en peinture, ce n'est que par ce qu'il s'agit d'une falsification. Nous ne contestons pas l'intérêt de l'enregistrement, qui est une manière de transmettre la musique ailleurs dans le temps et dans l'espace, mais il est sans emploi pour le sens de la musique.

¹⁶⁴ Dans la *Critique de la raison pure*. Voir supra.

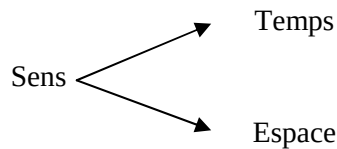


Figure 12 : *Formes générales* du sens en musique.

§72. L'évidence est là : la musique ne se présente à nous que lorsqu'elle est exécutée dans le temps. D'où il suit naturellement que L'ACTION, en revanche, est l'une des catégories du sens de la musique. Pour qu'il y ait musique, il faut qu'il y ait au pôle poïétique, en plus de l'« action de créer », l'« action d'exécuter »¹⁶⁵. La musique est un art de la présentification, un art du faire, de l'agir. Elle a le devoir, à chaque nouvelle représentation, « d'objectiver » à nouveau son objet esthétique, de le rendre présent. Une composition couchée en figures de notes sur papier à musique n'atteint pas le stade de l'objet esthétique musical, du simple fait que la musique ne saurait se passer de son. Ceci structure aussi son incapacité à se passer d'exécutants. Le son musical a besoin d'être produit par un exécutant. Donc, la musique a le sens d'une pratique, d'un faire, d'une action. Mais au-delà de cet aspect purement pratique, l'action a, nous l'avons vu, l'être d'une destination et d'une orientation au pôle poïétique. D'abord, tant la création que l'exécution (interprétation, improvisation) est à la fois une orientation esthétique générale du faire artistique, gouvernée par les choix stylistiques et les choix plus personnels d'une orientation discursive donnée aux énoncés musicaux. Nous nous en entretiendrons davantage dans le chapitre sur l'ORIENTATION¹⁶⁶ musicale. Ensuite, cette orientation est déterminée en fonction d'une destination anthropologique : la musique est destinée à un public (pas nécessairement intentionnellement visé) et plus généralement à des destinataires¹⁶⁷. Ainsi, l'action en musique est à la fois un faire (aspect pratique), une orientation du matériau esthétique en vue d'une destination (un telos) anthropologique. Cette orientation, c'est aussi la téléologie de la musique, son but, mais encore, nous le verrons, sa destinée.

L'action comme catégorie s'adresse par ailleurs à la réception de la musique, au pôle esthésique, pour reprendre un vocabulaire cher à la sémiologie musicale. Le son, pour devenir son, doit être perçu, et pour être perçu, celui qui perçoit doit effectuer l'action de percevoir (action de conscience) et l'action de faire l'expérience du son. L'expérience et la perception

¹⁶⁵ À ce compte, on ne comprend que peu la *monomanie de la composition* en musicologie, alors que la musique n'est pas seulement un art de la création, mais essentiellement un art de la présentification, comme le sont assurément le théâtre et la danse. C'est pour cela que les questions de l'interprétation et de l'improvisation sont selon nous beaucoup plus essentielles et pertinentes, notamment sur la question du sens.

¹⁶⁶ Voir infra chap. 9.4. L'ORIENTATION MUSICALE.

¹⁶⁷ Même si eux non plus ne sont pas forcément *envisagés* formellement au moment de la création.

sont donc des genres (si l'on veut) de l'action au pôle esthétique. En outre, la perception désigne d'office d'autres modes d'accusation dont le premier est la FORME (perception d'une forme musicale par un sujet) qui n'émane que d'un objet sonore musical en ce qu'il est SUBSTANCE (le *son* en tant qu'il est *son*). Et si perception nécessairement il y a, le sens s'adresse par ailleurs au SENSIBLE en général, qui désigne globalement le phénomène psychophysiologique transformant une stimulation externe (sonore) un état corporel particulier (la sensation) ou en des états particuliers de conscience (émotion, sentiment, représentation, représentation, etc.). Se pose aussi la question : « comment ces états de conscience donnés par la perception se traduisent-ils en signification ? ». La SIGNIFICATION ou plus généralement le SENS SENSÉ est par excellence une catégorie du sens — en effet, que veut dire la musique ?

§73. Organisons un peu tout cela. Les catégories sont désignées comme suit : — le sens de la musique procède des deux formes générales (de l'intuition et de la représentation) : L'ESPACE et le TEMPS.

— le sens de la musique se dissout dans trois catégories premières que sont : le SENS SENSIBLE, le SENS SENSÉ et l'ORIENTATION. Ces trois catégories premières possèdent de nombreux genres, que nous ne détaillerons que plus loin dans notre texte.

— ces trois catégories premières sont liées à des catégories secondes que sont : la FORME, la SUBSTANCE¹⁶⁸, l'ACTION.

— dans ces catégories secondes, seule l'action possède des *genres* (ce qui suit nous oblige à anticiper sur nos résultats) :

1) L'ACTION possède au moins trois genres : une en tant que l'action est production (le *faire*), une en tant que l'action est propriété immanente du matériau sonore (le *changement* et le *mouvement*), propriété de la substance (narrativité musicale, protonarrativité sonore) et une en tant qu'elle est réception, l'action de recevoir ce matériau (perception, expérience). 2) la FORME n'aurait en principe pas de genre (la forme sonore en tant qu'elle est forme sonore) tout comme 3) la SUBSTANCE, qui est le son en tant qu'il est son musical.

¹⁶⁸ Nous nous opposons à la conception de Michel Chion selon laquelle parler de substantialité du son est insatisfaisant. Chion parle d'insubstantialité du son. « Nous voulons dire par là que le son, à part dans de rares cas où il est un phénomène stable et constant, se présente comme un élément entièrement lié au temps et changeant constamment en intensité, fréquences, qualités spatiales, etc., de sorte qu'en parler comme d'une matière douée de propriétés stables telles qu'une certaine hauteur, une certaine intensité, est insatisfaisant ». CHION, Michel, *Le son : traité d'acoulogie*, Paris, Armand colin, 2010.

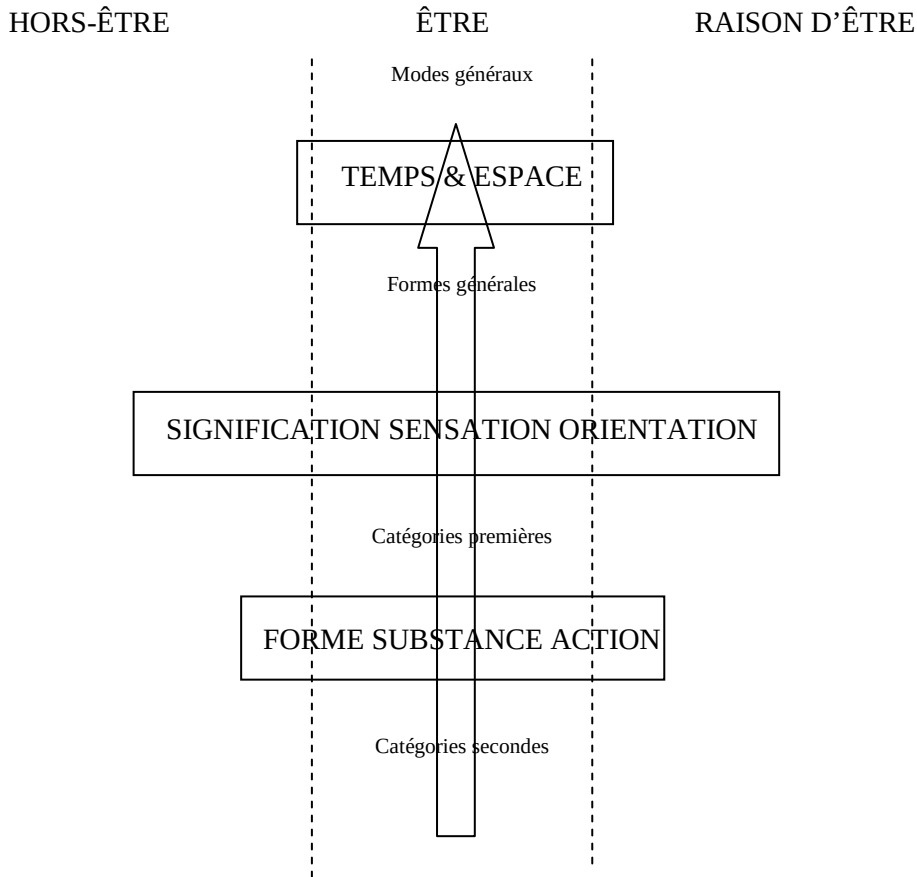


Figure 13 : ensemble catégoriel du sens en musique.

Voici comment il faut lire ce diagramme :

- La FORME sonore *donne lieu à*¹⁶⁹ des significations, procure des sensations, et est orientée.
- La SUBSTANCE sonore *donne lieu à* des significations, procure des sensations, et est orientée.
- L’ACTION, dans ses trois genres (faire, être, recevoir) *donne lieu à* des significations, procure des sensations, et est orientée.
- Autrement dit, les *catégories secondes* se dissolvent dans les *catégories premières* du sens en musique.

En outre :

- en musique, le SENS SENSIBLE, le SENS SENSÉ, et l’ORIENTATION sont intuitionnés et représentés dans l’ESPACE et dans le TEMPS, dans les formes générales du sens.
- Autrement dit, les *catégories premières* se dissolvent dans les *formes générales* du sens en musique (qui sont tout simplement les formes générales de l’intuition et de la représentation du monde en général).

Enfin, en se servant de notre première trilogie du sens :

¹⁶⁹ Ne préjugeons de rien pour l’heure : la signification est-elle incluse dans le matériau, ou est-ce à partir du matériau que l’on construit *pour-soi* une signification ?

- L'ensemble catégoriel du sens peut être vu sous trois angles, sous les angles des modes généraux du sens en musique : être, hors-être, raison d'être.
- Autrement dit, l'ensemble catégoriel du sens en musique se dissout dans les *modes généraux* du sens en musique.
- Ces trois modes fondent notre première trilogie du sens
- N.B. Notre seconde trilogie du sens sera celle qui articule le SENS SENSIBLE, le SENS SENSÉ, et l'ORIENTATION.

— IV —

LES CONCEPTIONS PHILOSOPHIQUES DU SENS EN MUSICOLOGIQUE

§1. Après examen des conceptions philosophiques du sens, nous proposons de décrire les manières — nous semblant cohérentes et contemporaines — de concevoir le sens en musique. Même si la tentation est forte d'en grossir les traits, ces conceptions ne sont pas fidèlement représentées par un courant musicologique correspondant, dévoué et partisan. Toutefois, les musicologies du sens s'unifient préférablement à l'alentour d'une des trois conceptions suivantes, se singularisant déjà par leur manière de localiser le sens (*où*, en quel lieu le sens réside-t-il ?). 1) Soit le sens est immanent au son, et notre esprit se charge de le révéler. Mais le sens n'est pas inclus dans cet esprit ou produit par cet esprit qui l'intériorise : il est inclus dans la matière sonore, voire se confond avec elle : le sens est égal à l'objet, au son musical. 2) Soit le sens est immanent à notre esprit. Il est conçu par notre esprit qui intériorise une extériorité (le son en tant qu'objet esthétique, objet perçu). 3) Soit le sens ne nous est pas donné, mais est tissé en profondeur de l'œuvre, caché dans ses tréfonds, et c'est grâce à notre lecture interprétative que l'on peut le mettre à jour, le dé-voiler (lever le voile sur le sens). Il s'agit respectivement des points de vue globaux du *matérialisme musicologique*, de l'*idéalisme musicologique*, et du *réalisme herméneutique* — dont l'anthropologie musicale historique (AMH) de Bernard Vecchione est la discipline la plus emblématique. Les deux premières conceptions donnent plutôt lieu à des études esthétiques, alors que la dernière donne plutôt lieu à une étude anthropologie.

Notre philosophie du sens musical, qui arrivera en synthèse de ce chapitre et du précédent, nous impose de faire état de ces conceptions, ne serait-ce que pour « localiser le sens », ne serait-ce que pour savoir *où il est*, où il faut le chercher. Le sens est-il inclus dans le son musical ? Se confond-il avec le son ? Ou le sens résulte-t-il de l'*idéalisation* du son, est-il

une création de l'esprit ? Ou encore, est-il en profondeur de l'œuvre, dans la textualité et la contextualité de l'œuvre et rendu présent par notre interprétation ? Ou ce *lieu* du sens que nous cherchons à déterminer est-il encore plus complexe et équivoque ? Ce lieu existe-t-il ou est-il utopique et insaisissable, intangible¹ ? Ce chapitre doit répondre en priorité à cet ensemble de questionnements.

§2. Nous l'avons dit, la tentation est forte de grossir les traits. D'ailleurs, nous allons nous empresser de le faire, pour rendre d'emblée ces conceptions plus claires. Le matérialisme musicologique, vu sous les traits du caricaturiste, concevrait le sens comme interne à la matière sonore (immanence du sens au son) ou confondu avec l'objet sonore (son-sens²). Le sens du son serait donc, comme les objets auxquels le sens est *attaché*, externe à l'esprit de l'auditeur. Mais anticipons un petit peu sur nos résultats. Le matérialisme (tout comme l'idéalisme) pense à la fois l'objet et le sujet. Un matérialisme qui ne penserait que l'objet (en tant qu'objectité, qu'extériorité) ne serait pas très sérieux, du simple fait que l'objet, pour être pensé, réclame une intériorité (l'esprit d'un sujet qui l'intériorise). Ainsi, le matérialisme musicologique pense le sens *plutôt* du point de vue de l'intimité de l'objet sonore (sans pour autant nier la conscience ou l'esprit). Mais l'objet sonore et son sens sont toutefois pensés comme ontologiquement externes à notre conscience et à notre esprit. Le son posséderait ainsi une certaine autonomie du point de vue de son sens. C'est l'aspect *réaliste* du matérialisme.

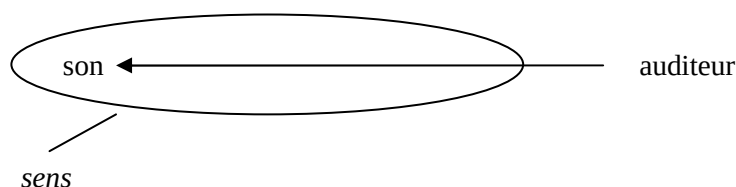


Figure 14 : conception de l'immanence du sens au son.

2) La conception idéaliste du sens du son musical deviendrait caricaturale si elle considérait le sens uniquement comme *produit de la conscience* ou comme exclusivement inclus dans notre esprit, indépendamment de tout objet, ce qui n'est pas le cas, nous l'avons vu, de la conception husserlienne ou frégéenne du sens par exemple. Elle serait une sorte de spiritualisme absolu, considérant que la réalité du monde serait un pur produit de l'esprit. Ainsi,

¹ Ces questions ne sont pas neuves, mais nous tenons à former un discours argumentatif sur cette question, sans quoi on pourrait légitimement nous accuser de ne pas justifier le choix des principes de notre philosophie du sens de la musique. En outre, cette discussion sera l'occasion de mieux exprimer notre propre pensée, et de montrer aussi peut-être, quels auteurs se sont selon nous le plus rapprochés d'une conception véritable du sens en musique.

² Cette contraction traduit une conception qui égalise le son et le sens. C'est le point de vue de Boris de Schloezer notamment.

le sens serait absolument interne, idéal. L'idéalisme musicologique ne peut en aucun cas soutenir cette thèse, du simple fait que la conscience doit bien être conscience de *quelque chose*. Tout comme le matérialisme, l'idéalisme pense à la fois le sujet et l'objet. Mais l'idéalisme musicologique pense le sens *plutôt* du point de vue de l'intimité de l'esprit et/ou de l'intentionnalité de la conscience, sans pour autant nier l'objet. C'est l'aspect *idéaliste* et/ou *intentionnel* de l'idéalisme musicologique.

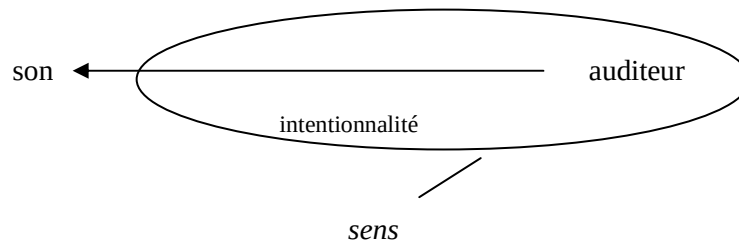


Figure 15 : Conception idéaliste du sens du son.

3) la conception *réaliste herméneutique* envisage le sens du point de vue de la production anthropologique des œuvres. Elle s'intéresse donc à ce que nous avons nommé la profondeur de l'œuvre, c'est-à-dire sa textualité et sa contextualité. Mais le réalisme herméneutique ne se préoccupe pas principalement du sens de l'énoncé textuel et contextuel de l'œuvre, mais plus favorablement ce qui s'annonce en œuvre, par devers ce qui est énoncé. Ce sens textuel et contextuel de l'œuvre réside dans ce que « l'énoncé sous son paraître réserve³ ». Le sens n'est donc pas donné, mais nécessite un cheminement interprétatif vers lui, et sa mise en lumière n'advient que par l'interprétation d'un « lecteur⁴ » — par une lecture interprétative.

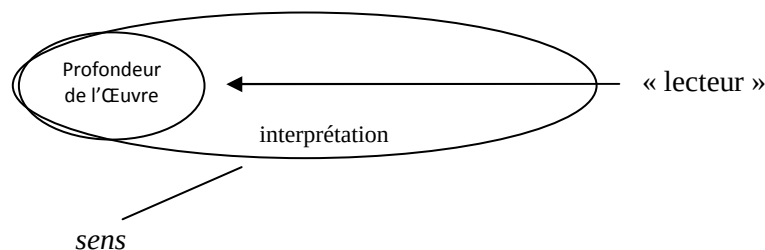


Figure 16 : conception réaliste herméneutique du sens du son.

³ VECCHIONE, Bernard, « L'hermeneia silencieuse du musical », in *Le sens langagier du musical. Sémiotique et Herméneia*, Actes du premier symposium d'Aix-en-Provence, Paris, l'Harmattan, 2009, p.254.

⁴ Lecture interprétative dans le sens où Eco la définit, c'est-à-dire pas seulement comme la prise de connaissance du contenu de la profondeur de l'œuvre de manière interprétative, mais plus vraisemblablement, comme l'acte même d'interprétation c'est-à-dire, entre autres, la manière de remplir subjectivement les vides laissés par les énoncés textuels, les chemins subjectifs des *promenades inférentielles* hors du texte (intertextuelles par exemple). ECO, Umberto, *Lector in fabula, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985.

§3. Les sciences de la musique aiment caricaturer. Elles ont en adoration les *-ismes*. Il est vrai, ils sont commodes pour effectuer des cartographies de pensée, d'idéologies, d'utopies. Cependant, ils ont le double défaut d'être à la fois caricaturaux et « isolationnistes » comme le dit si justement Christine Esclapez⁵. Ces *-ismes* (ou leurs qualificatifs *-istes*) sont toutefois des catégories permettant de mieux comprendre les manières de connaître. D'ailleurs, si l'on réunit tous les *-ismes* philosophiques ayant existé, on embrasse — en principe — l'ensemble des manières de connaître (une chose, un objet, une œuvre, *etc.*) permises par la nature et l'intelligence humaines. Il faut donc comprendre ces *-ismes* comme des étiquettes gnoséologiques, non comme des courants de pensée unifiés autour de données philosophiques et de valeurs morales parfaitement définies.

Nous proposons de faire état des thèses musicologiques du sens — de ces *-ismes*. Apportons déjà quelques précisions. 1) Nous pensons pouvoir d'ores et déjà affirmer que matérialisme et idéalisme visent en réalité le même *objet*. Ils sont deux points de vue philosophiques différents sur la surface musicale, sur le son musical. L'un pense le sens comme immanent au son ; l'autre pense le sens comme immanent à l'esprit ou à la conscience qui vise le son. Pour nous, dire que « le son musical fait sens » ou que « ma visée de conscience du son musical fait sens » n'est qu'une seule et même chose, vue sous l'angle de deux philosophies du sens différentes. 2) Aussi, disons dès maintenant que les deux conceptions décrites plus haut se singularisent sur un point essentiellement : leur conception du mode de donation du sens, c'est-à-dire la manière dont le sens se donne à nous ou en nous (ce que l'on peut nommer le *faire-sens*). Ainsi, 3) il ne faudrait pas considérer l'idéalisme et le matérialisme comme deux camps séparés par une frontière lourdement gardée. Et il ne saurait y avoir un bon camp et un mauvais.

Pour illustrer le matérialisme et l'idéalisme musicologique, nous allons nous appuyer sur la vision de deux auteurs emprunts de modération. À tout le moins, ils ne sont pas emblématiques d'un matérialisme fort ou extrême ou d'un idéalisme fort ou extrême⁶. Nous justifierons ce parti pris de cette manière : tant le matérialisme que l'idéalisme sont porteurs de données essentielles sur la question du sens de la musique. En outre, ces données ne sont pas localisées aux *extrémités* de ces conceptions. Au contraire, elles deviennent plus évidentes lorsqu'idéalisme et matérialisme sont dans une démarche de modération ou de conciliation.

La première position, *préférentiellement* matérialiste, est celle de Boris de Schloezer. L'auteur de *L'introduction à J.-S Bach* est souvent considéré comme un matérialiste dur. Cette lecture — ou plutôt non-lecture — est erronée. L'interprétation de ses textes par Christine

⁵ ESCLAPEZ, Christine, « Introduction », in ESCLAPEZ, Christine, (dir.), *Ontologies de la création en musique (Volume 1) : Des actes en musique*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 21.

⁶ Des doctrines aussi opposées que le matérialisme et l'idéalisme peuvent donner des études musicales aussi *dures* d'un côté que de l'autre, aussi hermétiques.

Esclapez montre au contraire une ouverture de Boris Schloezer à *l'esprit*, et une pensée paradoxale oscillant entre le formalisme et le symbolisme⁷. Nous nous référerons, sans y être exclusif, à la vision de Christine Esclapez sur Boris de Schloezer, dont nous pouvons dire qu'elle a réactivé la pensée d'un auteur essentiel dont la musicologie moderne parle peu.

La seconde position est celle de Mikel Dufrenne. Cet auteur est *plus volontiers* idéaliste en raison des fondements phénoménologiques soutenant son œuvre. Toutefois, sa lecture critique de Husserl et de Sartre le place dans une position de modération et de conciliation. Nous le verrons, tant la conception de Schloezer que celle de Dufrenne s'accordent sur le fait que « la musique est à la fois matière et esprit pour celui qui la comprend⁸ ». En outre, tant Schloezer que Dufrenne (qui sont contemporains l'un de l'autre), ont pu parfois se rapprocher de très près de l'essence même de la musique. Ils ont aussi, selon nous, esquissé deux voies préférentielles de la musicologie du sens, encore présentes aujourd'hui sous des formes plus contemporaines. Ils ont enfin, sans aucun doute, influencé à leur manière le réalisme herméneutique de la fin du XXe siècle. En revanche, si le matérialisme de Schloezer, l'idéalisme de Dufrenne et le réalisme herméneutique de Bernard Vecchione peuvent se rejoindre sur certains points, il n'y a pas de filiation explicite entre ces trois courants. En tout cas, nous n'apporterons aucun argument allant précisément dans ce sens.

4.1. LE MATÉRIALISME MUSICOLOGIQUE.

Note : Le matérialisme que nous décrirons est encore d'actualité. Il n'est pas ce *matérialisme physique* allant de l'acoustique antique de Pythagore, à l'acoustique classique de Rameau⁹, ou un matérialisme mathématique et physique (celui de la musique des sphères par exemple), allant du Temps des Dieux à Johannes Kepler en passant par Boèce et St Augustin. Il n'est pas non plus le matérialisme historique (puis le matérialisme dialectique ou *diamat*) de Marx et Engels, c'est-à-dire, en substance, la conception selon laquelle l'évolution historique dépend de l'évolution des rapports sociaux réels et des moyens matériels de productions, et non de l'évolution des idéologies, qui, quant à elles, sont le produit des conditions matérielles de production et des conditions économiques.

⁷ ESCLAPEZ, *La musique comme parole des corps*, p. 149-206. Nous reviendrons plus loin sur la lecture de Christine Esclapez de l'œuvre et de la pensée de Boris de Schloezer.

⁸ SCHLOEZER (de), Boris, *L'introduction à Jean-Sébastien Bach, essai d'esthétique*, Presses Universitaires de Rennes, *Æsthetica*, 2009, p. 23.

⁹ Ce type de matérialisme est critiqué par le matérialisme moderne de Boris de Schloezer, pour qui le sens ne peut se réduire à la simple vibration des corps sonores et aux liens qu'ils entretiennent.

L'expression « matérialisme musicologique » désigne la pensée selon laquelle la musique possède son principe de sens dans sa réalité matérielle. Précisons que 1) notre pensée ne se résume pas à ce matérialisme, bien que nous pensions effectivement que l'objet matériel est l'organe de la genèse du sens, nous l'avons dit. Mais cet organe de genèse ne désigne que la genèse du sens, et sa *potentialité*, et non pas son *effectivité*. 2) Cette dénomination nous vient, semble-t-il, de notre envie de contester la dénomination d'« absolutiste » proposée par Léonard B. Meyer dans *Émotion et signification en musique* et reprise par Jean-Jacques Nattiez dans ses *Fondements*. Ce terme *absolutiste*, nous semble assez inapproprié pour désigner les auteurs s'attachant à montrer l'immanence du sens au son, ou considérant que « le sens de la musique réside exclusivement [dans] l'œuvre elle-même, dans la perception des rapports qui s'établissent au sein de l'œuvre musicale¹⁰ ».

*

§4. Allons droit à l'essentiel. Selon nous, les écrits de Boris de Schloezer sont ancrés dans le matérialisme musicologique. Non seulement parce que l'auteur pense l'œuvre comme ayant une *réalité propre en dehors de l'expérience* et comme *plan d'immanence* (et non comme champ transcendantal), mais encore, parce qu'il affirme la primauté de la nature matérielle de l'œuvre ainsi que l'immanence du sens à la matière. Ce matérialisme, auquel se rattachent d'autres auteurs comme Nicolas Ruwet ou Léonard B. Meyer par exemple, partage avec la philosophie matérialiste générale l'idée selon laquelle « la matière n'est pas un produit de l'esprit, mais l'esprit n'est lui-même que le produit supérieur de la matière¹¹ ». En cela, cette musicologie du sens trouve ses connexions avec la philosophie matérialiste générale : leur principe premier est identique. En revanche, elle n'adopte ni les principes, ni les objets d'étude du naturalisme d'Holbach, ni les principes et les objets d'étude du *diamat* (matérialisme dialectique) de Marx ou d'Engels. D'ailleurs, vous ne trouverez pas dans la bibliographie de *Émotion et signification en Musique* de Léonard B. Meyer — par exemple — de référence à Marx, Lénine, Engels, Holbach, Épicure ou à toute autre philosophie matérialiste.

§5. Au plan général, le terme que nous proposons — matérialisme musicologique — n'est toutefois pas dénué de sens, 1) car il désigne une musicologie qui pense la matière sonore

¹⁰ MEYER, *Émotion et signification en musique*, p.51

¹¹ ENGELS, Friedrich, cité par VERNEAUX, Roger, *L'histoire de la philosophie contemporaine*, Paris, Beauchesne, 1987, p. 11.

comme ayant (aussi¹² ou exclusivement) une existence en dehors de notre pensée et de notre esprit. 2) En outre, les auteurs matérialistes affirmeront quelque opposition à l'idéalisme, à plus forte raison au spiritualisme d'Hegel, par exemple.

Un signe de différenciation commode semble être celui-ci ; à la fin de sa *Science de la logique*, Hegel déclare que « l'Idée se décide à se faire nature ». Décision qui ne va pas sans poser quelques problèmes. Pour le matérialiste, au contraire, c'est la nature qui, à l'une des phases de son évolution, engendre l'esprit, pour une durée peut-être limitée.¹³

3) le terme *matérialisme musicologique* trouve plus particulièrement son efficacité dans le fait que ce courant se réfère aux diverses théories formalistes de la forme musicale, qui sont à n'en pas douter des conceptions matérialistes de la forme. Ainsi, l'on retrouvera dans la bibliographie de l'ouvrage de Meyer, pour reprendre le même exemple, des références aux ouvrages des théoriciens matérialistes de la forme musicale comme Hugo Riemann¹⁴, Curt Sachs¹⁵ et Heinrich Schenker¹⁶ et bien entendu Édouard Hanslick¹⁷.

4.1.1. Aspects du matérialisme musicologique.

4.1.1.1. Sur l'expressivité et l'expressionnisme.

§6. Le néoclassicisme d'Igor Stravinsky, apparu entre autres en réaction au romantisme et à l'expressionnisme, n'avait pas grande estime pour l'idée selon laquelle la musique exprime *quoi que ce soit*. Le son n'exprime¹⁸ (au sens étymologique *exprimere*, c'est-à-dire faire sortir en pressant) ni émotion, ni sentiment. Il n'exprime en outre ni sens, ni signification.

Tel est le présupposé bien connu auquel conduit la position matérialiste : le sens est à même la matière, contenu dans l'intimité des corps et dans la complexion de leurs rapports. C'est

¹² Pour Meyer, par exemple, qui concède un sens immanent du son ainsi que des significations référentielles. Il utilise respectivement les termes significations *non désignatives* et significations *désignatives*. Voir à ce propos MEYER, *Émotion et signification en musique*, p. 80 sq.

¹³ D'HONDT, J., « La morale du matérialisme » in BALAN, Bernard, (dir.), *Enjeux du matérialisme*, Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen, 1997, p. 13.

¹⁴ RIEMANN, Hugo, *Catechism of Musical Aesthetics*, Londres, Augener, 1985.

¹⁵ SACHS, Curt, *Rhythm & tempo*, New York, Norton, 1953.

¹⁶ SCHENKER, Heinrich, *L'écriture libre*, Liège, Mardaga, 1993.

¹⁷ HANSLICK, Édouard, *Du beau dans la musique*, Paris, Christian Bourgeois, 1986.

¹⁸ C'est aussi la position de Jankélévitch. Voir *La musique et l'ineffable*, p. 36.

pourquoi, rendue à sa matérialité sonore, la *Passion* ne peut, pour les musiciens néoclassiques, en aucun cas faire advenir par le sentiment ou par la contemplation spéculative, un sens qui la transcende¹⁹.

Bien que son homologue matérialiste²⁰, Boris de Schloezer, ait rédigé un ouvrage à son endroit, c'est notamment sur ce point capital que se singularisent leurs pensées : Stravinsky est anti-expressionniste, pas Boris de Schloezer — ce qui le sauvegarde d'ailleurs des affres d'un matérialisme trop absolu. Nous sommes tous familiarisés à la citation d'Igor Stravinsky dans *Chronique de ma vie* qui résume, à notre sens, ce qu'une position matérialiste anti-expressionniste érige en principe.

[...] je considère la musique par son essence, impuissante à exprimer quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature, etc. L'expression n'a jamais été la propriété immanente de la musique. La raison d'être de celle-ci n'est d'aucune façon conditionnée par celle-là. Si, comme c'est presque toujours le cas, la musique paraît exprimer quelque chose, ce n'est qu'une illusion et non une réalité. C'est simplement un élément additionnel que, par une convention tacite et invétérée, nous lui avons prêtée, imposée, comme une étiquette, un protocole, bref, une tenue, et que, par accoutumance ou inconscience, nous sommes arrivés à confondre avec son essence.²¹

§7. Le matérialisme, qu'il soit musical ou musicologique, se veut en principe être une forme d'anti-expressionnisme. Comme l'écrit très justement Vladimir Jankélévitch, « l'anti-expressionnisme peut revêtir deux formes distinctes : la forme impressionniste et la forme inexpressive : l'impression, qui est objective autant que sensorielle, dérive du besoin exhibitionniste et subjectif de l'expression, mais l'inexpressif étouffe ce besoin radicalement²² ». Précisément, la pensée de Stravinsky appartient à cette seconde catégorie ; il

¹⁹ DOMMANGE, Thomas, *Instruments de résurrection : étude philosophique de la Passion selon saint Matthieu de J.-S. Bach*, Paris, Vrin, 2010, p.14.

²⁰ C'est intéressant de noter qu'un écrivain considéré comme matérialiste se soit intéressé d'emblée, dans son premier ouvrage, à un compositeur matérialiste, même si ce premier est assez critique envers ce second. En fait, nous allons montrer que le matérialisme de Schloezer est modéré et teinté d'idéalisme (ne serait-ce lorsqu'il postule pour la réalité à la fois idéale et concrète de l'œuvre musicale). Nous nous inscrivons ici dans le prolongement de la pensée de Christine Esclapez sur le sujet. SCHLOEZER, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, p. 41.

²¹ STRAVINSKY, Igor, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël, 2000, p. 63.

²² JANKÉLÉVITCH, Vladimir, cité par LAJOINIE, Vincent, *Erik Satie*, Paris, l'Age d'Homme, 1985, p. 38.

pense la musique comme étant par nature inexpressive²³. Étrange pensée qu'est d'ailleurs celle de Stravinsky : elle ne convient guère à sa musique. Son néoclassicisme n'a rien d'anti-expressionniste, ni rien d'anti-expressif²⁴. Chacun pourra se convaincre de son *expressivité* en écoutant pour la première fois *Le Sacre du Printemps*, à plus forte raison la fin — aujourd'hui bien connue et adulée — du second tableau. Chacun pourra aussi se convaincre de l'accent expressionniste de cette œuvre, en lisant les quelques pages de l'analyse des cellules rythmiques (formant des *thèmes rythmiques*) de la *danse sacrée* par le compositeur Pierre Boulez²⁵. Succédant ainsi à l'analyse de Jean Barraqué²⁶, il trouve au sein de l'œuvre des procédures sérielles, rendant par là même plus saillante la palette rythmique utilisée par Stravinsky. Ces procédures sérielles ne sont-elles pas la preuve qu'il y a de nombreux accents expressionnistes dans la musique de Stravinsky ? Et cette *palette* n'est-elle par la preuve que le *Sacre* est riche d'expression ?

Mais selon le compositeur du *Sacre*, cette expression n'est qu'illusion, elle ne saurait être l'essence de la musique : elle est un *rajout*, elle est extra-musicale. Sa pensée anti-expressive s'illustre dans nombre de ses propos. En voici un dernier exemple :

La musique classique — la vraie musique classique — avait comme substance à sa base la forme musicale, et cette substance [...] ne pouvait jamais être extra-musicale. Si ceux qui marquent du terme néo-classique ces œuvres de la dernière tendance musicale y constatent le retour salutaire à cette base unique de la musique, qui est la substance formelle, je veux bien.²⁷

²³ Nous avons mentionné le *dissensus* entre Schloezer et Stravinsky sur la question de l'expression musicale. Il est bon de préciser ici que « Boris de Schloezer maintient la vocation expressive (courante depuis Descartes et Monteverdi) de la musique, mais il la pense comme une expression esthétique par opposition à une expression psychologique. Même si l'œuvre musicale manifeste des sentiments et des émotions de part en part subjectifs et historiquement déterminés (expression psychologique), son essence intellectuelle et structurelle ne peut être solidement envisagée que comme exprimant seulement une pensée spécifiquement esthétique et musicale parce qu'elle ne désigne rien qui soit à l'extérieur d'elle-même. » FRANGNE, Pierre-Henry, *Texte de présentation de la nouvelle édition de L'introduction à Jean-Sébastien Bach de Boris de Schloezer (1947)*, in SCHLOEZER, *op. cit.*

²⁴ Anti-expressif désignerait une musique qui ne consacre pas l'expression, alors qu'anti-expressionniste désignerait une opposition (esthétique et idéologique) au courant expressionniste de la seconde école de Vienne.

²⁵ BOULEZ, Pierre, *Relevés d'apprentis*, Paris, Seuil, 1966, p. 95 sq.

²⁶ Voir à ce propos FENEYROU, Laurent, *Jean Barraqué : Écrits*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2001, p. 94 sq.

²⁷ STRAVINSKY, Igor, cité in PRUNIÈRES, Henry, *La Revue musicale*, Volume 9, Paris, Éditions de la Nouvelle revue française, 1928, p. 288.

4.1.1.2. Immanence et expression.

§8. Boris de Schloezer, quant à lui, accorde une valeur à l'expression musicale, incarnant ainsi une position modérée dans le courant matérialiste. Sa manière de « localiser » et de concevoir le sens, en revanche, est tout ce qu'il y a de plus *matérialiste*. Pour le musicologue d'origine russe, le sens *est* substance : il est la nature essentielle invariante de la musique. Le sens *est* aussi matière²⁸, il se confond avec l'essence de la matière — il est égal à ce *qu'est* la matière sonore. Les esprits de Schloezer et de Stravinsky se sont au moins rencontrés sur ce point²⁹. La position de Schloezer va même plus loin que la simple idée stravinskienne d'un sens intrinsèque du son, et de l'immanence du sens à la matière sonore. Pour l'auteur, le sens n'est pas *dans* la matière, le sens n'est pas *en elle*, mais le sens *se confond avec* la matière. Le sens *est* matière. En effet la musique « n'a pas un sens, mais est sens³⁰ ». Pour Boris de Schloezer, la matière sonore se confond avec le sens : nous pourrions parler de « son-sens ». Nous verrons, dans notre dernière partie notamment, qu'égaliser le son et le sens est une pensée très contestable. La critique de l'immanence du sens au son n'est d'ailleurs pas exclusive à notre texte, tant s'en faut. Elle est récurrente, que ce soit dans la sociologie musicale³¹, dans la sémiotique musicale, ou dans la psychologie musicale, bien entendu.

§9. Contentons-nous de dire, pour l'instant, que *penser l'immanence* du sens au son, ou *égaliser le sens* au son, ne peuvent aller sans *penser l'expression*. *Immanence au son et expression* vont de pair. Une œuvre ne pourrait jamais nous atteindre, nous affecter, sans qu'elle exprime un

²⁸ Pas au sens de la matière physique, des corps vibratoires, etc.

²⁹ Nous venons de le dire, Schloezer est très critique envers le néoclassicisme stravinskien. Comme l'écrit Christine Esclapez dans sa réédition d'*Igor Stravinsky* en 2012 aux Presses Universitaires de Rennes : « Schloezer a manifesté sa totale incompréhension face au virage néoclassique de Stravinsky effectif dès 1923. Comme tant d'autres à l'époque, il a été bouleversé par le *Sacre*, conscient d'être face à l'une des manifestations les plus fortes de la modernité naissante. *Mavra* (1922) le décevra et son opposition se fera de plus en plus aiguë jusqu'à la "condamnation définitive" qu'il rédigera en 1934 à *La NRF* à propos de *Perséphone* ». ESCLAPEZ, Christine, « Introduction » in SCHLOEZER (de), Boris, *Igor Stravinsky*, Presses Universitaires de Rennes, *Æsthetica*, 2012, p. 32.

³⁰ SCHLOEZER (de), Boris, cité par DOMMANGE, Thomas, *Instruments de résurrection : étude philosophique de la Passion selon saint Matthieu de J.-S. Bach*, Paris, Vrin, 2010, p.14.

³¹ Toutefois, la sociologie de l'œuvre a une opinion plus modérée sur la question de l'immanence du sens au matériau sonore. Par exemple, Jean-Marie Jacono insère le sens tout autant dans le matériau musical que dans ses conditions de diffusion et de production. Voici ce qu'il écrit par exemple concernant l'idéologie et l'utopie en musique : « Le propre de toute œuvre musicale est de révéler par son matériau et ses conditions de diffusion et de l'utopie, et de l'idéologie. Toute œuvre ne peut totalement échapper aux conditionnements de son temps, qui restent présents à un degré ou à un autre. » JACONO, Jean-Marie, « De l'utopie au réel : le devenir de l'œuvre d'art », in FLECNIAKOSKA, Jean-Louis, *L'art dans son temps*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 278.

certain contenu. En retour, une œuvre ne saurait *exprimer*, sans que ce qu'elle exprime appartienne à son propre plan d'immanence. C'est en ce sens que le matérialisme dans la forme schloezerienne trouve sa cohérence et son efficacité : le sens est matière, mais la matière exprime un contenu — reste bien entendu à établir la nature de ce contenu, et reste surtout à savoir comment ce contenu peut se révéler en/à nous, de manière à ce que l'on puisse lui reconnaître une *valeur*, de manière à ce qu'elle revête une signification *pour-soi*.

« La musique est-elle expressive ? Cette question [...] se résout par l'affirmative sur le plan de la structure, nullement sur le plan de la psychologie³² ». En substance, la pensée de Schloezer peut se résumer ainsi : la musique exprime un contenu de sens — son plan d'immanence —, mais la réception de ce contenu ne nous permet pas de pouvoir l'exprimer. L'auteur écrit dans son *Introduction* : « le contenu ou sens immanent de l'œuvre musicale est ineffable ; impossible de l'exposer en termes rationnels, au moyen de signes qui, se référant nécessairement au général, laissent échapper cette chose singulière. Impossible donc non seulement de le communiquer à autrui, mais de l'explicitier à soi-même³³ ».

4.1.2. L'œuvre intemporelle.

Note : La manière de concevoir l'œuvre musicale, pour elle-même, dans sa matérialité (le son), est l'une des trois clés de voute des réflexions musicologiques sur le sens, les deux autres étant de toute évidence la manière de concevoir la création de l'œuvre, et la manière de concevoir sa réception. Ainsi, cette discussion sera pour nous l'occasion de nous positionner sur cette problématique, position qui aura une incidence sur la conception générale du sens de la musique que nous synthétiserons à la fin de ce chapitre.

4.1.2.1. Un matérialisme paradoxal sur la question de l'œuvre, en réaction à l'*émotivisme* passé.

§10. Schloezer veut tout embrasser, tout comprendre et tout expliquer. Conscient du retard de l'esthétique musicale, finalement peu touchée par les débats qui traversent les théories de l'art, il défend avec force l'idée que la musique est une science humaine à part entière et l'œuvre musicale, une source de connaissance. L'œuvre sera le lieu de maints paradoxes comme le sont la vie et l'homme. Et cette pensée décontenancera nombre de ses pairs et confrères qui y verront une polyphonie (une cacophonie, diront certains) d'opinions contradictoires et de raisonnements à l'emporte-pièce qui dévoilent, [...], la profonde unité

³² SCHLOEZER, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, p. 229.

³³ SCHLOEZER, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, p. 43.

entre la structure stylistique de l'ouvrage et la structure intellectuelle de l'esthéticien russe.³⁴

La position de Boris de Schloezer sur l'*œuvre* musicale est fort paradoxale, comme l'a vu Christine Esclapez. Nous irons jusqu'à dire qu'elle est par moment ambiguë³⁵. Elle est tout autant emblématique d'un matérialisme affirmé que d'un psychologisme marqué. 1) D'un côté (matérialiste), l'œuvre, dans sa matérialité, est pensée comme autonome vis-à-vis de son contexte anthropologique de genèse, de son contexte de réception, autonome vis-à-vis de la *condition* de l'interprète, de la subjectivité de l'auditeur, et de la psychologie du créateur de musique. Aussi, son sens est indépendant de toutes ces données référentielles ou externes. *Note* : Nous verrons d'ailleurs que si cette position est insatisfaisante sur le plan logique, l'inverse peut en revanche être prouvé logiquement : le sens de l'œuvre n'est pas indépendant des données anthropologiques de réception et de production, alors que ces mêmes données peuvent être indépendantes de l'œuvre sur le plan du sens, ce qui ne va pas sans poser certains problèmes à la musicologie du sens³⁶.

Contre la démarche que Sartre met en place avec son étude sur Baudelaire publiée aussi en 1947, il affirme l'autonomie de l'œuvre eu égard à tout ce qui pourrait en déterminer le sens : données sociales et culturelles, parcours individuel, genèse psychologique. L'analyse de l'œuvre – analyse qui relève moins du démontage que de la saisie d'une allure d'ensemble, d'une « phrase » dit souvent Schloezer mouvante et profondément liée ne doit rien céder au biographique, à l'historique et au psychanalytique³⁷ : « L'histoire d'une œuvre, la façon dont elle a été faite dans le temps n'a rien à voir avec l'histoire qu'est l'œuvre, avec la structure de ce devenir qu'elle constitue³⁸ ».

³⁴ ESCLAPEZ, *La musique comme parole des corps*, p. 159.

³⁵ De nombreux auteurs parlent de la *pensée paradoxale* de Schloezer : Bernard Sève, puis Kohler, Trottier, puis Christine Esclapez, (dans l'introduction de la réédition du Stravinsky de Schloezer en 2012 aux PUR, où l'auteure fait un point exhaustif sur l'historiographie schloezérienne et son actualité) à leur tour. Nous parlerions plus volontiers, quant à nous, de la *pensée ambiguë* de Schloezer. L'auteur le concède, d'ailleurs. Par exemple, dans son *Introduction à J.-S Bach*, il admet notamment que l'étude séparée de l'œuvre (du point de vue immanent, du point de vue du compositeur et du point de vue de l'auditeur) est quelque chose qu'il n'a pas pu réaliser de manière stricte, car « les problèmes sont si étroitement enchevêtrés, imbriqués les uns dans les autres qu'ils surgissent tous à la fois [...] ». SCHLOEZER, cité par ESCLAPEZ, « introduction » in SCHLOEZER, *Igor Stravinsky*, p. 32.

³⁶ Voir infra chap. 6.2.7. Problèmes posés par le référentialisme et la contextualité en musique.

³⁷ FRANGNE, Pierre-Henry, *op. cit.*

³⁸ SCHLOEZER, cité par FRANGNE, *op. cit.*

2) D'un autre côté (psychologiste), Schloezer n'est absolument pas opposé à un sens psychologique de l'œuvre. Du fait qu'il considère la musique comme constitutivement expressive, il est obligé de concéder qu'il n'y a pas de musique psychologiquement neutre³⁹. Voilà en quoi la pensée Schloezerienne trouve son *ambigüité*. D'ailleurs, nous n'adhérons ni à l'idée selon laquelle nos réponses affectives doivent en principe « refléter » le caractère psychologique de l'œuvre, ni à l'idée selon laquelle il n'y a pas de musique psychologiquement neutre⁴⁰. Cela nous le justifions ainsi : il existe *pour-soi* des musiques psychologiquement neutre, du simple fait qu'il existe des musiques *pour-soi* affectivement neutre. Nous verrons plus loin que la musique (le son musical) peut prendre diverses valeurs *pour-soi*, notamment une valeur complétive sur le plan perceptif. Une musique pour tout à fait nous laisser insensibles.

§11. L'aspect paradoxal de la pensée de Schloezer a le mérite de vouloir sauvegarder une autonomie de l'objet, de sauvegarder la place du sujet (qui est un principe de l'humanisme au sens large) et surtout (point essentiel pour nous), de vouloir conserver à l'œuvre musicale (et à son sens) une spécificité et à sa réception une « idiosyncrasie ». Sa critique plus ou moins implicite du rapprochement des modèles linguistiques aux structures musicales est de ce point de vue tout à fait emblématique de cette triple pensée. Le positionnement de Schloezer par rapport à l'œuvre a un autre mérite : celui de clairement recentrer la question musicologique sur les données objectives, alors qu'elle s'éparpillait depuis Descartes dans un subjectivisme *émotivisant*.

L'introduction à J.-S Bach marque une volonté⁴¹ véritable en la faveur d'une recherche du sens immanent. Les rares aspects radicaux de la pensée de Schloezer, qui ne s'expriment d'ailleurs que sur cette question de l'œuvre, ne sont en réalité que la conséquence logique des trop longs siècles *d'émotivisme*. Ce fut une réaction bien légitime, qu'aujourd'hui on considère comme excessive, parce qu'on ne la resitue pas dans son contexte. Schloezer avait besoin de se séparer, de rompre avec l'émotivisme et la référentialité, en adoptant par moment une attitude matérialiste et formaliste.

³⁹ SCHLOEZER, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, p. 225.

⁴⁰ *Id.*

⁴¹ Comme Hanslick, un siècle avant lui.

4.1.2.2. L'œuvre *intemporelle*, ou la conception matérialiste de l'œuvre.

§12. Qu'est-ce que l'œuvre en définitive ? Lorsque j'écoute *La Grande Fugue* (op. 133), pour reprendre un exemple de Christine Esclapez⁴², est-ce le temps de sa création qui se constitue en œuvre (la fin de la vie de Beethoven et ses nombreuses péripéties) ? Est-ce la temporalité que l'œuvre me fait vivre par ses propriétés expressives (les signes dont parle Schloezer⁴³) ? Ou est-ce le temps interne de l'œuvre, ce rythme pointé, presque mécanique, qui fait que l'œuvre porte son caractère propre et son unicité ? *Un peu des trois* serions-nous tentés de répondre. De son côté, Schloezer distingue ces trois temps et y fait correspondre trois sens. Le premier, le *sens rationnel* est « celui de la perversion, de l'humiliation et de la dénaturation du matériau musical, longue diatribe qui conduira Schloezer à condamner toute hétéronomie dès lors qu'elle oublie l'essence du musical⁴⁴ ». L'auteur distingue ensuite un sens psychologique⁴⁵, ou le sens de la temporalité psychologique que l'œuvre me fait vivre (dans le temps), puis un sens spirituel, un sens intemporel de l'œuvre. Il correspond à « l'idée concrète de l'œuvre, son âme en quelque sorte, son unité, l'incarnation de ce qu'elle est »⁴⁶ en dehors de toute temporalité et toute spatialité.

L'œuvre, ainsi arrachée au temps du monde et aux drames qui le peuplent, peut alors déployer son propre plan d'immanence. C'est ainsi considérée qu'elle devient, dit B. de Schloezer dans son introduction à J.-S. Bach, « intemporelle ». Intemporelle parce que, pour être saisie à même la matière, l'œuvre ne doit pas être pensée ni à partir du temps dans lequel elle s'insère socialement, ni à partir du temps subjectif de l'auditeur, mais seulement à partir d'une temporalité propre.⁴⁷

Le temps propre de l'œuvre est le *sens spirituel* décrit par Schloezer. Mais ce sens spirituel ne s'ancre dans la réalité que par le sens psychologique. Comme le remarque Christine Esclapez dans *La musique comme parole des corps*, « le *sens spirituel* et le *sens psychologique* ne s'excluent pas, mais procèdent l'un de l'autre comme le recto et le verso d'une même page,

⁴² ESCLAPEZ, *La musique comme parole des corps*, p. 65 sq.

⁴³ SCHLOEZER, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, p. 203 sq.

⁴⁴ ESCLAPEZ, *La musique comme parole des corps*, p. 169.

⁴⁵ Le sens psychologique est le sens psychologique *de l'œuvre*, pas le sens psychologique du sujet percevant. Nous voyons encore ici un trait matérialiste du texte de Schloezer.

⁴⁶ ESCLAPEZ, *La musique comme parole des corps*, p. 169.

⁴⁷ DOMMANGE, *Instruments de résurrection : étude philosophique de la Passion selon saint Matthieu de J.-S. Bach*, p. 13.

car le sens psychologique est "l'aspect que revêt le sens spirituel au cours de l'acte de synthèse"⁴⁸ ».

§13. L'œuvre « intemporelle⁴⁹ » est une notion relativement contestable, et d'ailleurs contestée par la musicologie d'un André Souris par exemple, ou par l'esthétique d'un Mikel Dufrenne. Elle impliquerait une œuvre hors du temps, et de fait une œuvre relativement immuable. Or, ces deux présupposés sont selon nous erronés. 1) L'intemporalité n'est pas une propriété de l'œuvre musicale, car elle n'est pas une propriété des objets issus du monde sonore. Or l'œuvre musicale est avant tout, eu égard à l'ensemble des réflexions abordées jusqu'ici, *l'œuvre d'un monde sonore*. Il n'est donc pas dans la nature de l'œuvre musicale d'être hors du temps, puisque le son musical est toujours dépendant du temps chronologique qui le porte (comme tous les objets issus du monde sonore). L'œuvre musicale est *l'œuvre musicale dans sa matérialité sonore* et non *l'œuvre écrite*, la partition⁵⁰, sur laquelle s'appuie plus particulièrement Boris de Schloezer. 2) De plus, l'œuvre musicale est variante, car dépendante des données esthétiques de l'interprétation, ainsi que des données purement acoustiques de représentation : type de salle de spectacle, type d'orchestre, timbre des instruments utilisés, *etc.* Elle est variante aussi sur le plan de la réception, nous l'avons montré succinctement dans notre introduction⁵¹, nous le montrerons bien plus explicitement dans notre dernière partie. Les époques successives « actualisent » la manière de percevoir une œuvre (qu'elle soit sonore ou pas d'ailleurs), en éloignant de plus en plus la perception contemporaine de celle du *genos* anthropologique de l'œuvre, pour reprendre le terme de Bernard Vecchione. Ainsi, comprendre l'œuvre « intemporelle » de Bach, par exemple, n'est possible qu'à certaines conditions : il faudrait être un de ses contemporains, vivre au même endroit que lui, dans les mêmes conditions sociohistoriques, *etc.* On voit ce que tout ceci implique et combien ce concept d'intemporalité, pris à la lettre, rend impossible toute recherche du sens. *Note* : En revanche, il est possible de reconstituer le *genos*, afin de rester au plus près du sens infléchi par les données anthropologiques de genèse de l'œuvre. Nous le verrons, c'est ce que se propose de faire l'anthropologie musicale historique de Bernard Vecchione, tenant une place prépondérante dans le dernier de nos *-ismes* : le réalisme herméneutique.

⁴⁸ ESCLAPEZ, *La musique comme parole des corps*, p. 169.

⁴⁹ Schloezer entend par *intemporel* l'idée que l'œuvre n'est pas suspendue au temps de la perception, mais à l'être intemporel d'un sens spirituel.

⁵⁰ D'ailleurs, même la partition n'a rien d'intemporel dans notre tradition occidentale. La partition d'origine ou *Urtext* n'est pas toujours disponible pour toutes les œuvres ; elles ne peuvent, à ce compte, prétendre (en tant qu'objets culturels) à cette valeur intemporelle.

⁵¹ Voir *supra*.

§14. Le matérialisme de Schloezer, nous avons pu le qualifier de *fort* sur la question de l'œuvre. Cela ne signifie pas pour autant qu'il s'agisse d'un matérialisme aveugle⁵². L'auteur de *Mon nom est personne* est bien conscient que l'œuvre et son sens, pensé comme immanent, ne peut se concevoir de manière tout à fait autonome. C'est ainsi que Schloezer se voit *contraint* d'insérer dans son *Introduction à J.-S Bach* les points de vue poïétique et esthésique. Nous utilisons ici volontairement un vocabulaire propre à la *tripartition*, car Christine Esclapez a montré, sur ce point précis, la passerelle entre les travaux de Boris de Schloezer et les travaux futurs de Molino/Nattiez⁵³.

Tout d'abord au plan esthésique, l'auteur fait preuve d'une certaine *générosité herméneutique*.

Schloezer ira même jusqu'à affirmer que l'œuvre porte un message spirituel en n'étant soumise à aucune loi extérieure, ce qui revient à décrire d'une autre façon la capacité d'émerveillement inhérente à l'audition. En lien avec l'ouverture herméneutique favorisée par l'objet d'art, spirituel serait ici synonyme de cette capacité de l'œuvre musicale à nous transporter dans un ailleurs inconnu essentiellement soutenu par son contenu immanent [...]⁵⁴

Ensuite, au plan poïétique, son concept de « moi mythique » est une manière de rattacher le compositeur à l'immanence de l'objet composé, de concilier extériorité et intériorité, de rapprocher le compositeur du contenu immanent de l'œuvre. Par ce moi mythique, Bach se confesserait à travers l'œuvre. Mais le Bach dont il est question ici n'est pas le Bach en tant « qu'état civil », c'est-à-dire l'homme, fils d'un père et d'une mère, ayant sa propre histoire. L'œuvre n'exprime pas l'homme historique, car l'existence de chacun est intransitive, comme l'a vu Levinas (voir supra). Bach est présent dans l'œuvre, mais « cette présence n'est pas [...] celle de l'homme historique et quotidien, car la forme artistique léguée à la postérité, substance unique et singulière, l'invente et le rend étranger à lui-même⁵⁵ ». À l'écoute de *La messe en si*, rien ne permet d'attribuer l'œuvre à cet homme historique, seulement à l'homme stylistique.

⁵² Matérialisme est souvent qualifié d'aveugle. Nous ne sommes pas spécialistes de la question, mais il semble que dans l'histoire récente des idées, la critique du matérialisme sous ces termes est constante. Elle s'étend de l'idéalisme hégélien au positivisme d'Auguste Comte. Voir à ce propos l'article en ligne PREMAT, Christophe, « Critique du matérialisme dans le "Discours sur l'ensemble du positivisme" d'Auguste Comte », Revue web, Sens-public.org, mis en ligne le 23 janvier 2008. URL : <http://www.sens-public.org/spip.php?article504>.

⁵³ ESCLAPEZ, *La musique comme parole des corps*, p. 220.

⁵⁴ TROTTIER, Danick, « Pour une esthétique de l'objet musical », in *Perspectives de l'esthétique musicale : Entre théorie et histoire*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 134.

⁵⁵ ESCLAPEZ, « Introduction » in SCHLOEZER, *Igor Stravinsky*, p. 33.

§15. Quoiqu'à en croire Schloezer, les péripéties, le terrain psychologique de la création de l'œuvre est exprimé en œuvre, même si cette « expression » n'est pas décelable dans le son musical — encore un aspect paradoxal de la pensée schloezerienne.

L'œuvre exprime à la façon dont l'arbre exprime le sol où il est enraciné et qui le nourrit, le climat qui favorise sa croissance. Les saules pleureurs sont incapables de se développer en terrain sec et l'on ne rencontre pas de sapins sous les tropiques en dessous d'une certaine latitude. L'œuvre elle aussi [...] dépend du terrain physiologique et psychologique où elle a germé ; elle est fonction de l'individu, de son caractère permanent et des événements ayant marqué le cours de son existence.⁵⁶

Selon nous, le terme *expression* est ici mal choisi. L'arbre n'exprime pas sol, il le métamorphose, tout comme l'œuvre métamorphose son créateur. La métamorphose est telle, que l'on ne reconnaît pas le sol *en* l'arbre. De même manière, on ne reconnaît pas le créateur (sa psychologie, son état d'âme au moment de la composition de l'œuvre) ou le contexte créateur *en* son. La forme de l'arbre ne signifie pas plus le sol, que la forme sonore ou le caractère de l'œuvre ne signifie *l'homme*, sans quoi l'on serait tenté de formuler — comme le remarque d'ailleurs Schloezer — des analogies désastreuses dont il faut impérativement savoir se préserver : l'œuvre triste signifie l'homme triste, l'œuvre heureuse signifie l'homme heureux, *ad lib.*

§16. Que l'œuvre musicale dans sa matérialité sonore puisse avoir des propriétés psychologiques, un *sens psychologique* comme le dit Schloezer, nous pourrions l'accepter. Toutefois, l'œuvre sonore musicale n'exprime jamais le *terrain psychologique* de sa création, par exemple l'état thymique de son créateur ou « le climat affectif » du contexte de création. Mais alors, comment le créateur s'incarne-t-il en œuvre ? Le concept de *moi mythique* de Schloezer tente de répondre à cette question. Mais soyons honnêtes, ce concept a du mal à rentrer en résonnance avec notre projet, en raison de notre conception schizoontologique de la musique. En effet, ce qui concerne la genèse de l'œuvre (l'auteur, sa psychologie, les circonstances de création) n'est jamais porté par la surface sonore de l'œuvre, mais par sa profondeur. Or, la profondeur ne rejaillit jamais en surface de l'œuvre, nous n'aurons de cesse de le montrer⁵⁷. Le son ne nous dit rien sur Bach, même sur le Bach mythique, si ce n'est peut-être des données purement stylistiques. S'il devait y avoir un *moi* en œuvre, il serait selon nous un « moi stylistique », c'est-à-dire une facture permettant la reconnaissance de l'auteur, comme

⁵⁶ SCHLOEZER, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, p. 272.

⁵⁷ Voir infra, deuxième partie, MUSICOLOGIE DU SENS.

l'on reconnaît les sculptures de Giacometti ou l'ambiance générale d'une toile de Dali au premier coup d'œil. Mais à part cette signature infalsifiable, rien du créateur, physique, mythique, psychologique, ne transparait en son. *Note* : Et encore, nous réussirons à montrer que ce moi stylistique appartient à la textualité de l'œuvre, donc à sa profondeur.

*Selon nous, l'expression en surface de l'œuvre n'est jamais celle d'un sujet. Pour autant, du fait de l'altérité constitutive de l'art et de l'humanité, nous ne pouvons nous confronter à une œuvre sonore musicale sans qu'elle ne nous apparaisse comme le témoignage d'un sujet*⁵⁸.

Schloezer pense précisément le contraire : l'auteur est présent dans son œuvre. Cette présence est celle d'un Je, de ce « Je auquel accèdent Montaigne en écrivant les *Essais* ou Mallarmé en écrivant *Hérodiade*, c'est-à-dire cette identité maîtrisée et construite par les règles qu'ils se donnent et qui leur permettent d'instaurer l'œuvre et eux-mêmes⁵⁹ ». Ce je est un double de Bach, un analogon⁶⁰. Il est un « autre soi, mais plus lucide, plus pensé, plus réel en quelque sorte, parce qu'il n'est pas dans les virtualités, les volitions ou les doutes de la vie psychologique : il est là, à distance de soi, dans l'effectivité de l'œuvre faite voire accomplie⁶¹ ». *Note* : Le moi mythique, vu aussi par Souriau dans son impressionnant ouvrage *Vocabulaire d'esthétique*⁶², implique en revanche une idée que nous partageons : « l'œuvre crée l'artiste autant qu'il la crée⁶³ ».

4.1.3. La forme du point de vue matérialiste.

Note : Une discussion sur le sens de la musique aborde, en principe, la question de l'œuvre musicale. Mais elle est le plus souvent une discussion sur la forme. Lorsque l'on se confronte aux esthétiques musicales de Schloezer ou de Dufrenne (nous le verrons), on serait bien

⁵⁸ Voir infra chap. 5.2.2. L'incontournabilité du préjugé esthétique.

⁵⁹ FRANGNE, *op. cit.*

⁶⁰ Voir notamment LEIBOWITZ, René, *Le compositeur et son double, essais sur l'interprétation musicale*, Paris, Gallimard, 1986. Leibowitz n'emploie pas le terme *analogon* dans ce sens, nous ne conservons au mot que son principe de « dédoublement ».

⁶¹ *Id.*, p. 27.

⁶² Voici l'interprétation qu'Étienne Souriau en donne dans son *Vocabulaire d'esthétique* : « Dès l'instant où il agit sur un matériau en vue de produire un système organique et seulement à partir de cet instant *ipso facto* et quelles que soient ses intentions, il devient un autre, il engendre un double [...]. Ajoutons que l'auditeur ou le contemplateur de l'œuvre qui l'appréhende dans son unité organique, engendre par là même son propre moi mythique et vit, par médiation, l'aventure esthétique ». SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990, p. 1020.

⁶³ *Id.*

embarrassé si l'on nous demandait de définir ce qui appartient proprement à l'*œuvre* et ce qui appartient à la *forme*. D'ailleurs lit-on souvent, ici ou là, l'expression « forme de l'œuvre ». Tout ceci mérite une clarification et un positionnement. Nous l'avons dit, nous distinguons dans notre texte le sonore (ce qui est de l'ordre du son musical que l'on perçoit ou du son en tant que matériel) et le contextuel (ce qui environne le phénomène sonore ou la matière sonore). L'un et l'autre se condensent dans ce que l'on nomme la *musique*. Nous réserverons le terme *œuvre* pour ce qui a trait au *musical*, car une œuvre est nécessairement dépendante des données contextuelles de destination, de genèse, mais aux circonstances de représentation (concert). Nous parlerons désormais d'*œuvre musicale*, dépendante de l'histoire, de la textualité et de la contextualité. Le terme *forme*, quant à lui, sera réservé pour ce qui est propre au *sonore musical*, 1) en tant que matériau sonore tout d'abord, matériau qui se présente à un auditeur ou un destinataire ; 2) ensuite en tant que phénomène perçu — forme *s'entendant-ainsi-de-soi-même*. Ainsi, on pourra trouver dans notre texte le terme *forme sonore ou forme musicale*, sous ses déclinaisons *physique* et *psychologique* (on pourra parler, dans ce dernier cas, de *forme idéale*). La *forme matérielle* sera considérée dans ce texte comme le *design* sonore se présentant à nous. La forme sonore psychologique sera considérée dans ce texte comme le donné sonore reçu par expérience du son.

*

§17. Une conception matérialiste de l'œuvre musicale implique en principe un positionnement de même ordre sur la question la forme musicale. Et si les conceptions matérialistes de la forme sont nombreuses, et peuvent tant nourrir une approche structuraliste que subordonner une herméneutique musicale, elles ont en commun la particularité et le défaut d'abstraire la forme, de la couper de son *environnement écoformant*⁶⁴. Autrement dit, la forme est isolée des données contextuelles de production et des données sensibles de réception, considérées comme extra-musicales. Le matérialisme musical dans son ensemble s'inscrit en droite ligne de la pensée d'Éduard Hanslick, selon laquelle « la forme, par opposition au sentiment, est le vrai contenu, le vrai *fond* de la musique, elle est la musique même : le sentiment provoqué en nous on ne peut l'appeler ni forme ni fond, il n'est qu'un effet, qu'une résultante⁶⁵. » Hanslick, dans son ouvrage bien connu *Du beau dans la musique*, s'oppose au romantisme de Richard Wagner et à l'idéalisme de Hegel, pour qui la musique atteint « l'intériorité et la profondeur insondable des

⁶⁴ Voir VECCHIONE, Bernard, *Pour une Science de la Réalité Musicale, éléments d'épistémologie musicologique nouvelle*, Thèse de troisième cycle, Université de Provence Aix-Marseille I, 1984, p. 66.

⁶⁵ HANSLICK, *Du beau dans la musique*, p. 135.

sentiments⁶⁶ ». Pour Hanslick au contraire, la forme musicale est absolument autonome, et doit être envisagée en dehors des données sensibles. Abstraire la forme des données sensibles de réception (ainsi d'ailleurs que des données sociohistoriques de production) peut avoir un effet collatéral assez surprenant sur la conception que le matérialisme en a : puisque *l'œuvre* comme la *forme* sont réduites à des données matérielles, elles sont par ce fait amalgamées voire confondues. Pour le matérialisme, la matière construit la réalité. C'est pour cela qu'il confond nécessairement forme et œuvre, si l'on pousse sa logique à son paroxysme : elles sont, toutes deux, matière sonore, et seulement matière sonore.

Ceci est selon nous un écueil véritable du matérialisme musical. Aussi, nous le verrons dans notre investigation de l'anthropologie musicale historique, on ne peut soustraire l'œuvre de son environnement écoformant sans profondément la *dénaturer*.

§18. L'exploration rigoureuse et exhaustive des théories formalistes de la forme musicale n'est pas notre objet d'étude. D'abord parce que la forme n'est que l'une des nombreuses catégories philosophiques et psychologiques du sens, ensuite parce que ce travail en musicologie a déjà été fait par de très nombreux musicologues, que ce soit de manière rigoureuse, par Bernard Vecchione⁶⁷ par exemple, de manière un peu moins systématique par d'autres auteurs comme Célestin Deliège⁶⁸, ou par une myriade de musicologues non moins prestigieux et trop nombreux pour être tous cités. Nous laisserons de côté les approches *classiques* de la forme⁶⁹

⁶⁶ HEGEL, cité par COURT, Raymond, *Le Musical. Essai sur les fondements anthropologiques de l'art*, Paris, Klincksieck, 1976, p. 188.

⁶⁷ VECCHIONE, Bernard, *Pour une Science de la Réalité Musicale, éléments d'épistémologie musicologique nouvelle*, Thèse de troisième cycle, Université de Provence Aix-Marseille I, 1984.

⁶⁸ Pour prendre un exemple parmi d'autres, voir DELIÈGE, Célestin, « En exil d'un jardin d'Éden, essai sur la relation entre l'invention musicale et ses théories » in DELIÈGE, Célestin et Irène, *Mutations historiques et lectures critiques de la modernité*, Wavre, Mardaga, 2007, p. 149 sq.

⁶⁹ Deux types de théories se distinguent dans l'approche classique : les théories *normatives* qui considèrent la forme comme une « norme, un modèle, une formule à réaliser », et les théories *nomothétiques*, « celles qui considèrent la forme réalisée comme une donnée empirique de fait dont il faut rechercher les lois par observation ou expérimentation scientifique (VECCHIONE, Bernard, *Pour une Science de la Réalité Musicale, éléments d'épistémologie musicologique nouvelle*, Thèse de troisième cycle, Université de Provence Aix-Marseille I, 1984.) ». Ces théories matérialistes consistent à décrire les formes par rapport à leurs aspects les plus saillants, à les découper pour regrouper les éléments obtenus en ensembles divers, ce qui, selon nous devrait se définir comme structure et non comme forme : « la théorie se présente alors comme un inventaire raisonné des genres pratiqués (*Ibid.* p. 28.) ». Les théories ont d'ailleurs instauré les divers schémas formels en fonction des différences et des similitudes entre les éléments formels (disons par précaution structurels) par des lettres. AA symbolise l'identité (exposition / réexposition) ; AA' la similitude ou similarité (exposition, réexposition variée) ; AB la différence, l'opposition, etc. Cette *normation* permettra, une fois la forme recomposée, de l'affilier à un genre, et de voir comment les genres se pérennisent ou non dans l'histoire. Riemann, quant à lui, corrige la théorie classique du point de vue du nuancier si l'on peut dire. Il définit la forme comme un « ensemble de systèmes antagonistes : un facteur longitudinal

musicale, de même d'ailleurs que des approches matérialistes plus *contemporaines*⁷⁰, car elles sont limitatives en termes de *sens*. Précisons aussi que, des théories riemanniennes au courant gestaltiste⁷¹ en passant par la forme-schéma, il y a dans la forme matérialiste une profonde idée d'inertie, que Schloezer, salutairement, a tenté de combattre.

d'unification [...] et un facteur transversal de contraste (*op. cit.*, p. 33.)». Cette conception antagoniste de l'unité aura renforcé sans aucun doute l'atomisme et l'associationnisme classique. La méthodologie employée dans les théories classiques de la forme est limitatrice en termes de sens musical, eu égard à la manière d'atomiser et de réduire les composantes formelles. Tout d'abord, la sélection des critères définissant la forme est insuffisante : l'harmonie, le rythme, le nombre de mesures, la thématique sont privilégiés par rapport aux intensités, aux registres, aux dynamiques, *etc.* La validation de la forme est donc partielle et partielle. Aussi, la forme n'est pas considérée comme un système de transformations, mais comme une addition de moments, évacuant par là même le problème de l'innovation formelle. Décrire des formules architectoniques, c'est décrire, observer, mais en aucun cas comprendre la « formation de la forme » comme le dit André Souris (*Conditions de la Musique et autres écrits* [avec une bibliographie complète des œuvres musicales d'André Souris], Bruxelles-Paris, éditions de l'Université de Bruxelles-Éditions du CNRS, 1976, p. 249.). Ce n'est pas concevoir le processus de la genèse des formes (ontogenèse temporelle, historiogenèse, *etc.*).

⁷⁰ Les approches contemporaines se divisent, elles aussi, en deux tendances distinctes, mais pas nécessairement antagonistes : le *constructivisme*, qui tente d'améliorer le modèle classique «algébrique» de la forme, et le courant *réaliste* « qui recherche dans la perception la plus ou moins grande consistance — cohérence — des formes composées. Les approches constructivistes, qui voient se côtoyer les réinterprétations des théories schenkériennes d'un côté, et la profusion des théories sémio-linguistiques de l'autre, accentuent la dimension nomothétique de l'étude de la forme. Le réductionnisme des éléments formels de la théorie d'Heinrich Schenker, par la multiplication des niveaux de déconstruction de la forme (universalité de la structure profonde et du système tonal) confine à la négation des musiques ne respectant pas l'*ursatz* c'est-à-dire de nombreuses musiques extra-européennes et la musique contemporaine. (Pour Schenker, l'*ursatz* ou *structure essentielle*, est l'essence de la musique. Elle est dérivée de l'accord parfait et se décompose en deux éléments : la ligne mélodique *urlinie* qui descend depuis la tierce, et l'arpégiation de la basse, I V I). On ne saurait, bien entendu, élaborer une théorie englobante du sens avec une conception de la forme qui évince telle ou telle musique.

⁷¹ Le courant réaliste, de son côté, s'émancipe selon le principe gestaltiste que la totalité perceptive est inégale à la somme de ses composants. La forme musicale serait « autre chose » que l'ensemble de ses parties additionnées ; à l'inverse, le tout organique détermine les parties. Autrement dit, les « parties ne préexistent pas à la forme (VECCHIONE, *op. cit.*, p. 62.) ». L'approche gestaltiste des formes musicales a amélioré les techniques d'analyse en permettant l'étude de l'aspect matériel des œuvres musicales, de l'aspect substance de la forme, et des propriétés morphodynamiques, en déplaçant le champ d'études musicologique du support écrit (partition) au support audible (*Ibid.*, p. 66). Cet intérêt pour le son et pour la réalité perceptive de la musique est déjà une avancée substantielle par rapport aux théories classiques. La confrontation à l'œuvre sonore — engageant la perception — est une étape incontournable à toute étude musicologique, elle l'est d'autant plus dans une étude du sens. Le courant gestaltiste nous enseigne aussi l'importance de restituer dans une approche perceptive phénoméniste de la forme sa dimension socio-historique. Dans cette optique, l'esthétique gestaltiste a permis « d'ouvrir la forme sur son environnement éco-formant (*Id.*) ».

4.1.3.1. Ouverture schloezerienne au psychologisme.

§19. Pourquoi laisser de côté ces théories anciennes, et privilégier celle de Boris de Schloezer ? Simplement parce que les critiques récentes du constructivisme et de la phénoménologie privilégient bien entendu la forme *formante* à la forme *formée*. Cette critique, formulée aussi par Schloezer, s'est d'ailleurs étendue à la chasse gardée de la *Gestalttheorie*⁷². « Pour Schloezer qui cherche autre chose dans la forme, la *Gestalttheorie* ne permet, ni de comprendre, ni de connaître l'enjeu signifiant se nouant entre l'œuvre, son créateur et son auditeur⁷³ ». En outre, comme le remarque judicieusement Bernard Vecchione, cette dernière conserve un archaïsme de la pensée sur la forme. À l'instar de la conception classique des schémas structuraux, des systèmes fixes de liaisons préformées, « le monde des formes décrit par les gestaltistes nous apparaît comme entièrement constitué⁷⁴ ». Or, « la prédominance de l'activité formatrice sur la forme constituée est le thème essentiel de la pensée moderne⁷⁵ », thème que Schloezer a longuement abordé. C'est à cette pensée moderne décrite par Vecchione — paradoxalement trop souvent oubliée par la modernité — que ces quelques paragraphes, plus particulièrement, s'adressent⁷⁶.

§20. L'un des mérites de Boris de Schloezer est sans doute d'avoir su tirer contre son propre camp. Gaëtan Picon avait remarqué dans sa postface de *L'introduction à J.-S. Bach* son aptitude à « penser contre lui-même » et sa « disponibilité à l'égard du nouveau⁷⁷ » ; nous avons noté son aptitude à penser contre son matérialisme et sa *disponibilité* à l'égard de la pensée moderne, notamment sur la question de la forme. Sa première contribution à la pensée moderne est son refus de l'aspect nomothétique des théories de la forme. Dans un court texte intitulé « les lois de

⁷² Elle est aussi régulièrement contestée par Boris de Schloezer, même s'il est considéré, à tort, comme gestaltiste par ses pairs. « On ne voit pas comment les théoriciens de la *Gestalt* pourraient expliquer des attitudes aussi différentes [entre les individus] et pourquoi la forme, la structure étant donnée et perçue directement, en bloc, la même mélodie est pour tel auditeur un chaos absurde, aussi incompréhensible qu'une phrase prononcée en une langue inconnue, alors que pour tel autre elle est un tout "harmonieux", "logique", qui lui dit quelque chose. ». SCHLOEZER, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, p. 77.

⁷³ ESCLAPEZ, *La musique comme parole des corps*, p. 185.

⁷⁴ VECCHIONE, *Pour une Science de la Réalité Musicale, éléments d'épistémologie musicologique nouvelle*, p. 71.

⁷⁵ *Id.*

⁷⁶ Voir ESCLAPEZ, *La musique comme parole des corps*, p. 193-202.

⁷⁷ PICON, Gaëtan, « Les formes de l'esprit. La pensée de Boris de Schloezer » in SCHLOEZER, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, p. 287.

la forme musicale⁷⁸ », l’auteur relate les propos du professeur de composition M. Georges Conus, lors d’une conférence du même nom. M. Conus disait avoir trouvé une loi qui régissait les systèmes d’œuvres aussi variées que les préludes et fugues du *Clavier bien tempéré* et que les *Études* ou *Préludes* de Chopin. En effet, ces œuvres répondraient à des schèmes rigoureusement symétriques, ce qui permettrait d’établir une loi formelle impérative. Mais comme le souligne Schloezer, « l’art n’admet pas d’impératifs catégoriques : l’artiste est soumis à nombre de conventions, mais s’il en prend conscience, c’est signe certain qu’il va s’en évader⁷⁹ ». Il suffit d’ailleurs d’entendre comment Beethoven ou Liszt ont fait voler en éclat les chaînes emprisonnant la structure de la sonate pour s’en persuader. Et si le professeur de Moscou (M. Conus) avait peut-être vu juste, il n’aurait montré qu’un cas particulier réalisé de la musique. En fait, aucune loi formelle (ni même structurale), ne peut embrasser la totalité de la musique, ni même la totalité d’un corpus. Il n’y a pas de loi formelle, car chaque musique a sa propre forme, et par conséquent son propre *sens comme forme*.

§21. Pour Schloezer, le sens est à même l’œuvre : le sens est matière. Le sens est forme⁸⁰. Soit. Mais il ne nie pas l’aspect psychologique de la forme, et même en montre l’aspect incontournable dès 1921 dans un court texte paru dans la Revue musicale : « Psychologie et musique⁸¹ ». Pour l’époque, ceci représente une avancée substantielle sur la question de la forme musicale⁸². Si la psychologie concerne toute forme d’art, et si la vie psychique concerne autant l’art que toute autre activité humaine, aucune autre que la musique ne tient plus sa forme de l’aspect psychologique, des états d’âme, des états de conscience, de la personnalité, de la thymie, etc..

Il semble [...] que l’œuvre musicale s’apparente plus directement, plus intimement que l’œuvre plastique à la source psychologique dont l’une et l’autre découlent, en dépend plus complètement et, dénuée de toute réalité, de toute signification indépendante, est par cela même plus puissamment expressive.⁸³

⁷⁸ SCHLOEZER (de), Boris, « Les lois de la forme musicale », in SCHLOEZER (de), Boris, *Comprendre la musique, Contributions à la Nouvelle revue Française et à la Revue Musicale*, PUR, *Æsthética*, 2001, p. 86-88.

⁷⁹ *Id.*, p. 88.

⁸⁰ Nous avons déjà insisté sur l’amalgame matérialiste entre œuvre et forme.

⁸¹ SCHLOEZER (de), Boris, « Psychologie et musique », in *Comprendre la musique, Contributions à la Nouvelle revue Française et à la Revue Musicale*, PUR, *Æsthética*, 2001, p. 93-101.

⁸² Même si dans ce texte, la forme est entendue au pôle génésique, et non au pôle esthétique.

⁸³ SCHLOEZER, « Psychologie et musique », p. 94.

C'est probablement l'une des raisons de son intérêt (et non sa dévotion) pour la *Gestalt-théorie*, qui est bien une théorie de la forme, mais aussi une psychologie de la forme, une *Gestaltpsychologie*. La forme va de pair avec son appréhension : il n'y a pas forme s'il n'y a pas de forme psychologique. Schloezer en avait bien conscience.

§22. Cette main tendue au psychologisme n'a toutefois pas la teneur idéaliste souhaitée par la phénoménologie, par exemple. Et cela s'explique simplement. Dans sa quête de « réalité musicale⁸⁴ », le français d'origine russe se situa plutôt du côté de la production que du côté de la réception musicale. Selon lui, si l'on veut établir les spécificités de la forme musicale et du sens de la musique, on ne peut se fier à la réception de cette forme, car trop changeante et inconsistante. Et si l'on peut objecter que la musique renvoie à des états d'âme, on pourra toujours se convaincre que d'autres arts ou d'autres formes d'expression artistique sont à même de renvoyer à des états d'âme équivalents ou similaires. Ainsi, la forme de ces états d'âme (que rechercherait une psychologie musicale de la réception) ne nous aiderait en aucun cas à établir la spécificité de la forme de la musique et de son sens. Cet argument mis en avant par Boris de Schloezer est, il faut le reconnaître, assez imparable. Le plaisir auditif et le plaisir visuel, par exemple, sont bien deux modalités du plaisir esthétique, et s'adressent bien à deux types de formes esthétiques (l'une sonore, l'autre visuelle). À moins de juger que seul tel ou tel type de forme donne du plaisir, le plaisir en lui-même (et son étude) ne nous renseigne pas sur la forme. « Tant que nous identifions l'œuvre à ses résonances psychologiques, tant que nous nous obstinons dans une attitude subjectiviste à l'égard de la musique, le problème reste insoluble⁸⁵ ». C'est en fait dans la spécificité et dans l'objectivité de la forme que résident toutes les données du problème pour Schloezer. Mais il y a peut-être — nous disons peut-être pour ne rien anticiper — dans le positionnement de l'auteur une erreur, due à la manière de formuler la problématique. En définitive, est-il réellement de la nature du sens d'être spécifique à un domaine particulier, qu'il soit artistique ou non ? Une question que nous laissons pour l'instant ouverte : le sens de la musique lui est-il en tout spécifique ?⁸⁶ D'ailleurs, si la forme est le sens, n'y a-t-il pas dans la forme sonore musicale des éléments d'intonation ou même des éléments

⁸⁴ Ce terme, dont la paternité reviendrait à Schloezer, a été réinterprété par Bernard Vecchione. Voir infra chap. 8.1.2. La réalité musicale.

⁸⁵ SCHLOEZER, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, p. 19.

⁸⁶ Il y a toutefois un argument qui va dans le sens d'une spécificité du sens musical, nous venant justement de Schloezer et du matérialisme en général. Une matière n'est pas la propriété d'un seul domaine ou d'une seule activité. L'homme se sert de la peinture tant pour peindre un mur que pour réaliser les plus exquis contours d'un Magritte, d'un Picasso ou d'un Dali. Mais le timbre des instruments de musique est une matière sonore assez propre à la musique. Il ne viendrait à l'esprit de personne de penser que le son de flûte traversière qu'il entend n'est pas d'ordre musical. Donc, si le sens de la musique est matière, ce sens peut être spécifique.

formels purement physiques qu'elle partage avec d'autres activités, notamment celle du langage verbal ?

4.1.3.2. Systèmes *mécaniques*, systèmes *composés* et systèmes *organiques*.

§23. « Dans *l'Introduction*, Schloezer propose [...] une nette distinction entre systèmes *mécaniques*, systèmes *composés* et systèmes *organiques*. Cette dernière qualification dépasse la conception de la forme comme structure pour instaurer une relation plus dynamique entre le tout et les parties⁸⁷ ». On le voit, la pensée de la forme selon Schloezer nous permet d'imaginer une échappatoire au matérialisme, en laissant la porte ouverte à la forme formante et en obturant celle de la forme formée. D'où son divorce partiel d'avec la gestalt-théorie. Comme le souligne Christine Esclapez :

On a souvent rapproché la conception de Schloezer à la *Gestalttheorie* introduite en France par Paul Guillaume dans les années 1950. Si l'esthéticien accepte la conception systémique comme modélisation de l'œuvre musicale et importance du tout sur les parties, il refusera fermement certaines implications de la théorie jugées trop mécanistes.⁸⁸

C'est là, selon nous, le véritable apport de Schloezer à la modernité sur la question de la forme ; en outre, c'est là son véritable apport à notre conception du *sens comme forme* : la forme est un système organique en devenir, en formation. La forme n'est pas la structure⁸⁹ inerte, elle est *formation d'une forme* comme le dit André Souris, elle est *morphogénèse*.

4.1.4. L'éternel problème de l'immanence.

§24. L'immanence. Voilà un terme problématique et une problématique ancienne de la question du sens. Nous pourrions choisir de trancher immédiatement le problème de l'immanence des choses, comme l'a fait selon nous le Wittgenstein du *Tractatus logico-philosophicus*, en inférant l'immanence du sens *au* langage et non l'immanence du sens *aux* choses. C'est, si l'on préfère, penser que la naissance de l'homme, sa vie et sa mort sont à *l'intérieur* du langage, et c'est penser que *voir les choses comme extérieures au langage est un non-sens*. Ainsi, penser

⁸⁷ ESCLAPEZ, in SCHLOEZER, *Igor Stravinsky*, p. 34.

⁸⁸ *Id.*

⁸⁹ Voir ESCLAPEZ, *La musique come parole des corps*, p. 183 sq. Chapitre 11 « La forme musicale n'est-elle que structure ? »

l'immanence du sens aux choses viendrait d'une illusion d'extériorité. *Note* : La vie spirituelle⁹⁰ (la réflexion par exemple), quant à elle, serait en définitive un exercice de langage, une pensée à l'intérieur du langage.

C'est assez séduisant et confortable de se dire que les choses n'ont un sens que parce qu'elles sont immanentes au langage, de se dire que nous ne naissons pas dans *le monde*, mais dans *le monde désigné par le langage*. Séduisant parce que cela soustrait *ce que l'on ne peut dire* aux questions de sens, et parce que cela désacralise la pensée. On ne pense que ce que l'on peut dire ou désigner, et la puissance de la pensée est limitée à celle du langage, c'est-à-dire à quelque chose que tout un chacun maîtrise. Ainsi, *ce dont on ne peut parler, il faut le taire* comme le dit Wittgenstein dans la dernière proposition du *Tractatus* ; le taire, ne pas le dire. L'immanence à l'objet sonore musical, est précisément l'une de ces choses « dont on ne peut parler », puisque soit existant en dehors du langage, soit supposée indicible. En soutenant l'idée de l'immanence du sens au langage, on en arrive donc à la conclusion que le sens considéré comme immanent aux choses 1) soit est inexistant, car extérieur au langage 2) soit est indicible et doit être tu.

Penser les choses comme extérieures à la pensée ou au langage, comme le fait le matérialisme musicologique, est un premier pas pour s'extraire des *zones franches* de la pensée sur le sens. Nous proposons donc de mettre ici en débat l'immanence, en la rattachant bien entendu à la problématique du sens en musique. Comme l'écrivait Jacques de Bourbon, « nous sommes des machines à faire du sens, mais le sens existe-t-il en dehors de nous ?⁹¹ » Le sens est-il l'âme de la musique, ou est-il construit de toutes pièces par les « machines » linguistiques et psychologiques que nous sommes ? Autrement dit, les musiques possèdent-elles intrinsèquement un sens, comme l'homme possède intrinsèquement une âme ?

4.1.4.1. L'immanence chez Meyer.

§25. La question de l'immanence du sens en musique — elle non plus — n'est pas neuve. Elle fut mise en débat par des auteurs tels que Meyer, Schloezer et plus tard Ruwet, sans s'attacher, d'ailleurs, à autre chose que l'immanence réelle (immanence à l'objet), sans mettre en débat une possible immanence intentionnelle — distinction pourtant instituée dès le début du XXe siècle

⁹⁰ Voir à ce propos LAUGIER, Sandra, « La réception française de Wittgenstein : deux exemples » in WEINMANN, Ute, *Autriche / France, Transferts d'idées - Histoires parallèles ?*, Austriaca n° 63, Rouen, Publication des universités de Rouen et du Havre, 2006, p. 39.

⁹¹ BOURBON [Busset] (de), Jacques, *Journal : Bien plus qu'aux premiers jours*, Paris, Gallimard, 1985, p. 170.

par Husserl dans *L'idée de la phénoménologie*⁹². Afin de clore ces quelques pages sur le matérialisme musicologique, appuyons-nous sur la conception de l'immanence de Léonard B. Meyer, bien que l'immanence en elle-même (en tant que notion) ne semble pas être une préoccupation majeure pour l'auteur. En se référant à *l'index rerum* de son *opus magnum*, *Émotion et signification en musique*, le mot immanence n'y figure même pas. On trouve toutefois quelques mots sur l'immanence dans le chapitre *le sens de la musique*⁹³. Pourquoi Meyer, alors ? 1) D'abord, parce qu'en raison de sa critique du référentialisme musical, il s'insère logiquement dans ce chapitre sur le matérialisme musicologique. 2) Ensuite parce que sa conception de l'immanence ne manque pas d'originalité — l'immanence est conçue comme produit de l'attente : le son est intrinsèquement signifiant s'il laisse supposer ou attendre un événement (musical) futur.

§26. Meyer se définit comme un *absolutiste*, pourtant l'immanence du point de vue de Meyer, n'est pas une immanence « absolue ». Selon lui, il existe des significations immanentes et des significations référentielles : « de même que toute expérience esthétique, l'expérience musicale produit à la fois des significations désignatives et non désignatives⁹⁴ ». Il entend par non désignatif la signification qui réside dans les rapports spécifiquement musicaux, c'est-à-dire ce qui est immanent. *Note* : On voit d'ailleurs que Meyer, comme la très grande majorité des auteurs, qu'ils soient matérialistes, idéalistes, ou autres, confondent ce qui est propre à la signification et ce qui est propre au sens, en englobant dans un tout informe le processus linguistique de signification et le processus du faire-sens musical⁹⁵.

S'appuyant sur la définition de la signification de Cohen⁹⁶, Meyer montre bien que le problème central de la musicologie référentialiste (d'influence linguistique), est de penser exclusivement le sens en tant que référence extérieure à l'objet :

La réflexion sur le sens de la musique a [...] été obscurcie par l'incapacité d'énoncer explicitement ce que désignent les stimuli musicaux. Un stimulus peut renvoyer à des événements ou à des conséquents d'une autre nature, de même qu'un mot renvoie à un objet ou à une action qui n'est pas en soi un mot. Un stimulus peut aussi indiquer ou

⁹² HUSSERL, Edmund, *L'idée de la phénoménologie*, Paris, PUF, 1985.

⁹³ MEYER, *Émotion et signification en musique*, p. 80 sq.

⁹⁴ *Id.*, p. 80.

⁹⁵ Voir supra.

⁹⁶ « [...] tout objet acquiert une signification dès lors qu'il renvoie à, indique ou se rapporte à quelque chose situé au-delà de lui-même de sorte que sa nature pleine et entière converge vers ce rapport et est révélée par lui ». COHEN, Morris R, *A preface to logic*, New York, Henry Holt, 1944, p. 47. Cité par Meyer, *Op. cit.*, p. 81.

impliquer des événements ou des conséquents de même nature, comme lorsqu'une lueur à l'est annonce l'aurore. Ici, le stimulus antécédent et l'évènement conséquent sont tous deux des phénomènes naturels. L'on peut qualifier de sens « désignatif » ce qui participe du premier type, et de sens « immanent » (*embodied meaning*) ce qui s'apparente au deuxième type.⁹⁷

Meyer insiste sur le fait que des notes isolées ou des groupes de notes ne possèdent pas intrinsèquement une signification : c'est en revanche le stimulus sonore qui porte en lui un sens, pouvant désigner des événements non musicaux ou des événements musicaux. Pour Meyer, *ce qui signifie intrinsèquement en son* est ce qui désigne quelque chose du son, un événement futur du son. Ainsi, le son est intrinsèquement signifiant s'il laisse supposer ou attendre cet événement futur. L'attente devient donc pour Meyer le critère même de l'immanence.

Le sens musical immanent est, en résumé, un produit de l'attente. Si sur la base des expériences passées, un stimulus présent nous amène à attendre un événement musical subséquent plus ou moins défini, alors ce stimulus a un sens. Il s'ensuit donc qu'un stimulus ou un geste qui ne désigne pas un événement musical subséquent, ou n'en fait pas naître l'attente, n'a pas de sens. Et comme l'attente est en grande partie le produit de l'expérience stylistique, la musique dans un style qui nous est totalement étranger n'a pas de sens.⁹⁸

Il y a dans ce texte trois dimensions essentielles pour comprendre ce qu'est le sens et comment il nous vient. Nous concevons que ce texte puisse être tout à fait contestable, mais il a au moins le mérite de mettre en débat les points clés de la problématique du sens et du faire-sens. 1) Tout d'abord, le sens est produit de l'attente : il n'y a sens que s'il y a conséquence ou désignation logique d'évènements sonores futurs. Cette conception vole malheureusement en éclat dans les musiques qui ne reposent pas sur le processus d'attente, c'est-à-dire toutes les musiques non tonales. Robert Francès a montré très tôt dans *La perception de la musique* que la série, par exemple, n'a pas de réalité perceptive du point de vue de l'attente. Ceci reviendrait donc à dire que la musique sérielle n'a en conséquence aucun sens. Aussi, concernant les musiques tonales, cette logique événementielle, cette causalité événementielle entre les moments musicaux est tout à fait contestable. Nous verrons notamment quelles difficultés a pu éprouver la narratologie musicale en musique instrumentale⁹⁹ sur ce point, et ce qu'il en est réellement d'une causalité événementielle en musique. 2) Meyer fait aussi le lien entre sens et

⁹⁷ MEYER, *Émotion et signification en musique*, p. 82.

⁹⁸ MEYER, *Émotion et signification en musique*, p. 82-83.

⁹⁹ Hors texte, hors argument, hors programme.

compétence ou accoutumance stylistique. Nous ne pouvons qu'abonder dans ce sens. En réalité, le sens des choses nous vient d'autant mieux qu'elles nous sont connues ou familières — cela rejoint notre discussion sur la connaissance *a priori*, et sera d'ailleurs identifié dans le chapitre suivant comme l'un des processus élémentaires du faire-sens, nous le verrons¹⁰⁰. Toutefois, ceci ne signifie pas pour autant que 3) qu'une musique inconnue *pour-soi* n'est pas porteuse de sens ou n'a pas de *valeur*, du simple fait qu'une musique inconnue *pour-soi* a toujours le caractère et donc la *valeur* de la musique en général¹⁰¹. Une musique *pour-soi* inhabituelle renvoie donc à des significations liées à la propre expérience musicale de chacun (ce que concède à demi-mot Meyer). Lorsque vous écoutez pour la première fois un style musical, il acquiert immédiatement pour vous une valeur. Vous entendez du son que vous rapprochez d'éléments sonores signifiants pour vous, selon votre propre expérience, vos affects, vos préférences, etc. La connaissance d'un style et donc la compétence stylistique permet simplement d'accéder à d'autres niveaux ou plutôt d'autres territoires de sens. D'ailleurs, le style n'est qu'une compétence parmi d'autres, et certains moments ou événements musicaux ne sont pas forcément appréciables en termes de style. Meyer le précise par ailleurs : « à eux seuls, [...], les premiers accords de la *Symphonie* n° 3 de Beethoven ne dessinent pas en soi une tendance stylistique particulière sur le plan musical¹⁰² » Pourtant, ces accords sont bien potentiellement porteurs d'une signification.

§27. L'immanence conçue comme le produit de l'attente possède plusieurs défauts. 1) tout d'abord, l'expression même *d'immanence comme produit* sonne comme une proposition tout à fait contradictoire, en-tout-cas du point de vue *absolutiste* dont Meyer, lui-même, se réclame. L'immanence *est*. Elle ne peut être considérée comme un résultat, un produit, elle ne peut être *dérivée*¹⁰³. 2) Ensuite, nous l'avons dit, l'attente n'est pas ou plutôt n'est plus (depuis la fin du XIXe siècle) l'élément le plus déterminant du faire sens sonore musical. La surprise, par exemple, ou la différence sont des « schèmes » devenus tout aussi essentiels dans les musiques *sérieuses* du XXe et XXIe siècles. 3) En plus, nous avons noté ici une confusion ou plutôt une contradiction avec les principes du matérialisme. L'attente implique une compréhension. Or, la compréhension ne saurait concerner l'immanence au sens commun et positiviste du terme. En effet, comme l'indique l'étymologie du terme (*cum prehendere*, prendre avec soi), la compréhension implique une extériorité expressive ainsi qu'une intériorité transcendante. En appliquant la catégorie « comprendre » au sens, on s'extrait obligatoirement du plan

¹⁰⁰ Voir infra chap. 5.2.2. L'incontournabilité du préjugé esthétique.

¹⁰¹ C'est-à-dire d'être un mélange homogène ou inhomogène de données sonores dans un contexte éthique particulier.

¹⁰² MEYER, *Émotion et signification en musique*, p. 83.

¹⁰³ Dérivé doit être entendu dans le sens de « issu de quelque chose ».

d'immanence de l'objet matériel (au sens usuel), pour s'attacher à la manière dont la musique ou l'œuvre musicale *déborde de son immanence* aurait dit Gérard Genette¹⁰⁴.

4.1.4.2. Le sens comme rencontre de deux plans d'immanence.

§28. Nous pouvons dire sans risque que l'immanence prend une dimension nouvelle avec la phénoménologie d'Husserl au début du XXe siècle. Ceci va nous permettre de faire la transition avec le chapitre suivant. L'immanence est envisagée par l'idéalisme transcendantal d'Husserl comme immanence intentionnelle. La conscience devient plan d'immanence et le monde matériel devient champ transcendantal. Cette immanence n'est pas l'immanence réelle, car elle est une immanence transcendée et transfigurée par l'intentionnalité qui s'échappe de la conscience du sujet — d'où l'idée d'une immanence transcendantale. Puisque l'idée de la phénoménologie est que les phénomènes, dans leur principe, nous sont *donnés-en-personne*, son rôle est de « décrire la constitution intentionnelle des objectivités noématiques, ou intentionnellement immanentes, à partir du flux noétique¹⁰⁵ », comme le dit Bertrand Blouckaert. Ou disons plutôt, en utilisant des mots simples : l'enjeu de l'immanence intentionnelle est de comprendre l'immanence non plus comme appartenant à quelque chose d'extérieur aux idées et à la conscience, mais comme quelque chose d'inclus dans le processus même de la conscience — cette conscience dont Husserl dit que sa structure est noético-noématique, i. e. le corrélat d'un *acte de pensée* dirigé vers les *objets intentionnels de la pensée*.

Dans les *Méditations cartésiennes*, Husserl estime, en désaccord avec Descartes, que « toute conscience est conscience de quelque chose ». Jean-Paul Sartre rappelait à son tour dans *l'Être et le Néant* que « toute conscience naît portée sur un être qui n'est pas elle¹⁰⁶ ». C'est dans cette formule husserlienne et dans ce commentaire sartrien que nous voyons un aspect essentiel du sens. Le sens nécessite une « extériorisation » en direction de... : d'abord une visée de l'objet sonore par la conscience, c'est-à-dire une extériorisation du sujet (transcendantal) : une transcendance depuis le plan d'immanence de la conscience. Mais aussi, du point de vue de l'objet sonore, une expression, comme le voit Schloezer, expression depuis le plan d'immanence de l'objet sonore, de la surface de l'œuvre, si l'on préfère. Le sens est avant tout à la confluence des deux extériorisations : transcendance du sujet, et expression de

¹⁰⁴ Voir à ce propos GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art, immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994.

¹⁰⁵ BOUCKAERT, Bertrand, *L'idée de l'autre, La question de l'idéalité et de l'altérité chez Husserl, des Logische Untersuchungen aux Ideen I*, Londres, Kluwer academic publishers, 2003, p. 213.

¹⁰⁶ SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 28.

l'objet. Nous faisons de l'intentionnalité et de l'expression le point de confluence du sujet et de l'objet, et une condition de possibilité du sens¹⁰⁷, en musique et ailleurs.

§29. L'immanence du point de vue du matérialisme musicologique (chez Schloezer comme chez Meyer) méconnaît l'intentionnalité phénoménologique¹⁰⁸, certes. Et cette immanence a besoin de « transcendance » : elle a besoin d'expression. Un contenu doit s'exprimer pour paraître. Le matérialisme maintient l'expression comme propriété immanente de l'objet, comme l'idéalisme, nous l'avons vu au chapitre précédent, maintient l'intentionnalité comme propriété immanente du sujet. Pour Frege, elle est l'intentionnalité qui s'échappe de l'expression linguistique, pour Husserl, elle est l'objet transfiguré par l'intentionnalité qui arrive à lui, pour Sartre, elle est l'intentionnalité de l'imaginaire, etc. L'immanence (idéaliste ou matérialiste) n'a de sens que si elle est couplée à une transcendance : l'expression depuis le plan d'immanence de l'objet, ou l'intentionnalité depuis le plan d'immanence de la conscience. Schloezer l'avait bien compris. Son matérialiste conserve une part de transcendance dans l'immanence, en maintenant « l'expression » comme propriété immanente de la musique. Le sens sourd du plan d'immanence de la musique par l'expression.

C'est un aspect pour nous essentiel : le sens est à la confluence de l'expression de l'objet sonore orientée vers un sujet ; et de l'immanence transcendantale du sujet, orientée vers l'objet, visé par la conscience.

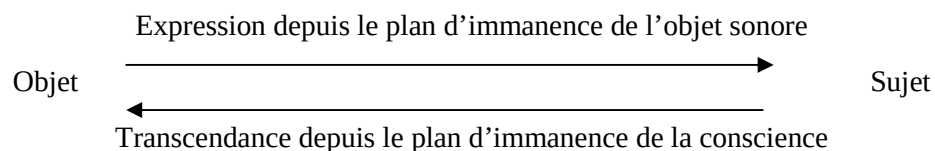


Figure 17 : le sens est la rencontre de deux plans d'immanence.

¹⁰⁷ Non pas le lieu du sens, comme le conçoit l'expérience phénoménologique.

¹⁰⁸ Nous verrons que la *Phénoménologie de l'expérience esthétique* de Dufrenne n'érige pas nécessairement cette notion en principe. Voir infra chap. 4.2.1. Phénoménologie musicale.

4.2. L'IDÉALISME MUSICOLOGIQUE.

§30. Nous distinguons plusieurs formes d'idéalismes philosophiques susceptibles d'intéresser une musicologie idéaliste. Le spiritualisme hégélien tout d'abord, selon lequel *l'esprit* fonde la réalité. La connaissance du réel et la réalité elle-même ne seraient fondées que sur le processus de l'esprit. L'idéalisme hégélien est moniste en un sens puisque, considérant que l'esprit fonde toute réalité, l'esprit devient le principe unificateur de toute réalité. Cette forme d'idéalisme a peu de prise sur la musicologie, et ceci ne s'explique pas sans peine. 1) C'est peut-être dans ce monisme qualifié parfois d'absolutisme¹⁰⁹, que s'explique le mieux le manque général d'intérêt de la musicologie pour Hegel. Car à n'en pas douter, Hegel le confesse lui-même, c'est plus la poésie qui est « le véritable art de l'esprit, celui qui le manifeste réellement comme esprit¹¹⁰ » ; alors que l'élément propre de la musique est « l'âme même¹¹¹ ». 2) Nous avons trouvé une explication supplémentaire plus vraisemblable, dans l'étude d'Alain Patrick Olivier, *Hegel et la musique*. Selon lui, ni Wagner, ni d'autres compositeurs n'ont repris à leur compte la philosophie hégélienne de l'art¹¹². Quand on connaît le crédit général accordé par la musicologie aux écrits de compositeurs et à leur pensée, on peut comprendre pourquoi, indirectement, la philosophie de Hegel n'est que peu cautionnée par la musicologie¹¹³. 3) Ensuite, nous pourrions peut-être avancer quelques arguments plus tangents, par exemple le fait qu'Hegel se soit discrédité auprès de la musicologie (et des sciences de l'art en général) avec sa thèse de *mort de l'art*¹¹⁴, ou peut-être 4) lui reprocher (à tort selon Olivier) d'avoir fait plus de cas de la poésie que de la musique. On pourrait aussi expliquer le peu d'intérêt musicologique porté à la philosophie hégélienne 5) par quelques archaïsmes de pensée sur la musique — notamment lorsqu'il insère des jugements de valeur¹¹⁵ — disséminés par Hegel dans son *Esthétique*. Mais

¹⁰⁹ Il n'est pas l'absolutisme de Meyer évoqué au chapitre précédent.

¹¹⁰ HEGEL, *Cours d'esthétique*, p. 25.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 24.

¹¹² « [...] tandis que Richard Wagner a donné une formidable caution à la philosophie de Schopenhauer, y compris comme esthétique musicale de la musique absolue, il ne s'est guère trouvé de compositeurs qui aient pris sa source à l'œuvre de Hegel et qui aient pu apporter quelques lauriers à sa philosophie de l'art » OLIVIER, Alain Patrick, *Hegel et la musique, de l'expérience esthétique à la spéculation philosophique*, Paris, Champion, 2003, p. 12.

¹¹³ Olivier évoque toutefois le fait que la philosophie hégélienne a été fondatrice d'un courant de la musicologie allemande, notamment la musicologie d'Adolf Bernhard Marx et de Moritz Hauptmann. OLIVIER, *Hegel et la musique*, p. 236.

¹¹⁴ Consécutif à la mort de Dieu selon Dufrenne. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 11.

¹¹⁵ Comme lorsqu'il qualifie la guitare d'instrument *insignifiant*. Nous sommes guitariste, ceci expliquant cela. « Je retrouve, parmi mes souvenirs de jeunesse, celui d'un virtuose de la guitare qui avait composé pour son insignifiant instrument des musiques guerrières, avec une absence de goût totale [...] » HEGEL, cité par BERNARD, Guy, *L'art de la musique*, Paris, Seghers, 1961, p. 269.

selon nous, ces *archaïsmes* sont plus à mettre au crédit de l'époque et de la temporalité (*i. e.* la pensée dominante de l'époque) qu'au crédit du philosophe. Si certaines choses peuvent expliquer — tant bien que mal — ce désintérêt généralisé pour Hegel, peu de choses le justifient à proprement parler. Par exemple, nous ne trouvons pas la conception hégélienne de la musique si *archaïque* ou *absolue*. Il suffit de se confronter à ses cours d'esthétique¹¹⁶ pour s'en persuader. C'est simplement une conception idéaliste, relativement compatible avec une phénoménologie à la Dufrenne¹¹⁷ — qui pourtant se veut plus proche d'un Husserl.

§31. Une autre forme d'idéalisme — l'idéalisme transcendantal — nous venant de Kant, a fondé pour partie la phénoménologie d'Husserl, nous le verrons, mais a surtout mis en émoi la communauté philosophique de l'idéalisme germanique, avec Schelling et Fichte en figure de proue. Cette philosophie effectue la distinction entre le monde intelligible et le monde réel, et tente d'accorder, pour utiliser des mots simples empruntés à Schelling, la *nature* (la substance de ce qui est objectif) et le *moi* ou *l'intelligence* (la substance de ce qui est subjectif). En réalité, nous avons deux définitions possibles de l'idéalisme transcendantal, la première étant celle de Kant bien entendu, la deuxième étant celle de Schelling — la philosophie d'Husserl est aussi, bien entendu, un idéalisme transcendantal à sa manière. L'idéalisme de Kant et de Schelling se distinguent en fonction de l'élément antérieur qu'elles supposent : le sujet ou l'objet. Voici la définition que Kant donne à l'idéalisme transcendantal dans la *Critique de la raison pure*.

J'entends par idéalisme transcendantal de tous les phénomènes la doctrine d'après laquelle nous les envisageons dans leur ensemble comme de simples représentations et non comme des choses en soi, théorie qui ne fait du temps et de l'espace que des formes sensibles de notre intuition et non des déterminations données par elles-mêmes ou des conditions des objets considérés comme choses en soi. ¹¹⁸

¹¹⁶ « La musique, dans la même sphère, forme une opposition avec la peinture. Son élément propre est l'âme même, le sentiment invisible ou sans forme, qui ne peut se manifester dans l'extérieur et sa réalité, mais seulement par un phénomène extérieur qui disparaît rapidement et s'efface de lui-même. Par conséquent, l'âme, l'esprit, dans son unité immédiate et sa subjectivité, le cœur humain, la sensation intérieure, constituent le fond même de cet art. Son élément physique est le son, ses modes, ses combinaisons, ses accords, les diverses manières dont les sons se divisent, se lient, s'opposent, forment des oppositions, des dissonances harmonisées, suivant les rapports de la quantité et de la mesure façonnées par l'art ». HEGEL, *Cours d'esthétique*, p. 24-25.

¹¹⁷ Nous n'avons trouvé aucune incompatibilité criante entre *L'Esthétique* et la *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, sauf peut-être, lorsque Dufrenne s'oppose à une *fin de l'histoire* ou à un *savoir absolu*, s'opposant par là même à la *mort de l'art*. DUFRENNE, *op. cit.* p. 590.

¹¹⁸ KANT, *Critique de la raison pure*, p. 299.

Voici quels principes premiers Schelling pose dans son idéalisme transcendantal¹¹⁹ (nous l'avons résumée en quelques points) : a) « non seulement il existe, en dehors de nous, un monde de choses extérieures, mais aussi [...] nos représentations s'accordent avec celles-ci ¹²⁰ » b) « les représentations qui naissent en nous sans nécessité, librement, passent du monde de la pensée dans le monde réel et peuvent atteindre la réalité objective¹²¹ » c) ces conceptions intuitives fondent une contradiction ou un paradoxe, d) « cette contradiction doit être résolue s'il y a une philosophie, et sa solution ou la réponse à cette question : comment peut-on concevoir à la fois que les représentations se dirigent d'après les objets et les objets d'après les représentations ? est la solution non pas du premier, mais du plus élevé de tous les problèmes de la philosophie transcendantale¹²² » *Note* : Kant se situe du point de vue du sujet. En contravention avec l'élément antérieur de la philosophie kantienne, Schelling se situe préférablement du point de vue de l'objet.

Cet idéalisme transcendantal est implicite en musicologie. Implicite, car les références *explicites* à Schelling ou même à Kant sont dans le fond assez rares ou ponctuelles. Toutefois, l'idée qu'une dialectique s'instaure entre l'objet en tant qu'il est *nature*, et le sujet en tant qu'il est *moi* ou *intelligence*, est profondément ancrée dans la musicologie moderne, et nous le verrons, c'est bien Kant — suivi par Schelling — qui a posé en premier la nécessité de cette dialectique, sans avoir pu pour autant la *résoudre*.

§32. La forme d'idéalisme la mieux mise en exergue par la musicologie est celle de l'idéalisme husserlien, et plus généralement de la phénoménologie husserlienne et posthusserlienne. Pour quelle raison ? Tout d'abord, il est bon de préciser que la phénoménologie husserlienne est définie par son auteur comme un idéalisme transcendantal. Elle consiste, comme le résume Jean-François Lavigne, en l'analyse descriptive et eidétique de la subjectivité transcendantale — par opposition à toute approche psychologiste et naturaliste de la conscience, qui ne reconnaît dans la subjectivité qu'un fait, partiel, contingent, et dépendant d'un substrat matériel¹²³ ». Il est tout autant essentiel de préciser que « transcendantal » ne doit pas être saisi exclusivement au sens kantien du terme, ce qui signifie pour le philosophe *conditions subjectives de possibilité de l'expérience*. La phénoménologie transcendantale d'Husserl « ne se

¹¹⁹ Il n'est pas identique à celui de Kant, car il est un idéalisme de la nature, objectif, qui postule pour la genèse du sujet dans l'objet et non de l'objet dans le sujet.

¹²⁰ SCHELLING (von), Friedrich Wilhelm Joseph, *Système de l'idéalisme transcendantal*, traduit par Paul Grimblot, Ladrang, 1842, p. 10. Version numérique dudit ouvrage.

¹²¹ *Ibid.*, p. 11.

¹²² *Ibid.*, p. 12.

¹²³ LAVIGNE, Jean-François, *Accéder Au Transcendantal : Réduction et Idéalisme Transcendantal dans les Idées I de Husserl*, Paris, Vrin, 2009, p. 7.

borne plus [...] à montrer que et comment l'objet doit son objectivité aux prestations de sens de la conscience opérante ; elle y ajoute — ce qui est une véritable *thèse métaphysique* — que cet objet n'a *pas d'être propre* en dehors de cette objectivité, que la seule forme d'être qui lui appartienne soit celle d'un objet justement, c'est-à-dire d'un corrélat intentionnel, et, comme tel, constitué¹²⁴ ».

Il semble que la question de l'intentionnalité (que nous avons décrite précédemment) ait séduit le discours sur l'art en général, car elle est commode pour établir la relation de la conscience à l'objet. Ensuite, parce qu'elle réduit la question de l'immanence à celle de la *subjectivité transcendante*¹²⁵, et que ceci est bien commode pour expliquer pourquoi la perception de l'objet esthétique est si différente en fonction des sujets percevant. En fait, elle rend *légitime* la visée subjective de l'art et de la musique plus particulièrement.

Tout ce qui existe pour la conscience se construit en elle-même et tout mode d'être, y compris celui qui est défini comme transcendant en un sens quelconque, y a sa constitution particulière. La transcendance, sous quelque forme que ce soit, est un caractère d'être immanent qui se constitue au sein de l'égo. Tout sens concevable, tout être concevable, qu'on les dise immanents ou transcendants, relèvent du domaine de la subjectivité transcendante.¹²⁶

*

§33. Comme le mot matérialisme, *idéalisme* est un mot un peu fort pour désigner une musicologie du sens : l'idéalisme n'est pas défendu en tant que tel par une musicologie partisane et exclusive. Toutefois, les études auxquelles nous nous référons ont au moins en commun 1) de faire la distinction entre monde intelligible et monde réel, entre ce qui est perçu (le phénomène), et la chose en soi (le noumène). C'est d'ailleurs l'une des plus grandes contributions de la forme kantienne de l'idéalisme : le phénomène nous est accessible alors que la chose en soi échappe à la connaissance. 2) De réinsérer la subjectivité comme fondement philosophique. Nous devons l'institutionnalisation de ces principes à la révolution kantienne, ce qui explique en partie pourquoi notre partie sur la philosophie du sens commençait à Kant. Sans ces principes, nous venons de le voir avec le matérialisme, il ne peut y avoir de théorie véritable du sens, puisque le sens impose transcendance de l'objet, et intentionnalité du sujet. Il impose cet aller et retour, cette dialectique transcendante, si l'on veut.

¹²⁴ *Id.*

¹²⁵ Voir à ce propos LAVIGNE, *op. cit.*

¹²⁶ HUSSERL, Cité par LAVIGNE, *Accéder Au transcendantal*, p. 224.

§34. L'idéalisme musicologique prend diverses formes, et est à notre sens un courant fort et actuel¹²⁷ de la musicologie. Fort, car les philosophies qui sous-tendent cette musicologie — la phénoménologie notamment — ont étudié la musique, l'expérience esthétique et de nombreux autres sujets qui intéressent plus particulièrement les discours sur la musique. Actuel car, en réaction au structuralisme des années 60 en France tout particulièrement, est née l'envie profonde de redonner à la subjectivité les rennes de l'investigation de la musique. Puisque le phénomène n'est donné que pour un esprit qui l'actualise, la subjectivité doit être de toute évidence mise en valeur dans l'appréhension du phénomène. Les fondements philosophiques de cette musicologie nous viennent de Kant, nous l'avons dit, bien qu'il ne soit en définitive que peu cité dans les ouvrages en question, assez peu de l'idéalisme germaniste de la fin de l'*Aufklärung*, avec Fichte, Schelling, et Hegel et sa *Phénoménologie de l'Esprit*, mais surtout d'Husserl, de Merleau-Ponty, de Paul Ricœur, etc.

En musicologie, sauf erreur ou omission, l'idéalisme s'illustre dans deux courants principaux (bien que peu unifiés), en fonction du principe premier que ces études désirent privilégier : 1) la phénoménologie musicale initiée par « Les fragments pour une phénoménologie de la musique¹²⁸ » d'Alfred Schütz, par la *Phénoménologie de l'expérience esthétique* de Mikel Dufrenne¹²⁹, et aussi, rappelons-le, par les travaux d'Ernest Ansermet, parfois oublié, peut-être à juste titre, mais qui dans *Fondements de la musique dans la conscience humaine*¹³⁰ essaye de s'emparer de la phénoménologie husserlienne. Nous avons noté dans les travaux d'Ansermet, quelques incohérences avec cette philosophie et quelques incongruités avec l'idéalisme en général. D'autres chefs d'orchestre ont aussi été séduits par la phénoménologie, nous pensons notamment à Sergiu Celibidache¹³¹, dont l'ouvrage *La musique n'est rien* est paru en 2012 chez Actes Sud au moment même où nous écrivons ces lignes. En fait, la description phénoménologique correspond bien aux discours esthétiques de praticiens de la musique, car cette description n'impose pas de méthode en tant que telle : elle est la description d'un vécu. Justement, l'idéalisme s'illustre dans 2) un courant de la toute fin du

¹²⁷ Même si les fondements de cet idéalisme datent — comme pour le matérialisme musicologique (1947) — du milieu du XXe siècle en France avec la phénoménologie de Mikel Dufrenne.

¹²⁸ SCHÜTZ, Alfred, « Fragments pour une phénoménologie de la musique », in *Écrits sur la musique*, trad. B. Gallet et L. Perreau, Paris, M.F., 2007, p. 55-111.

¹²⁹ DUFRENNE, *op. cit.*

¹³⁰ ANSERMET, Ernest, *Fondements de la musique dans la conscience humaine*, Paris, Laffont, 1989.

¹³¹ CELIBIDACHE, Sergiu, *La musique n'est rien. Textes et entretiens pour une phénoménologie de la musique*, textes réunis par Hadrien France-Lanord et Patrick Lang, Arles, Actes Sud, 2012. (non consulté)

XXe siècle que nous nommerons par défaut l'esthétique *intuitiviste*¹³², qui n'a d'idéaliste que le fait qu'elle privilégie l'intuition *naïve* dans l'appréhension du monde et des phénomènes. Il s'agit de monographies (de plus en plus nombreuses) relatant les impressions personnelles d'esthéticiens de la musique, sur un compositeur qu'ils admirent ou dans la proximité d'un style ou d'un genre qu'ils pratiquent. C'est l'examen subjectivisant et parfois psychologisant du « faire artistique », que Mikel Dufrenne décrivait — et condamnait — déjà en 1953 comme la « voie royale de l'esthétique¹³³ ». Elle est aujourd'hui l'une des voies de la musicologie. L'aspect de ce courant est très informe, aussi, nous ne chercherons pas à le définir ou à le délimiter. En revanche, cette musicologie est pour nous un bon prétexte pour aborder la question essentielle de la *subjectivité* et de l'*intuition* dans la constitution du sens.

4.2.1. Phénoménologie musicale.

§35. En ce début de XXIe siècle, la musicologie semble ne pas avoir su unifier une parole autour d'une parole phénoménologique particulière. Ni une parole, ni une méthode. Peut-être parce que, si nous nous faisons l'avocat du diable, la phénoménologie n'est pas une méthode à proprement parler. Rares sont les musicologues qui se réclament réellement d'une phénoménologie musicale, et cependant, le discours phénoménologique a su envahir progressivement la sphère musicologique. Comme le souligne Emmanuel Gorge, « la phénoménologie musicale n'a pas encore donné lieu à une discipline à part entière, malgré les tentatives d'adaptation du langage philosophique à la musique. Ian Bent a souligné que si certains travaux ont permis d'étudier la perception des objets en termes d'intentionnalité et d'expérience tout en s'appliquant à décrire la structure de la perception musicale, " aucun de ces travaux n'a abouti à une méthode qui soit opérationnelle pour l'analyse " »¹³⁴. Bien sûr, on trouve des références à la phénoménologie chez des auteurs variés comme J.-F Kremer, F.-B Mâche, Eero Tarasti, Danièle Cohen-Levinas, Léonard B. Meyer, Michel Imberty, Jean Duing, André Boucourechliev, Dominique Pradelle, Christine Esclapez, etc. Cependant, une discipline phénoménologique musicale, c'est-à-dire une discipline s'intéressant à la description des vécus

¹³² Nous avons choisi le terme intuitiviste plutôt qu'intuitionnisme pour ne pas créer de confusion avec la logique mathématique intuitionniste de Luitzen Egbertus Jan Brouwer (que nous ne connaissons pas d'ailleurs). Nous entendons par esthétique intuitiviste (à défaut d'autre terme) une esthétique *à la Bergson*, c'est-à-dire une esthétique qui utilise un discours intérieur sur le donné immédiat de la conscience, s'arrêtant au plan de *présence* de l'objet esthétique.

¹³³ DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p.1.

¹³⁴ GORGE, Emmanuel, *La musique et l'altérité : miroirs d'un style*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 124-125.

de conscience et non à la simple description intuitive du perçu (ce que nous identifierons dans ce texte sous le terme *d'attitude intuitiviste*), n'est pas encore parfaitement érigée, semble-t-il.

Une telle phénoménologie — c'est-à-dire une science du phénomène musical — est elle seulement possible ? Car rapportée à la question musicale, la phénoménologie viserait les formes sonores, telles qu'elles *s'entendent-ainsi-par-elles-mêmes*. Or, le *ainsi-par-soi-même* n'a rien de très évident en son musical. Si l'on s'en tient à la représentation du son musical, à ce que nous *présentons de nouveau* du mouvement et du changement du son, la description phénoménologique est déjà infiniment ardue, nous le verrons¹³⁵. Mais si cette phénoménologie s'intéressait à la re-présentation, que nous avons définie *pour-soi* comme la présentation à nouveau d'objets de notre vécu ou de notre imaginaire, cette phénoménologie devient impossible, et au reste tout à fait inutile, nous le verrons¹³⁶.

Pour en finir avec ceci, une phénoménologie musicale, si elle est possible, se distinguerait, en principe, d'une psychologie de l'écoute ou de l'auditeur — comme la psychologie d'un Francès ou d'un Imberty par exemple —, d'une psychologie cognitive (d'un Imberty ou d'un Sloboda), ou encore d'une psychologie de l'œuvre ou du corps (comme l'on peut retrouver chez un Francesco Spampinato ou un Gino Stefani). La phénoménologie étudie les vécus de consciences, pas seulement les antécédents objectivistes de la conscience *a priori*.

*

§36. Lorsque Mikel Dufrenne jette les bases d'une phénoménologie de l'expérience esthétique, dans le giron de l'idéalisme d'Husserl, de Sartre et de Merleau-Ponty, il montre efficacement que la question du sens est empêtrée dans la relation du sujet à l'objet : elle se situe entre les deux, entre 1) la perception esthétique du « spectateur » en général — de l'auditeur en musique — par sa conscience intentionnelle dirigée vers un objet esthétique, et 2) l'objet dont s'échappent des données que notre perception est à même de capter, et que notre conscience et notre intellect sont à même de représenter. Le couple sujet-objet devient constituant de la relation de l'homme avec le monde extérieur — cette relation prend le sens conventionnel de *l'expérience* dans la phénoménologie de Dufrenne.

La conscience qui vise l'objet est constituante, mais à condition que l'objet se prête à la constitution ; la subsumption n'est possible que si l'on présuppose une auto-constitution de l'objet qui comprend en quelque sorte le sujet, sujet et objet étant un moment de l'absolu

¹³⁵ Voir infra chap. 9.1.3.1. L'idée des poétiques sonores musicales.

¹³⁶ Voir infra chap. 9.3.2. Sur la métasignification en musique.

dont la finalité témoigne ; le couple sujet-objet est lui-même constitué, il est au bénéfice de l'absolu qui se réalise.¹³⁷

Toutefois, Dufrenne ne définit pas l'objet esthétique comme un objet transfiguré par l'intentionnalité du sujet. C'est son plus grand coup de canif dans la phénoménologie husserlienne et sartrienne¹³⁸, cela le place d'ailleurs dans la position d'un idéaliste modéré : l'objet esthétique est l'œuvre d'art¹³⁹ perçue, et non l'œuvre d'art intentée. Et puisque l'objet n'est pas subordonné à l'acte intentionnel de saisie, l'objet esthétique est assimilable à « l'œuvre d'art perçue en tant qu'œuvre d'art, l'œuvre d'art qui obtient la perception qu'elle sollicite et qu'elle mérite¹⁴⁰ ». En faisant le choix de subordonner l'expérience à l'objet plutôt que de subordonner l'objet à l'expérience, Dufrenne cherche à échapper au psychologisme et à une trop grande subjectivité de la perception¹⁴¹. Et si, chez Dufrenne, la perception esthétique est considérée comme intentionnelle, et liée à un objet intenté, il propose toutefois de bien savoir différencier ce qui appartient à l'objet (l'œuvre d'art) d'une part, et au sujet d'autre part.

§37. Qu'en est-il du sens chez Dufrenne ? Ce qu'apporte La *Phénoménologie de l'expérience esthétique* et plus généralement la phénoménologie musicale du point de vue du sens, est tout entier contenu dans cette phrase de Mikel Dufrenne : « le sensible est donné d'abord et le sens

¹³⁷ DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 5.

¹³⁸ « Dire comme Sartre que l'objet perçu est à la fois extérieur et relatif à la conscience, c'est rassembler la difficulté en une formule et non point la résoudre. Car il ne suffit pas de réfuter que l'objet soit dans la conscience et d'affirmer que par essence la conscience se transcende vers l'objet. Dans la mesure où la notion husserlienne d'intentionnalité conduit à durcir l'opposition du *pour-soi* et de l'*en-soi*, le débat ne peut-être dépassé, il ne peut être tranché qu'en faveur de l'idéalisme caractéristique des œuvres publiées de Husserl [...]. Le problème de la perception reste une écharde dans la chair de cet idéalisme. » DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 281.

¹³⁹ Dufrenne, dans la *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, considère l'œuvre d'art comme objet esthétique en fonction du fait qu'elle constitue ou non une belle réussite du point de vue de la tradition. Comme il le dit, « ce sont les œuvres unanimement consacrées qui nous conduiront le plus sûrement à l'objet esthétique et à l'expérience esthétique. » (p. 16-17). Il insiste aussi un peu plus loin dans l'ouvrage sur la notion du beau, en la qualifiant d'abord de dangereuse pour délibérer sur l'objet esthétique véritable, puis concédant enfin (p. 20) que le beau est « la garantie de son authenticité ». L'argumentation de Dufrenne, pour nous, ne tient pas, surtout à l'époque où il publie cet ouvrage, c'est-à-dire à l'époque des premières œuvres ouvertes en musique. Nous sommes en désaccord, notamment lorsqu'il engage la question du goût et du jugement de valeur. Selon lui, le goût n'est pas « l'organe de la perception esthétique » (p. 23). Il n'en demeure pas moins une condition nécessaire de possibilité, comme il est une condition nécessaire de l'avoir cours du sens. Voir supra et infra.

¹⁴⁰ DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 9.

¹⁴¹ DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 10. Ceci peut paraître assez contradictoire avec l'idée d'une *perception adéquate* pour laquelle l'auteur postule, en droite ligne de Husserl, dès le début de son ouvrage. En effet, cette perception interne et bien une vue psychologue de la perception — une perception interne (par la conscience) de nos propres vécus.

s'ordonne à lui¹⁴² ». C'est l'un des principes premiers de la phénoménologie dualiste, c'est-à-dire l'antériorité du sens sensible sur le sens sensé, et plus encore, nous le verrons de l'immanence du sens au sensible.

Qu'ai-je compris ? Ici peut commencer une interrogation sans fin sur le sens : que signifie ce que l'œuvre m'a dit, non seulement ce qu'elle m'a dit plus ou rationnellement par les paroles, mais ce qu'elle m'a dit plus impérieusement par la musique : l'éclatement de cette passion miraculeuse, l'exaltation de la nuit, ce thème étrange de la mort d'amour ? C'est à l'entr'acte ou à la sortie que j'en parlerai, lorsque la réflexion *succèdera*¹⁴³ à la contemplation. Mais la matière de cette réflexion m'est donnée avec l'objet esthétique, et en lui, et pourtant sans que je m'en aperçoive, comme si la musique me transmettait un message auquel la réflexion sera toujours inégale. Car, ce que l'objet esthétique me dit, il le dit par sa présence, au sein même du perçu.¹⁴⁴

Dans ce texte s'illustre toute la différence qu'il peut y avoir entre le matérialisme musical de Schloezer et l'idéalisme de Dufrenne : Dufrenne concède une immanence de l'objet d'art, mais seulement en tant qu'il est perçu, là où Schloezer pense l'immanence de l'objet en tant qu'il est extérieur à la perception. Ensuite, Schloezer postule pour l'œuvre intemporelle là où Dufrenne justement s'y oppose : « on n'a pas le droit », selon lui, « de parler d'une existence intemporelle de l'œuvre, car [...] elle ne peut exister hors du déploiement du sensible¹⁴⁵ ». L'œuvre n'existe que parce qu'elle est jouée, elle n'existe que parce qu'elle se présente, que parce qu'elle est perçue par un auditoire. *Note* : Ce constat de Dufrenne vient du fait qu'il n'a pas repéré la schizoontologie de la musique : ce constat n'est vrai que pour la surface de l'œuvre, pas pour sa profondeur, qui a une valeur textuelle, et existe donc hors du déploiement sensible.

Si nous ne convainquons pas le lecteur par la dichotomie matérialiste/idéaliste, que pourtant nous pensons judicieuse à la lumière de cette opposition entre Dufrenne et Schloezer, nous espérons au moins le convaincre par la mise en exergue de ce désaccord fondamental et intemporel (pour le coup) en musicologie : l'œuvre et l'immanence sont pensées par le matérialisme et l'idéalisme en parfaite opposition. Nous rappelons d'ailleurs que l'ouvrage de Dufrenne et l'ouvrage de Schloezer sont contemporains l'un de l'autre (1953 pour la *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, et 1947 pour *L'introduction à J.-S. Bach*). Ils sont instigateurs de deux tendances se dessinant au milieu du siècle dernier et toujours présentes à l'heure actuelle dans le panorama musicologique, du fait de cette opposition de principe.

¹⁴² DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 41.

¹⁴³ Nous soulignons.

¹⁴⁴ DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 44.

¹⁴⁵ DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 45.

§38. Le texte de Dufrenne est autant une réflexion sur l'œuvre, sur l'exécution, sur les exécutants du point de vue du « spectateur », qu'une phénoménologie au sens strict du terme, comme le proposent Alfred Schütz dans « Fragments pour une phénoménologie de la musique¹⁴⁶ » et Ernest Ansermet dans *Les Fondements de la musique dans la conscience humaine*, c'est-à-dire une étude des structures des actes de conscience dans les divers processus de perception musicale, par la description des vécus de conscience de l'auditeur.

La phénoménologie [...] consiste en principe à se rendre compte des phénomènes [...] par les phénomènes de conscience qui les ont déterminés comme tels, qui sont à l'origine de leur détermination, et qui leur ont donné un nom ou un sens. [...] Une phénoménologie de la musique a pour objet les phénomènes de conscience qui sont mis en jeu par *l'apparition de la musique dans les sons*, et qui nous en expliquent l'apparition. Elle peut être entreprise en supposant les sons déjà perçus, sans remettre en question le phénomène perceptif lui-même.¹⁴⁷

Les Fondements de la musique dans la conscience humaine est un ouvrage complexe qui n'a que peu d'écho dans la musicologie actuelle. On connaît l'engouement d'Ansermet pour phénoménologie husserlienne, qui lui semblait pouvoir expliquer ou apporter des réponses à la problématique de la conscience auditive¹⁴⁸ en musique, sans pour autant tomber dans les affres d'un positivisme psychologique, qui a pu et peut encore parfois animer la recherche musicologique.

4.2.1.1. L'objet esthétique ou l'œuvre idéaliste.

§39. On pourra s'étonner de voir se substituer au mot « œuvre » les mots « objet esthétique ». Ceci est en réalité dû à conception idéaliste de l'œuvre : l'objet esthétique est tant synonyme *d'œuvre* que *d'œuvre perçue*. L'œuvre comme œuvre matérielle et extérieure, en tant qu'elle est envisagée par le matérialisme, manque à elle seule les véritables enjeux de l'art selon l'idéalisme, à savoir d'être offerte à la perception et fondée par la perception — d'être esthétique et esthésique, en résumé.

¹⁴⁶ *Op. cit.*

¹⁴⁷ ANSERMET, *Les Fondements de la musique dans la conscience humaine*, p. 7.

¹⁴⁸ Est entendu par conscience auditive la perception, « nous appellerons conscience auditive l'activité de conscience qui consiste purement et simplement à percevoir le son ». DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 25.

L'objet esthétique¹⁴⁹ auquel Dufrenne consacre le premier tome de sa *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, possède quelques caractéristiques essentielles, que nous pensons absolument fondatrices de la pensée moderne sur l'œuvre et sur la forme musicale. Elles sont disséminées dans les quelques quatre-cents pages du premier tome (*L'objet esthétique*), aussi nous efforcerons nous de les synthétiser.

1) La caractéristique la plus essentielle de l'œuvre idéaliste¹⁵⁰ nous est donnée dès le second chapitre de *La phénoménologie de l'expérience esthétique* : « l'œuvre doit s'offrir à la perception : elle doit être exécutée pour passer en quelque sorte d'une existence en puissance à une existence en acte¹⁵¹ ». Du point de vue de la phénoménologie de Dufrenne, lire une pièce de théâtre n'est pas de l'ordre de l'expérience esthétique. Il en est de même pour la lecture d'une partition. Lorsque nous lisons une pièce de théâtre ou une partition, nous faisons un effort d'imagination pour rendre présentes les scènes qui sont absentes, car non représentées en acte, ou pour rendre présentes les notes absentes, car non jouées. Cet effort d'imagination est pensé (à raison selon nous) par l'auteur comme étant de l'ordre du *jugement* et non de l'ordre de la *perception*. Ainsi, l'œuvre d'art ne se livrerait pas comme objet esthétique, mais comme objet herméneutique. « Et c'est ici le propre de la lecture : de l'œuvre, à défaut de la présence sensible par quoi elle peut devenir objet esthétique, elle retient surtout ce qui exerce la réflexion : la structure et la signification.¹⁵² ».

2) la seconde caractéristique découle inévitablement de la première : la présence de spectateurs ou d'un auditoire détermine l'existence de l'objet esthétique. En fait, l'œuvre — pas seulement chez Dufrenne — est pensée comme virtuelle si elle n'est pas exécutée (le livre en tant que support est l'œuvre littéraire virtuelle ; et la partition est l'œuvre musicale virtuelle) et comme incomplète ou dénaturée si elle se livre en l'absence d'un lecteur ou d'un auditoire. Cela rejoint la donnée hors-être de l'altérité relevée au chapitre précédent.

3) Ensuite, contrairement au matérialisme, l'œuvre ou l'objet d'art n'est *nature*, qu'en ce sens où il s'accorde à la nature. Soit il « s'intègre à l'environnement comme le Parthénon à l'Acropole ou Notre-Dame aux berges de Seine, soit [comme pour la musique] il ne dissimule

¹⁴⁹ Dufrenne consacre un chapitre à l'œuvre musicale (*op.cit.*, p. 314-344). Pourtant, ce n'est pas dans ce chapitre que nous avons trouvé plus particulièrement des informations susceptibles de nous intéresser. D'ailleurs, nous avons noté certains archaïsmes de pensée sur la musique, peut-être inévitables à l'époque. En voici un exemple : « la mélodie doit être privilégiée par rapport au rythme ou à l'harmonie : elle les intègre et ne semble pas se réduire à eux (p. 335) ».

¹⁵⁰ L'œuvre du point de vue idéaliste.

¹⁵¹ DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 49.

¹⁵² DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 50.

point les lois naturelles du matériau qu'il tourne en leur obéissant, il n'a point honte d'être inhumain dans son humanité¹⁵³ ». Cet *inhumain dans l'humanité* idéaliste décrit par Mikel Dufrenne tranche avec *l'inhumain hors de l'humanité* matérialiste. C'est d'ailleurs, nous le pensons, le propre de l'œuvre d'art, de toujours contenir et faire coexister des données humaines et des données inhumaines¹⁵⁴, ce qui peut d'ailleurs expliquer parfois pourquoi le sens des œuvres paraît si obscur ou ésotérique.

4) En opposition au matérialisme antique¹⁵⁵ et à un matérialisme de l'œuvre, le sensible n'est plus pensé comme le moyen par lequel les œuvres (et les choses en général) nous sont données, mais comme une fin. « Il [le sensible] devient objet lui-même, ou du moins inséparable de l'objet qu'il qualifie¹⁵⁶ ». Nous vous proposons un petit extrait de la *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, qui illustre parfaitement cette pensée sur l'œuvre d'art. La matière n'est pas pensée comme *matière matérialiste* (elle n'est pas chose ou la substance chosale), mais elle est pensée comme la profondeur même du sensible : la matière « est le sensible pensé dans sa matérialité¹⁵⁷ ».

Le rapport de la matière, qui est le corps de l'œuvre, et du sensible n'est plus ce qu'il est dans l'objet usuel où la perception, par un mouvement spontané que reprendra à son compte la physique aristotélicienne, distingue cette matière des qualités sensibles parce que ce qui l'intéresse dans la chose est sa substance chosale, ce par quoi la pierre est pierre et peut servir à bâtir, par quoi l'acier peut être utilisé dans la machine par quoi les mots ont un sens et permettent l'échange. L'art refuse au contraire toute distinction entre la matière et le sensible : la matière n'est rien d'autre que la profondeur même du sensible.¹⁵⁸

§40. Dufrenne distingue trois aspects de l'être de l'objet esthétique, « par sa matière, en tant qu'elle s'offre à la perception, il a l'être du sensible ; par son sens, lorsqu'il représente, il a l'être d'une idée ; et lorsqu'il exprime, il a l'être d'un sentiment¹⁵⁹ ». Nous avons dans cette phrase l'archétype de la pensée idéaliste du fonctionnement général de l'objet esthétique,

¹⁵³ DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 127.

¹⁵⁴ L'inhumain n'est pas à prendre au sens du divin, mais au sens de la *nature*. La nature est inhumaine au sens où elle est externe à la biologie humaine, mais son existence est comprise dans l'humanité, car perçue et connue par l'humanité.

¹⁵⁵ Voir supra.

¹⁵⁶ DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 128.

¹⁵⁷ DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 129.

¹⁵⁸ DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 128.

¹⁵⁹ DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 188.

désignant trois philosophèmes du sens : 1) la matière de l'objet esthétique fait forme par le sensible qu'elle unifie en retour — objet esthétique = forme perçue 2) l'objet esthétique est idée en tant qu'il représente (disons plutôt *re-présente*) — objet esthétique = idée (pour nous : une image référant à un objet de notre vécu ou de notre imaginaire) 3) l'objet exprime, il est transcendance¹⁶⁰ en tant que sentiment — objet esthétique = sentiment. *Note* : *Forme perçue*, *sentiment*, et *idée*, fondent notre théorie du sens : triple détermination que nous traduirons dans nos propres termes : son musical, émotion et re-présentation.

Ainsi, l'objet esthétique est multiple : il est à la fois objet sensible, objet re-présenté et monde émotionnel exprimé. *Note* : pour nous, l'objet n'exprime pas des sentiments ou des émotions. Les émotions naissent pour nous d'une analogie de mouvement entre le son musical et le mouvement interne de notre corps et de notre âme : l'émotion naît lorsque notre corps et notre âme rentrent en *résonnance* avec le mouvement du son — c'est en tout cas l'idée que nous défendrons.

4.2.1.2. La forme du point de vue idéaliste.

§41. Les théories de la forme du point de vue matérialiste sont plutôt des théories de la forme formée (nous avons vu que Schloetzer ne tombe pas dans cet écueil), alors que les théories idéalistes de la forme sont plutôt¹⁶¹ des théories de la forme comme processus, des théories de la forme formante, dont Kant a été indirectement l'un des premiers instigateurs dans la *Critique de la faculté de juger*. Sa pensée sur la forme représente une double avancée par rapport à une pensée matérialiste, comme le montre — lui aussi indirectement — Bernard Sève dans *L'altération musicale* :

La conception kantienne de la forme esthétique [se] montre à la fois non mathématisante et non picturaliste. C'est une vraie rupture avec un double préjugé. Le préjugé mathématisant, pythagoricien ou leibnizien, selon lequel la forme musicale est mathématiquement appréhensible parce qu'elle se réduit à des rapports numériques, est écarté par le recours à la notion de réflexion, de jugement sensible : la réflexion est en effet autre chose que le calcul. Le préjugé picturaliste est écarté par l'adhésion de Kant à la thèse d'Euler selon laquelle la couleur est aussi l'effet d'un complexe de vibrations ; aussi la couleur doit-elle être pensée

¹⁶⁰ Car il est plan d'immanence qui s'exprime.

¹⁶¹ Car dans l'idéalisme de Dufrenne s'exprime pleinement cette forme formante, sans pour autant assurer de dialectique avec la forme formée, alors qu'en Italie l'année suivante (1954), Luigi Pareyson invente le concept de « formativité » qui est justement une théorie de la distinction/unité de la forme formante et de la forme formée.

sur le modèle du son. Pour penser la notion de forme, l'expérience du sonore jouit du privilège de son caractère incontestablement temporel.¹⁶²

La forme est conçue par l'idéalisme comme processus sensible et comme processus temporel : elle est un lieu sensible et un temps morphogénésique. Lieu sensible, d'abord, car la forme est l'unité du sensible. Selon Dufrenne, « l'objet esthétique, quand nous le contemplons pour en jouir, nous apparaît bien comme un tout : il est unifié par sa forme¹⁶³ ». Temps morphogénésique, ensuite, car la forme de l'objet esthétique n'est pas la forme figée et intemporelle de l'œuvre, mais une forme dynamique (à plus forte raison en musique). L'œuvre, en tant qu'objet figé « manque l'objet esthétique proprement dit en lui substituant un schéma qui procède d'une attitude objectivante, attitude qui n'est pas celle que nous prenons spontanément devant lui¹⁶⁴ ». C'est pour cette raison (nous semblant évidente) que les théories idéalistes de la forme sont plutôt *du côté* de la forme formante. Schloezer et Dufrenne l'ont vu, la forme musicale est dynamique :

1) tout d'abord parce qu'elle implique un temps morphogénésique, non seulement du point de vue de la réception, mais aussi, bien sur du point de vue de la production de la forme. Ce temps dynamique, poïétique et esthésique, est tout entier exprimé — un an après *la Phénoménologie de l'expérience esthétique* (c'est-à-dire en 1954) — dans le concept de « formativité » de Luigi Pareyson¹⁶⁵ que résume pour nous Gilles A. Tiberghien : « le concept de "formativité" sert une philosophie dynamique de la création qui refuse la conception crocéenne¹⁶⁶ de l'œuvre

¹⁶² SÈVE, *L'Altération musicale*, p. 229-233.

¹⁶³ DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 189. Bien entendu, nous sommes en désaccord. Ceci est, nous l'avons vu, un point critique de l'idéalisme de Dufrenne, étant donné que la forme phénoménologique n'unifie rien en raison de son absolu relativisme. Voir supra.

¹⁶⁴ DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 188-189.

¹⁶⁵ Les bases de ce concept sont jetées dans son ouvrage de 1954. PAREYSON, Luigi, *Estetica - Teoria della formatività*, Edizioni di Filosofia, Torino, 1954. Version, française : *Esthétique - Théorie de la Formativité*, traduit par Gilles A. Tiberghien et Rita Di Lorenzo, Paris, Éditions de l'École Normale, 2007. Voici comment il exprime cette formativité : « cette théorie est celle de la distinction-unité de la forme formante et de la forme formée, par laquelle l'œuvre même, bien avant d'exister comme formée, agit comme formante et comme guide du processus de sa propre formation sans toutefois que l'on puisse dire que la forme formante soit quelque chose de différent de la forme formée, car elles sont au contraire exactement la même chose. » Cité par TIBERGHIE, Gilles A, « Présentation, Luigi Pareyson et la critique », in CHATEAU, Dominique, *À propos de "La Critique"*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 159. Voir aussi, PAREYSON, Luigi, *Conversation sur l'esthétique*, traduit par Gilles A. Tiberghien, Paris, Gallimard, 1992, p. 127.

¹⁶⁶ Conception de l'historien et esthéticien Benedetto Croce. Voir à ce propos : CROCE, Benedetto, *Essais d'esthétique : textes choisis*, traduit et présentés par Gilles A. Tiberghien, Paris, Gallimard, 1991.

accomplie dont les qualités esthétiques se jugent à sa réussite sans tenir compte ni du processus de formation qui, en amont, mène à sa forme accomplie, ni du processus de réception et d'exécution qui, en aval, en prolonge l'existence à travers l'interprète ou le spectateur¹⁶⁷ ».

2) Ensuite, parce que la forme est marquée par la relation qu'elle entretient avec le sensible. Il faut envisager *forme* et *sensible* comme les deux revers d'une même médaille, comme les deux aspects d'un même processus. Selon Dufrenne, le sensible n'apparaît que par la présence de la forme, et la forme n'apparaît que par le sensible. Pour boucler la boucle : *la forme n'apparaît que par le sensible par lequel la forme nous est donnée*. La forme est autant « l'organisation immédiate et immédiatement perçue du sensible¹⁶⁸ » qu'elle est l'organisation immédiate unifiant le sensible. Dans cette conception, *l'Esthétique* spiritualiste hégélienne est critiquée par Dufrenne, car selon lui, l'« élément formatif » et la « réalité sensible et extérieure¹⁶⁹ » ne sont pas séparables, ou ne peuvent être considérés que comme de pures abstractions lorsqu'elles sont envisagées indépendamment. Forme et sensible vont nécessairement de pair : « l'unité du sensible comme matière et de la forme est indécomposable¹⁷⁰ ». Et l'objet n'acquiert sa valeur esthétique que lorsqu'il est forme, c'est-à-dire lorsqu'il ordonne et unifie le sensible — lorsqu'il est perçu, tout simplement.

§42. Pour Dufrenne la forme est d'abord le contour esthétique qui « informe le sensible en le délimitant¹⁷¹ ». Mais la forme est pour lui bien plus que cela : elle n'unifie pas seulement le sensible : elle unifie aussi le sens. La forme et le sens sont corrélatifs et coextensifs : 1) il n'y a pas de forme sans sens, comme il ne peut y avoir de sens sans forme ; 2) la perception esthétique saisit le sens dans la forme ; 3) le sensible n'est unifié que parce que la forme fait sens.

La forme du poème, ce n'est pas seulement l'ordonnance du matériel verbal par quoi le langage trouve sa musicalité, c'est aussi le sens du poème, moins le sens logique qu'on en pourrait extraire pour le transcrire dans le langage de la prose que le sens poétique qu'il exhale comme un parfum, et qui est son enveloppe véritable.¹⁷²

¹⁶⁷ TIBERGHIEN, « Présentation, Luigi Pareyson et la critique », p. 159.

¹⁶⁸ DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 132.

¹⁶⁹ HEGEL, cité par DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 133.

¹⁷⁰ DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 133.

¹⁷¹ DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 189.

¹⁷² DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 193-194.

On comprend, dans cette conception, que la forme est ce par quoi l'objet esthétique acquiert un sens. Mais le sens dont parle Dufrenne est moins le sens de l'objet qu'un sens poétique. La forme perçue ne n'est pas seulement celle de l'objet esthétique, *mais encore celle des émotions* déclenchées par l'objet esthétique. Voilà ce qu'est ce *sens poétique*, que nous étudierons plus loin dans notre texte¹⁷³. Par cette conception de la forme, Dufrenne instaure une véritable rupture avec la pensée formaliste d'un Hanslick par exemple. Puisque la forme est, nous l'avons montré, indifférenciable du sensible, et puisque le sens de l'œuvre est plus de l'ordre du poétique que du *logique*, l'art ne s'adresse pas en premier au sens sensé, à l'entendement, mais en premier au sens sensible et à l'émotion. Nous faisons de cette déduction un point clef de notre réflexion sur le sens : le sens a plusieurs étapes, dont l'étape sensible est bien entendu la première¹⁷⁴, et nous justifions ceci de cette manière : l'art et en particulier la musique ne s'adressent pas en premier à l'intellect, mais s'adressent avant tout à nos sens et au sensible.

La profondeur incompréhensible du sens, les arts plastiques et poétiques modernes l'ont systématiquement soulignée et exploitée ; mais même l'art en apparence le plus facile recèle quelque chose de mystérieux, du simple fait qu'il s'adresse à la perception, et de là au sentiment, plutôt qu'à l'entendement.¹⁷⁵

4.2.1.3 La (ré)conciliation sujet / objet ?

§43. C'est dans le but de résoudre la « contradiction entre l'esprit considéré dans son existence abstraite et absolue et la nature comme constituait le monde des sens et de la conscience¹⁷⁶ » qu'est né l'idéalisme philosophique. Concilier *subjectivité* de l'esprit et l'objectivité de la *nature* est aussi l'une de ses plus grandes apories. Sans avoir pu la résoudre, c'est Kant qui, en premier, a senti ce besoin de conciliation.

C'est Kant qui le premier a senti le besoin de cette réunion, l'a connue et même exposée, mais d'une manière extérieure, sans pouvoir en développer scientifiquement la nature, ni en établir les conditions. Le caractère absolu de la raison se trouve dans sa philosophie ; mais comme il retombait dans l'opposition du *subjectif* et de l'*objectif*, et plaçait d'ailleurs la raison *pratique* au-dessus de la raison *théorique*, ce fut lui principalement qui érigea

¹⁷³ Voir infra chap. 9.1. LA PROTOSIGNIFICATION MUSICALE.

¹⁷⁴ Même si *l'a priori*, dont nous avons montré qu'il était condition de possibilité du sens, arrive avant. Mais il n'est pas étape au sens où, au moment de l'expérience esthétique, cet *a priori* est *déjà-là*.

¹⁷⁵ DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 196.

¹⁷⁶ HEGEL, *Cours d'esthétique*, p. 53.

l'opposition qui éclate dans la sphère morale en principe suprême de la moralité. Dans l'impossibilité de lever cette contradiction, il n'y avait qu'une chose à faire, c'était d'exprimer l'union sous la forme des idées subjectives de la raison, ou comme postulat à déduire de la raison pratique, sans que leur caractère essentiel puisse être connu, et que leur réalisation soit autre chose qu'un simple *doit être* s'ajournant à l'infini. Ainsi, dans la morale, l'accomplissement du but des actions reste un simple devoir. Dans le *jugement téléologique* appliqué aux êtres vivants, Kant arrive au contraire à considérer l'organisme vivant de telle sorte que l'idée, le général, renferme en même temps le particulier, et, comme but, le détermine. Par conséquent aussi, il détermine l'extérieur, la composition des organes, non par une action qui vient du dehors, mais de l'intérieur. De cette manière sont confondus dans l'unité le but et les moyens, l'intérieur et l'extérieur, le général et le particulier. Mais ce jugement n'exprime toujours qu'un acte subjectif de la réflexion, et ne fait pas connaître la nature de l'objet en lui-même.¹⁷⁷

Dans le fond, cette aporie n'est pas seulement constitutive de l'idéalisme, mais est aussi et surtout « le plus élevé de tous les problèmes de la philosophie transcendante »¹⁷⁸, comme le remarquait Schelling (voir aussi plus haut). En effet, dès l'introduction du *Système de l'idéalisme transcendantal*, le philosophe pose ce problème aporétique en quelques points : 1) « Toute connaissance repose sur l'accord d'un *objectif* avec un *subjectif*¹⁷⁹ ». 2) *Nature* est substance de ce qui est objectif, et *moi* ou *intelligence* est substance de ce qui est subjectif 3) *nature* et *moi* sont imbriqués et profondément indifférenciables, car « dans la connaissance, l'objectif et le subjectif sont tellement unis, qu'on ne peut pas dire celui des deux auquel appartient la priorité¹⁸⁰ ». 4) Établir cette priorité est donc un parti pris. Il n'y a donc que deux positions rationnelles qui valent : soit l'on donne la priorité à la *nature* (à l'objet), soit l'on donne priorité au *moi* (au sujet), tout en gardant à l'esprit que l'un et l'autre sont profondément imbriqués — et en gardant à l'esprit que ces deux positions valent, mais sont à certains égards hémiplegiques.

§44. Nous serions tenté de concéder à Schelling que ce *devoir* de choisir entre l'une ou l'autre des positions rationnelles évoquées est incontournable pour éviter les contresens et les redondances — d'ailleurs, le lecteur aura bien compris, dès les premières lignes de ce texte, que nous nous situons tant d'un côté que de l'autre, mais successivement, dialectiquement, et non

¹⁷⁷ HEGEL, *Cours d'esthétique*, p. 53-54.

¹⁷⁸ SCHELLING (von), Friedrich Wilhelm Joseph, *Système de l'idéalisme transcendantal*, traduit par Paul Grimblot, Ladrangé, 1842, p. 12. Version numérique dudit ouvrage.

¹⁷⁹ SCHELLING, *Système de l'idéalisme transcendantal*, p. 1.

¹⁸⁰ SCHELLING, *Système de l'idéalisme transcendantal*, p. 1-2.

simultanément, ce qui est impossible théoriquement. Soit l'on se situe du côté de l'objet (objet esthétique) et l'on cherche en quoi et comment sa *nature* est actualisée par une *intelligence* qui l'intériorise ; soit l'on se situe du côté du sujet (perception esthétique) et l'on cherche en quoi et comment l'*intelligence* — pour reprendre le terme de Schelling — est contenue dans la *nature* de l'objet qu'elle vise. D'ailleurs, puisqu'il n'est point de hasard, la forme du livre de Dufrenne (en 2 tomes, *L'objet esthétique* et *La perception esthétique*) est révélatrice de cette dualité objet / sujet, et de cette impossible réconciliation théorique. Et même si Dufrenne recherche une forme de conciliation sujet/objet, il ne rejette pas l'aspect équivoque de l'objet esthétique et de l'expérience esthétique, et cède implicitement¹⁸¹ à l'idée de Schelling : il doit d'abord faire le choix de se situer du point de vue de l'objet esthétique, puis du point de vue de l'expérience esthétique (du sujet) ensuite.

Sur cette question, l'idéalisme musicologique s'est rendu à l'évidence, et a choisi son camp comme l'a fait Schelling. Il s'est bien plus situé du côté du sujet que du côté de l'objet — nous verrons notamment que l'esthétique intuitiviste musicologique est emblématique de ce choix, c'est-à-dire un choix subjectivisant et souvent psychologisant. C'est sur ce point précis que l'idéalisme objectif de Schelling n'a pas su séduire la musicologie idéaliste. En revanche, l'idéalisme d'Husserl — qui ramène tout à la subjectivité transcendantale —, la phénoménologie d'Ingarden — qui ramène tout à l'être intentionnel de l'objet, et la psychologie phénoménologique de Sartre — qui ramène tout à l'intentionnalité de l'imaginaire — ont été plus particulièrement adoubés par la musicologie. C'est ici que l'esthétique de l'art de Dufrenne marque sa différence et suscite notre intérêt : 1) d'abord parce qu'il se situe autant du point de vue de l'objet esthétique (tome I) que du point de vue de la perception esthétique (Tome II) ; ce qui signifie 2) que Dufrenne avait vu la nécessité de cette dialectique entre l'objet et le sujet. Il concède à l'idée de Schelling, de manière implicite, selon laquelle on doit toujours choisir un point de vue : celui de l'objet ou celui du sujet.

On comprend ainsi que : a) soit on concède à Schelling et l'on affirme une teneur plutôt réaliste ou une teneur plutôt psychologue en fonction du choix point de vue adopté, b) soit l'on cherche à contourner la difficulté, et l'on réunit réalisme et psychologisme en cherchant « un tiers parti » comme l'a fait Sartre avec *l'imaginaire*, ou la phénoménologie (en général) avec *l'expérience*. Ceci ne leur a toutefois pas permis d'effectuer réellement la *réunion* du sujet et de l'objet souhaitée par Kant et évoquée par Hegel.

§45. L'objet esthétique que Dufrenne décrit dans le premier tome¹⁸² de sa *Phénoménologie*, est à la fois *subjectivité* de la perception et *objectivité* de l'œuvre. L'objet esthétique est ambigu,

¹⁸¹ Car Schelling ne figure pas dans sa bibliographie ni même de son *index*.

¹⁸² DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 258 sq.

équivoque, car à la fois sujet et objet : il acquiert alors la double propriété d'être à la fois autonome et hétéronome. Il assume à la fois une existence matérielle, mais est simultanément dépendant de la perception (du sujet percevant). En cela, Dufrenne est comme Schloezer, l'un des artisans de la conception dialectique de la relation objet/sujet en musique.

§46. Dufrenne rappelle à notre bon souvenir quelques théories de l'objet esthétique qui cherchent (sans succès) à surmonter ou à contourner l'équivocité évoquée. L'auteur procède notamment à la lecture critique de Sartre, Ingarden, Conrad, mais aussi de Boris de Schloezer. Nous proposons au lecteur de nous attarder quelques instants sur ce passage de la *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, car il est éclairant sur le caractère équivoque de l'objet esthétique et sur son sens, caractère selon nous insurpassable qu'en outre, en droite ligne de Schelling et de Dufrenne, nous défendons.

Commençons tout d'abord par la conception sartrienne de l'objet esthétique, qui défend elle aussi, à sa manière, ce caractère équivoque. « À sa manière », car elle le défend malgré elle. L'objet esthétique n'est pour l'auteur de *L'imaginaire* « ni une chose, ni [...] une représentation, il est imaginaire¹⁸³ ». L'objet esthétique de Sartre¹⁸⁴ (comme tout objet¹⁸⁵) est objet irréel et objet imaginaire. Il n'est pas l'objet réel perçu, la chose matérielle perçue (que Sartre nomme *analogon*, et que Dufrenne nomme *œuvre perçue*), mais est en définitive *le sujet*¹⁸⁶ que l'œuvre d'art exprime « qui est l'âme de l'objet, son âme singulière ». Ceci confère à l'objet esthétique un aspect équivoque que Dufrenne a clairement identifié.

L'objet esthétique imaginaire de Sartre n'en nécessite pas moins la perception. Or, l'essence même de l'imaginaire est justement de refuser la perception, il est a-perception. Comme le remarque Dufrenne, l'imaginaire est « la négation du perçu¹⁸⁷ ». Ce paradoxe conduit Sartre à concéder que si l'objet esthétique est imaginaire et doit cependant être perçu, il « n'en

¹⁸³ DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 259.

¹⁸⁴ Voici comment Sartre lie l'objet esthétique à l'imaginaire : « l'objet esthétique est proprement le monde en tant qu'il est visé à travers des imaginaires ». SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1985, p. 66.

¹⁸⁵ « Tout imaginaire paraît sur "fond de monde", mais réciproquement toute appréhension du réel comme monde implique un dépassement caché vers l'imaginaire ». SARTRE, Jean-Paul, *L'imaginaire, Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1986, p. 361.

¹⁸⁶ Ce mot n'est pas celui employé par Sartre, mais par Dufrenne dans sa lecture de Sartre. Dufrenne utilise le mot « sujet » qui désigne *ce dont l'œuvre s'entretient*. Nous préférons ce mot au mot « idée », cher à Ingarden et critiqué par lui. Il parle de la « soi-disant idée de l'œuvre ». Voir INGARDEN, Roman, *L'œuvre d'art littéraire*, traduit par Philibert Secretan, Lausanne, L'âge d'Homme, 1983, p. 245 sq.

¹⁸⁷ DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 260.

est pas moins une chose¹⁸⁸ ». Si Sartre se situe préférablement du côté du psychologisme, il ne peut pour autant se passer de *l'analogon* matériel pour faire survivre sa psychologie phénoménologie de l'imaginaire. C'est en cela que l'objet esthétique de Sartre est équivoque : il est malgré lui à la fois objet et sujet, à la fois externe et interne, à la fois réel et irréel.

§47. Une des deux remarques de Dufrenne sur l'objet esthétique sartrien concerne la question du sens. Puisque l'objet esthétique sartrien est *le sujet* que l'œuvre d'art exprime, et puisque cet objet est irréel, le sens est irréel. Ceci n'a rien de saugrenu eu égard aux réflexions engagées jusqu'ici, et comme le remarque Dufrenne, c'est même une banalité.

On peut bien dire que le sens est un irréel : c'est même une banalité si l'on entend par là que le sujet de l'œuvre ne se situe pas dans le monde réel, que Hamlet incarné par Laurence Olivier ou Barrault n'est plus un Hamlet véritable, et qu'il n'y a pas à ouvrir son parapluie lorsqu'on entend l'orage de la Sixième.¹⁸⁹

En ce qui concerne le son musical, l'irréel est le domaine le plus véritable du sens, car le son n'est pas un objet esthétique qui cherche à représenter ou à exprimer le réel. La représentation, la présentation à nouveau d'objets de mon vécu ou de mon imaginaire, appartient bel et bien à ce domaine de l'irréel. Mais l'irréel n'est pas le seul domaine du sens du son musical. Pourquoi ? Simplement parce que sans présentification et sans perception de l'objet, aucune conscience de l'objet n'est possible, et sans conscience de l'objet, aucun imaginaire relatif à l'objet n'est possible. Le sens, même s'il est un irréel, ne saurait être seulement immanent à la conscience ou à l'imaginaire, il a besoin d'un support matériel qui se présentifie et qu'on perçoit¹⁹⁰. C'est à partir de lecture critique de Sartre par Dufrenne que s'érige notre posture. Il nous donne, à ce stade de la réflexion, un principe essentiel. Puisque le sens est à la fois *par moi* et *hors de moi*, il est tant immanent à la *chose* qu'au *perçu*. Cette double immanence nous oblige à renier sans hésitation la conception spiritualiste et solipsiste d'un sens purement immanent à la conscience.

¹⁸⁸ DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 261.

¹⁸⁹ DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 264.

¹⁹⁰ C'est un des aspects de la modération de l'idéalisme de Dufrenne. Nous sommes absolument de l'avis de Dufrenne, d'ailleurs.

4.2.1.4. La concrétisation et la re-présentation.

§48. Attardons-nous maintenant sur l'objet esthétique chez Ingarden. N'oublions pas de préciser que Roman Ingarden¹⁹¹ dans *L'œuvre d'art littéraire* décrit l'objet esthétique *littéraire* ; on comprendra donc que sa philosophie, se situant entre réalisme et idéalisme husserlien comme le remarque très justement Victor Kocay¹⁹², n'est pas en tout point éclairante sur l'objet esthétique musical¹⁹³ (mais dégage certains aspects généraux essentiels sur la question du sens). Par exemple, son concept de *stratification de l'œuvre*, articulant différentes couches hétérogènes de l'œuvre littéraire, ne sied guère à l'objet esthétique musical en surface, car certaines *couches* imposent la symbolisation et l'expression du réel par l'œuvre¹⁹⁴. Expression et symbolisation que la musique ne permet que dans sa profondeur textuelle et contextuelle. Le son musical, à lui seul, est incapable d'assumer cette symbolisation cette expression. Toutefois, certaines données et certains concepts de l'esthétique ingardenienne sont essentiels pour notre investigation du sens. Précisons en outre que son esthétique cherche, elle aussi, à contourner l'équivocité de l'objet esthétique, sans réellement y parvenir.

§49. Pour Ingarden, la formulation de l'objet esthétique (lors de l'expérience esthétique) est une *concrétisation*. Ce concept — par l'idée qu'il nous inspire plutôt que par son traitement par Ingarden¹⁹⁵ — apporte à notre cheminement une problématique supplémentaire : celle de la référence.

¹⁹¹ INGARDEN, Roman, *L'œuvre d'art littéraire*, traduit par Philibert Secretan, Lausanne, L'âge d'Homme, 1983.

¹⁹² KOCAY, Victor, *Langage de Roman Ingarden*, Liège, Mardaga, 1996, p. 8.

¹⁹³ Il a écrit un livre sur l'œuvre musicale, qui partage quelque idée avec *L'œuvre d'art littéraire*. Voir INGARDEN, Roman, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, Paris, Christian Bourgeois, 1989.

¹⁹⁴ « La structure de l'œuvre littéraire conforme à son essence consiste globalement en ceci : *c'est une construction (Gebilde) étagée à plusieurs niveaux et constituée de plusieurs couches hétérogènes*. Ces couches se distinguent les unes des autres 1° par leur *matériel* caractéristique, les propriétés de chacune d'elles procédant de ce matériel différencié, 2° par le *rôle* que joue chaque couche tant en relation aux autres que par rapport à la constitution d'ensemble de l'œuvre. » INGARDEN, *L'œuvre d'art littéraire*, p. 43. Il ajoute : « Anticipant sur les résultats définitifs de notre enquête, disons que sont les suivants : 1. la couche des vocables (Wortlaute) et des formations phoniques (Lautgebilde) supérieures qui se constituent sur cette base ; 2. la couche des unités de signification de différents niveaux ; 3. la couche des divers aspects ; et enfin 4. la couche des objets représentés et de leur histoire (sort et destin). Les analyses ultérieures montreront que cette dernière couche est pour ainsi dire à double versant : d'un côté le versant des corrélats intentionnels de propositions qui représentent (en particulier des états-de-chose) ; de l'autre, le versant des objets amenés à figuration (Darstellung) et de leur histoire ». *Ibid.*, p. 44.

¹⁹⁵ Le problème que pose l'interprétation d'Ingarden de son propre concept de concrétisation, c'est qu'il impliquerait pour notre étude une forme neutre de l'objet musical (l'œuvre matérielle neutre) qui se distingue de l'objet esthétique (c'est-à-dire la forme *concrétisée* de l'œuvre). C'est ici que s'arrête

La concrétisation a connu une « certaine renommée¹⁹⁶ » en sciences de la littérature ; ce n'est pas le cas en musicologie, d'où l'intérêt de la décrire brièvement au lecteur. Elle se rapproche de notre idée de re-présentation, mais cette dernière est plus juste et précise pour décrire une concrétisation spécifiquement musicale. La concrétisation¹⁹⁷ — qui a été relevé par Conrad sous le terme de « réalisation » — reçoit une définition éclairante dans l'ouvrage de Victor Kocay, le *Langage de Roman Ingarden*.

La concrétisation est la « matérialisation » ou la « figuration » du référent de l'œuvre fictionnelle dans la conscience du lecteur. Évidemment, c'est une notion métaphorique. Le référent de l'œuvre fictionnelle ne se « matérialise » jamais. Il est possible de donner une représentation de l'œuvre ou d'une partie de l'œuvre (surtout lorsqu'il s'agit du drame ou d'une transposition d'un roman au cinéma), mais de telles représentations restent justement des représentations du référent de l'œuvre littéraire et ne sont nullement une matérialisation du référent dans le sens absolu du mot.¹⁹⁸

La concrétisation n'est en réalité qu'une *représentation du référent de l'œuvre* donnée dans la conscience. Et cette représentation est précisément l'objet esthétique pour Ingarden. En musique, ce référent resterait à déterminer. Selon nous, c'est un point nodal de notre entreprise, ce référent est un *autre objet*. À l'écoute du son musical, je présente à nouveau un autre objet, venant de mon vécu et de mon imaginaire : un objet re-présenté.

On comprend immédiatement qu'en musique, cette formulation d'un *autre objet* a probablement l'être du subjectif, d'autant plus que l'art des sons ne cherche pas à représenter ou

selon nous (et selon Dufrenne) l'efficacité du concept d'Ingarden pour un objet esthétique tel que la musique, cela pour deux raisons majeures. 1) Tout d'abord, l'objet neutre, comme on le retrouve dans la tripartition de Molino/Nattiez, n'a en principe pas cours en musique (et dans les arts de la présentification) en raison de l'interprétation, sauf si l'on considère que la partition¹⁹⁵ est l'objet musical matériel. Nous avons pris parti dès le début de ce texte : si objet musical il y a, cela ne peut être qu'un objet sonore (et donc multiple, car dépendant de son interprétation). 2) Ensuite, l'objet esthétique n'est conçu que comme représentation par Ingarden. Nous venons pourtant de voir dans la lecture de Sartre opérée par Dufrenne : l'objet esthétique est autant donné *hors de moi* que *par moi*. Ainsi, dans cette conception ingardenienne, qui finalement considère l'objet esthétique uniquement en tant qu'il est concrétisé (en conscience), l'équivocité constitutive de l'objet esthétique n'est plus garantie, car « neutralisée ». Or selon nous, on nie l'objet esthétique lorsque l'on nie son équivocité de principe : d'être à la fois objet et sujet.

¹⁹⁶ KOCAY, *Langage de Roman Ingarden*, p.17.

¹⁹⁷ Ou plutôt les différents types de concrétisation, et c'est grâce à cette multiplicité que le concept est transposable à l'objet esthétique musical. Voir le chapitre 13 « la vie de l'œuvre littéraire », INGARDEN, *L'œuvre d'art littéraire*, p. 281 sq.

¹⁹⁸ KOCAY, *Langage de Roman Ingarden*, p. 17.

exprimer le réel, et donc à unifier la représentation autour d'un objet spécifique. Le son est *sans objet*, rappelons-le.

§50. Mais restons-en pour le moment à ce concept ingardenien de concrétisation. Afin de clarifier la position d'Ingarden, un exemple s'impose. Vous lisez les premiers mots des *Misérables*. En voici le texte : « En 1815, M. Charles-François-Bienvenu Myriel était évêque de Digne. C'était un vieillard d'environ soixante-quinze ans ; il occupait le siège de Digne depuis 1806. ». La signification est pour le moins claire : on comprend qu'un vieillard est évêque de Digne, et qu'il occupe cette fonction depuis quelque temps. Mais comment concrétisons-nous cela ? Comment nous représentons-nous les personnages, les lieux, les scènes ? Par un *acte d'imagination* répondrait Sartre : on imagine les personnages, les lieux, le reste. Certes, c'est bel et bien une manière de se représenter les choses que de les imaginer.

1) Nous pouvons imaginer le vieillard, par exemple. Nous lui donnons les traits que nous voulons : nous l'imaginons avec sa mitre, son anneau pastoral, etc. sans pour autant outrepasser la signification permise par le texte (nous ne l'imaginons pas, en principe, avec un casque de motard, sur une moto, cigare à la bouche).

2) Mais nous pouvons aussi faire référence au réel :

— référence à notre vécu. Êtes-vous déjà allé à Digne ? Certes, il n'y a qu'une ville nommée Digne, mais n'y a-t-il pas mille-et-une manières de voir Digne et mille-et-une manières d'y vivre, dont l'une est la vôtre (référence subjective) ? Êtes-vous évêque ou en connaissez-vous un ? Certes, « évêque » désigne — entre autres — une fonction sociale bien réelle que chacun connaît, mais de quoi l'évêque a-t-il l'air dans votre esprit, comment le représentez-vous ? A-t-il les traits de quelqu'un qui vous est connu, ou ressentez-vous le besoin de reconstruire ses traits les uns après les autres, comme une chimère de tous les êtres de soixante-quinze ans qui ont partagé de près ou de loin votre existence (référence subjective) ?

— référence à nos souvenirs et nos émotions. Si vous êtes allés à Digne, vous souvenez-vous de son architecture, telle que vous l'avez vue de vos propres yeux, du temps qu'il faisait, avec qui vous étiez, quel parfum envahissait les rues (référence subjective) ? Si vous avez connu un évêque, ne vous a-t-il pas inspiré la sympathie, ou au contraire vous a-t-il inspiré le dégoût (référence subjective) ?

— référence à nos affects, à notre goût, à notre état thymique.

— etc.

3) Nous pouvons faire référence à l'irréel : l'incipit des *Misérables* nous fait penser à un passage du *Nom de la Rose* d'Umberto Eco, par exemple, même si les deux fictions ne se déroulent ni dans le même lieu, ni dans le même temps.

Selon nous, ces trois modes de concrétisation de l'œuvre d'art littéraire — acte d'imagination, référence réelle, référence irréal — sont aussi, en substance, les trois modes de la re-présentation en musique. Mais ici, il est à pointer une différence fondamentale entre objet littéraire et objet sonore musical.

§51. Dans l'œuvre littéraire, l'objet de concrétisation est imposé (le vieillard, Digne, etc...), même si nous pouvons, par un acte d'imagination ou par une référence personnelle, lui donner un habillage subjectif. À certains égards, l'objet littéraire et l'objet concrétisé n'ont pas la même forme, mais ils ont la même matière, en précisant tout de même, pour l'œuvre d'art littéraire, que les mots n'ont pas seulement une signification, mais aussi des « vertus sensibles¹⁹⁹ » comme le dit Dufrenne²⁰⁰. L'œuvre littéraire impose son objet, mais n'impose pas son interprétation subjective — interprétation liée à la manière dont les vertus sensibles des mots percutent notre vécu et notre imaginaire propre. Il en est de même lorsqu'on lit un poème. Lorsque « le poète dit : "voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches", cela n'éveille pas plus en moi quelque image de botanique que les *Mélodies en forme de poire* de Satie ou une nature morte de Bazaine²⁰¹ ». Les mots de Verlaine peuvent autant provoquer 1) un acte d'imagination : quelle forme pouvons-nous imaginer, à quoi ces fruits et fleurs peuvent-ils ressembler ? 2) une référence réelle : forme d'une pomme que nous avons l'habitude d'avoir dans notre corbeille de fruits 3) une référence irréal : exemples artistiques irréels que Dufrenne a dans cet exemple choisis pour nous (*Mélodies en forme de poire* de Satie ou une nature morte de Bazaine).

§52. En revanche, lorsque l'on écoute *la Neuvième*, *la Mer* ou *Petrouchka*, ces œuvres ne nous imposent pas un objet. Le son musical est sans objet de re-présentation *a priori*, nous l'avons dit. *L'objet sonore musical* et *l'objet re-présenté à l'écoute de l'objet sonore musical* ne sont jamais les mêmes, car le son musical n'impose jamais son objet. Leurs formes et leurs matières ne sont jamais les mêmes. La re-présentation du son musical ne s'effectue donc *que* grâce au « vertus sensibles » du son musical. Nous demandons au lecteur de retenir ceci pour la suite : nous défendrons l'idée selon laquelle a) les vertus sensibles du son, le mouvement et le

¹⁹⁹ DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 272.

²⁰⁰ C'est aussi de cette manière que les significations se concrétisent par l'œuvre littéraire — pour utiliser le vocabulaire d'Ingarden — : par le sensible que les mots ébranlent, par les références subjectives qu'ils nous obligent à formuler.

²⁰¹ DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 272.

changement du son, ainsi que b) l'émotion, la mise en mouvement de l'âme et du corps induite par ce mouvement et changement du son, sont au fondement de la re-présentation du son musical. Autrement dit, en musique, le son ordonne le sensible, et donne à se re-présenter, sans jamais ne rien imposer.

§53. Le son musical n'a pas de référence au sens propre du terme. La re-présentation, contrairement à la concrétisation, n'est pas une *référence*, mais la formulation subjective d'un *autre objet* à l'écoute de l'objet sonore. Cet objet second, en revanche, réfère (nous le verrons, à la manière d'un signe). Cet objet est tout ce qu'il y a de plus subjectif, et peut avoir 1) le caractère sartrien de l'imaginaire (ex : à l'écoute de *La mer*, je me re-présente une immense pièce pleine d'eau, avec de hauts murs desquels jaillissent des fontaines), ou alors 2) le caractère du vécu : à l'écoute de *La mer*, je présente à nouveau mon vécu, un souvenir (par exemple une course à pied sur le passage du Gois à Noirmoutier)²⁰². C'est en cela que l'objet esthétique sonore trouve son hétéronomie : il *peut* (nous soulignons) donner à se re-présenter un autre objet, ayant différents caractères (celui de notre imaginaire, ou celui de notre vécu). À ce stade, un bref retour sur Boris de Schloezer²⁰³ s'impose, afin d'affiner le concept de re-présentation, pour notre philosophie du sens de la musique. Comme nous l'avons vu, l'auteur de *L'Introduction* montre que le sens de l'objet esthétique (musical) ne peut se réduire à des données de conscience, à une *re-présentation*. C'est ce que nous rappelle Schloezer : l'objet esthétique est avant tout une extériorité et une matérialité. Nous le rappelons, l'objet sonore musical est l'organe du sens. Concevoir la relation sujet / objet comme dialectique entre objet sonore et objet second re-présenté permet de sauvegarder l'équivocité de l'objet esthétique

²⁰² Nous avons choisi des exemples « aquatiques ». En effet, nous montrerons, à l'aide des travaux de Francesco Spampinato notamment, que si le son n'impose pas son objet, le mouvement et le changement du son peuvent bel et bien contraindre l'imaginaire, en reproduisant l'allure émo-tonique (corporelle) de l'eau par exemple : le contact avec l'eau, l'éclaboussure, l'immersion, etc. Il peut mettre sous contrainte, mais sans jamais imposer. En effet, je peux tout à fait re-présenter le feu à l'écoute d'une musique reproduisant l'allure émo-tonique de l'eau. Voir infra chap. 8.2.2.3. Allures émo-toniques.

²⁰³ Schloezer apporte à l'objet esthétique une organicité, mais contrairement à Dufrenne, cette organicité (synonyme du mot *sens* chez Schloezer) est pensée à partir de l'immanence à l'œuvre et non à partir de l'immanence au *perçu*. C'est ici précisément que le matérialisme et l'idéalisme musicologique se distinguent. S'ils peuvent avoir une conception avoisinante de l'objet esthétique, c'est en définitive le choix du point de vue (du côté de l'objet ou du côté du sujet) qui va distinguer le matérialisme de l'idéalisme. Schelling l'avait vu dès les premières pages de *Système de l'idéalisme transcendantal*. Ceci montre, selon nous, que des lectures de Schelling et d'Ingarden devraient avoir une place importante dans la phénoménologie musicale, au moins à l'égal d'Husserl ou de Merleau-Ponty. Ne serait-ce que parce qu'ils ont clarifié la question de l'objet esthétique : des relectures critiques complètes de ces auteurs s'imposent à la phénoménologie musicale.

(d'être à la fois dans le sujet et à la fois objet extérieur), équivocité que nous pensons constitutive.

4.2.1.5. Synthèse.

§54. Que peut-on retenir concrètement de ce voyage en terre idéaliste ? Quelques points qu'il s'agit simplement de regrouper. Ils seront exploités dans le chapitre V intitulé PRINCIPES D'UNE PHILOSOPHIE DU SENS MUSICAL.

Concernant la relation sujet-objet :

- 1) la question du sens impose un choix hémiplégiq. Ce choix est nécessaire à l'homogénéité du discours théorique. On ne peut se situer du point de vue du sujet qui perçoit l'œuvre musicale (l'objet esthétique) et simultanément du point de vue de l'objet musical. Les deux positions valent et doivent être envisagées de manière dialectique.
- 2) Ce choix et cette dialectique sont imposés par l'équivocité de l'objet esthétique. L'objet esthétique est équivoque. Il est à la fois objet et sujet. En outre,
- 3) sa vocation est d'être perçu : c'est en tant qu'il est perçu qu'il reçoit sa valeur d'objet esthétique. Comme le dit Dufrenne, « *L'objet esthétique est un objet essentiellement perçu, je veux dire voué à la perception et qui ne s'accomplit qu'en elle*²⁰⁴ ».
- 4) En retour, la perception est bien une *perception de...* quelque chose. Elle nécessite un objet matériel, tangible, le son musical.

Concernant la concrétisation et la re-présentation :

- 5) La concrétisation (représentation en conscience) de l'objet esthétique peut soit faire appel à l'imaginaire, soit à une référence réelle ou irréal.
- 6) Le sens *pour-soi* se mesure à l'aune de cette concrétisation, bien que, comme nous l'avons vu avec l'exemple des *Misérables*, l'objet est lui-même doué d'une signification qui impose ce qui est représenté.
- 7) Dans le cas du son musical, cette concrétisation est refondue dans notre concept de re-présentation, c'est-à-dire la présentation à nouveau d'une image référant à un objet de notre vécu ou de notre imaginaire. Nous montrerons d'ailleurs qu'en musique, comme l'a pensé Alfred Schütz, « une expérience, pendant qu'elle se produit, autrement dit pendant que nous vivons en elle, n'a aucun sens ; seules les expériences passées vers lesquelles nous pouvons nous tourner sont significatives²⁰⁵ ».

²⁰⁴ DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 281.

²⁰⁵ SCHÜTZ, « Fragments pour une phénoménologie de la musique », p.104.

8) Enfin, l'extériorité et la matérialité de l'œuvre *unifient* d'une certaine manière le sens — manière qui reste à déterminer —, et la re-présentation le *diffracte*, comme dirait Christine Esclapez.²⁰⁶

4.2.2. L'esthétique intuitiviste.

Note : Il reste une dernière question à aborder dans cette partie sur l'idéalisme musicologique. Quelle place donner à l'intuition dans la description phénoménologique de la musique ? La réduction phénoménologique tient une relation ténue à l'intuition interne (ou intellectuelle), c'est-à-dire notre capacité interne à connaître immédiatement nos vécus de conscience. Mais qu'en est-il de l'intuition sensible ? Quel crédit peut-on donner à l'intuition sensible, *c'est-à-dire* l'intuition qui nous permet de saisir sensiblement le monde, de manière immédiate et naïve ? Quel crédit donner à une *esthétique intuitiviste* inspirée de Bergson, à une esthétique recherchant à connaître par intuition sensible ? Et sur le plan de la connaissance du sens en musique, peut-on s'arrêter à la simple description des données sensibles ? Autrement dit, peut-on éclairer (connaître) le sens de la musique en décrivant les données sensibles données par notre intuition — comme le suggèrent de manière ponctuelle les travaux musicologiques, témoignant d'une « attitude intuitiviste », qui serait généralisée dans une phénoménologie intuitiviste ou une esthétique intuitiviste de la musique ?

4.2.2.1. L'intuition suffit-elle au sens ?

§55. L'intuitivisme ou intuitionnisme, en dehors de ses domaines d'application spécifiques (mathématiques, psychologie), pourrait tout à fait se définir comme la croyance philosophique en la capacité constitutive de l'homme à connaître par intuition. Selon Henry Bergson, à qui l'on se réfère systématiquement lorsqu'il s'agit d'intuition, on appelle « intuition la sympathie par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et par conséquent d'inexprimable²⁰⁷ ». Mais comme tout irréel philosophique, la définition de l'intuition ne fait pas consensus. On pourrait définir l'intuition — vue par la phénoménologie en général et de manière un peu naïve — comme l'acte de visée de conscience immédiat par lequel

²⁰⁶ ESCLAPEZ, Christine « Le genre comme *diffraction sémantique*. *perVERSIONES*, Concert-performance pour une voix et un piano. Création de Fátima Miranda (2011) », Conférence au XIe Congrès mondial de Sémiotique, *Sense, Gender and Narrativity*, Nanjing, Chine, 5-9 octobre 2012. « Les lieux du sens en musique (et ailleurs). Topos et hologrammes », Séance inaugurale du séminaire du CLEMM, Université d'Aix-Marseille, 14 décembre 2012.

²⁰⁷ BERGSON, cité par Henry, TILLIETTE, Xavier, *L'intuition intellectuelle de Kant à Hegel*, Paris, Vrin, 1995, p. 264.

les choses nous sont données. C'est sur l'aspect eidétique de l'intuition (*l'essence* des choses nous est donnée par l'intuition) que se déchirent les idéalismes. L'intuition peut en tout cas, pour Bergson comme pour Husserl, se constituer comme source *de droit* pour la connaissance. Pour la phénoménologie d'Husserl (des *Ideen I*), « toute intuition donatrice originaire est une source de droit pour la connaissance ; tout ce qui s'offre à nous dans "l'intuition" de façon originaire (dans sa réalité en chair et en os pour ainsi dire), doit être simplement reçu pour ce qu'il se donne, mais sans non plus outrepasser les limites dans lesquelles il se donne²⁰⁸ ».

§56. Il reste justement à ce stade, à distinguer l'intuition sensible de l'intuition sensée ou intellectuelle. L'intuition sensible est l'intuition constituée par le sens externe kantien, et remplie, en outre, par la perception subjective des choses. C'est celle « qu'utilise » l'esthétique intuitiviste. L'intuition intellectuelle, quant à elle, vue par Kant (sens interne), mais immédiatement développée dans l'idéalisme de ses descendants (Fichte²⁰⁹, Schelling²¹⁰), pourrait se définir ainsi : elle est, du point de vue de Fichte (que conserve Husserl), la connaissance immédiate du Soi par le Moi²¹¹. Elle ne nous intéresse que peu pour la question qui nous motive, aussi ne nous y attarderons-nous pas²¹². L'intuition sensible en revanche, nous concerne au plus haut point. Elle serait une sorte de *sens commun sensible permettant une contemplation naïve et immédiate du monde*. Faire l'apologie de ce « sens commun sensible » serait particulièrement commode en sciences de l'art, car l'on aimerait bien volontiers se passer des concepts ou d'argumentation, s'en remettre entièrement à l'intuition afin de rendre compte du discours intérieur que l'art tient en nous ou qu'il nous impose de formuler. Un idéalisme à la Bergson, comme dans *l'Essai sur les données immédiates de la conscience* encouragerait cet intuitivisme, qui n'est pas à prendre, comme notre texte pourrait le laisser à penser, comme une

²⁰⁸ HUSSERL, cité par PATOČKA, Jan, *Introduction à la phénoménologie de Husserl*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 1992, p. 231.

²⁰⁹ Même si dans *Doctrines de la science*, on ne retrouve pas, sauf erreur, le terme « intuition intellectuelle », on ne la retrouve que sous le terme d'*intuition*.

²¹⁰ Voir à ce propos TILLIETTE, *op. cit.*

²¹¹ Notre travail ne serait pas sérieux si nous n'explicitons pas cette phrase jetée au lecteur sans plus de justification. Pour Fichte, dans *Doctrines de la science* (1797), « le moi [la conscience de soi] doit [...] se poser comme l'agent de l'intuition (intuens) ; il doit déterminer l'intuition à l'égard de soi-même : proposition qui, dans la partie théorique de la science de la connaissance, est exigée en vertu de la proposition fondamentale : rien n'arrive au moi que ce qu'il pose en soi-même. » FICHTE, Johann Gottlieb, *Doctrines de la science : Principes fondamentaux de la science de la connaissance*, traduit par P. Grimblot, Paris, Ladrangé, 1843, p. 24. Version numérique dudit ouvrage.

²¹² Tout d'abord, l'intuition intellectuelle n'intéresse que peu l'esthétique intuitiviste qui est un discours à *partir de* l'intuition sensible. Ensuite, le débat sur la nature de l'intuition intellectuelle, fut, comme le remarque Jan Patočka citant Pasquale Salvucci, « un des plus relevés de l'histoire de l'idéalisme allemand » — trop relevé pour ce court chapitre, trop relevé pour nous probablement. PATOČKA, *Introduction à la phénoménologie de Husserl*, p. 275.

simple errance intellectuelle, qui nous permettrait de recevoir les connaissances passivement, comme des *donnés immédiats* qui nous seraient *dus*. Comme le remarque Xavier Zubiri :

L'intuitivisme de Bergson est tout sauf une sorte de vague somnolence dans laquelle l'homme se reposerait passivement pour voir ce qui se donne de soi. C'est, au contraire, un effort où s'exerce une sorte de violence. Ce n'est pas non plus un discours au sens d'un discours conceptuel. C'est un discours intérieur, c'est l'esprit qui discourt sur le donné immédiat pour l'appréhender dans le meilleur de son éclat et de son élémentarité.²¹³

§57. Cet intuitivisme est une « attitude²¹⁴ » ressurgissant çà et là au gré des travaux esthétiques sur la musique. S'il s'érigait en discipline, il s'unifierait globalement autour de la pensée d'Henry Bergson, et pourrait faire référence à d'autres philosophes ou phénoménologues. Mais ces philosophes, sans nécessairement être des disciples de Bergson, auraient au moins été influencés par Bergson à certains égards. Par exemple, un philosophe comme Nikolai Lossky, fondateur de l'intuitivisme Russe, ne nie pas l'influence majeure de Bergson dans sa pensée, même s'il reste prudent envers lui, en lui reprochant notamment un « trop-plein » d'idéalisme. Comme le remarque Irina Akimova — dans son travail sur Pierre Souvtchinsky — le philosophe Russe reprocha au système philosophique bergsonien de ne pas « considérer les qualités sentimentales comme appartenant au monde extérieur, qui interfèrent chez tout individu dans sa conscience. Bergson, quant à lui, défend l'idée de leur appartenance au monde intérieur de l'individu²¹⁵ ». En revanche Lossky, comme Bergson, fait de l'intuition un moyen immédiat de connaissance du monde extérieur. Sa conception est autant idéaliste que réaliste, car elle postule en définitive pour des liens de nécessité entre sujet et objet. Elle assume en outre cette idée selon laquelle nous avons tous *intuitivement* la connaissance des objets qui nous entourent, et que notre perception nous donne immédiatement la réalité telle qu'elle est en son essence.

L'intuitivisme idéal-réaliste, fondé sur une conception organique de l'univers, affirme qu'entre le sujet qui perçoit et tous les objets perçus existe une coordination, grâce à laquelle la connaissance de l'objet a le caractère d'une intuition, c'est-à-dire d'une contemplation immédiate : les actes subjectifs de la connaissance (attention, distinction,

²¹³ ZUBIRI, Xavier, *Cinq leçons de philosophie*, traduit par Philibert Secrétan, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 165.

²¹⁴ Signalons qu'Heidegger a évoqué dans *Être et temps*, à la suite d'Husserl, le « combat » entre formalisme et intuitionnisme. « Dans le combat du formalisme et de l'intuitionnisme, ce qui est en jeu c'est la façon dont on atteint et s'assure l'accès premier à ce qui doit être l'objet de cette science ». HEIDEGGER, *Être et temps*, p. 33-34.

²¹⁵ AKIMOVA, Irina, *Pierre Souvtchinsky : Parcours d'un Russe hors frontière*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 230.

réflexion, etc.) sont orientés directement vers l'objet lui-même, lequel rentre spontanément dans l'horizon de la connaissance de l'individu qui connaît.²¹⁶

Mikel Dufrenne, dans son second tome (*La perception esthétique*), accepte cet aspect immédiat de la perception, qu'il considère comme une première appréhension de la signification de l'objet, et qu'il nomme le *plan de présence* de la perception. Nous voyons ici une relation directe à l'intuition sensible, même si elle n'est pas nommée ainsi dans le texte de Dufrenne. Selon lui, « toute perception en son sens plein est saisie d'une signification²¹⁷ ». Il ajoute très justement qu'« une théorie de la signification doit donc décrire d'abord un plan existentiel de la perception où se réalise la présence au monde, c'est-à-dire où se manifeste un pouvoir de lire directement la signification dont l'objet est porteur²¹⁸ ». En cela, il légitime l'intuitivisme. Il ajoute : « dans la perception, les choses nous sont présentes, il n'y a point d'écran entre elles et nous, elles sont de la même race que nous²¹⁹ ». Mais à la différence d'un Losski par exemple, Dufrenne (comme Merleau-Ponty) ne fait de l'intuition sensible qu'une étape première, une étape préréflexive. Le jugement de perception n'est pas le jugement d'expérience comme le remarque Dufrenne (à travers Kant), et cette perception intuitive, cette intuition sensible doit ouvrir au plan de l'intellection consciente. Cela pour une raison simple : au simple plan de la présence, tout est donné, mais rien n'est connu en son essence. En quelques mots, l'intuition *ne suffit pas*. C'est sur ce point que se creuse la fracture entre une esthétique à la Dufrenne et ce que serait une esthétique purement intuitiviste : pour l'esthétique intuitiviste, on pourrait connaître l'objet (sonore par exemple) en son essence par simple intuition, pour Dufrenne au contraire, l'intuition ne permet pas à elle seule cette connaissance.

4.2.2.2. La description intuitiviste du sens est-elle possible ?

§58. Le sens de la musique peut-il nous être donné par une description intuitiviste ? L'intuitivisme peut-il s'ériger en discipline ? Faut-il régresser²²⁰ jusqu'aux données purement

²¹⁶ LOSSKY, Nikolaï, cité par MEYERSON, Émile, *Du cheminement de la pensée*, Paris, Vrin, 2011, p. 205.

²¹⁷ DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 421.

²¹⁸ DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 422.

²¹⁹ DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 423.

²²⁰ Nous ne parlons pas ici de la *réduction phénoménologique* souhaitée par Husserl, qui consisterait à voir la musique comme phénomène pur, en faisant abstraction des savoirs, des croyances, mais aussi en suspendant le jugement par ce mouvement de l'esprit qui porte, depuis la philosophie antique, le nom d'*Épochè* (ἐποχή). Pour nous, la réduction phénoménologique est de l'ordre du réflexif. Pour se débarrasser de ses propres préjugés, il faut bien avoir *conscience* de ces préjugés. En revanche, la « régression » souhaitée par une hypothétique esthétique intuitiviste serait de l'ordre du sensible, de

sensibles de la perception, pour accéder au sens ? Faut-il effectuer un retour à l'expérience de la musique dans sa plus simple modalité perceptive ? À proprement parler, il y aurait entre une phénoménologie intuitiviste et une phénoménologie de l'expérience la même différence qu'il peut y avoir entre le plan esthétique et le plan esthésique. L'une consacre la description sensible et consacre la perception comme forme de droit pour la connaissance ; et l'autre ne considère l'intuition sensible que comme un moyen nécessaire, mais insuffisant d'accès à la connaissance.

Pour qu'un intuitivisme du sens de la musique soit possible, trois conditions nécessaires de possibilité semblent être requises : d'abord, le sens doit être (au moins par certains aspects) un donné sensible accessible par la perception. Ensuite, cela réclame que la description phénoménologique par intuition ne soit pas réductrice de l'objet et donc du sens. Enfin, cela réclame que l'on puisse intuitionner sans jugement et sans préjugé, c'est-à-dire qu'il y ait pure intuition. Étudions ces trois conditions de possibilité.

1) Le sens de l'objet sonore est un donné sensible, mais nous l'avons vu dans ce chapitre, le sens n'est pas *seulement* un donné sensible : le sens est à la fois sens de l'objet esthétique musical et sens que nous produisons par re-présentation d'un autre objet de notre vécu ou de notre imaginaire. Lorsque nous percevons le premier coup de timbale du quatrième mouvement en ré majeur de la *Symphonie n° 2* de Brahms (op. 73), le sens n'est pas seulement le sens contenu dans l'émotion suscitée par ce ton joyeux et allant que je perçois (le sens sensible), mais aussi le sens que je formule par la *re-présentation* du son, son écho dans mon vécu, son rebond dans mon imaginaire (le sens sensé). Ainsi, la simple intuition, ce simple « contact naïf avec le monde²²¹ » disait Merleau-Ponty, ne *suffit pas* au sens. 2) Ensuite, la description phénoménologique intuitiviste de la musique est obligatoirement réductrice, car la seule *description* ne peut embrasser tout le contenu d'une musique. On pourrait inférer que toute description de la musique est réductrice, pour autant qu'elle s'adresse aux saillances de la matière, à ce que nous nommons la *structure*²²². C'est d'ailleurs le rôle de toute description que d'être réductrice, pour rendre le réel plus intelligible. Mais la description intuitiviste de la perception, possède ce double défaut d'être réductrice et d'être plus réductrice qu'une autre, du simple fait que la perception naïve de la forme sonore la dénature totalement. En réalité, ce qui fait qu'une forme est « esthétique » et non seulement « esthésique », c'est justement qu'elle est douée *a priori* de sens pour celui qui la reçoit. 3) Justement, on ne doit (et on ne peut)

l'ordre du préréflexif, lorsque la conscience est pleinement elle-même, et non lorsqu'elle réfléchit sur elle-même.

²²¹ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, avant-propos, p. i, iv.

²²² Nous n'avons pas proposé de lexique. Pour nous, la structure de la musique peut se définir comme les saillances de la forme musicale.

intuitionner une musique sans préjugé (la pure intuition est d'ailleurs selon nous inexistante). C'est l'une des thèses essentielles que nous emprunterons à Gadamer : si nous nous débarrassons — comme l'exige l'*épochè* phénoménologique — des connaissances, du jugement, du préjugé, de la croyance, c'est-à-dire du fond sur lequel s'inscrivent *pour-soi* toutes les possibilités qu'à une musique de faire sens, alors le sens auquel nous accédons est par essence réduit et dénaturé.

4.3. LE RÉALISME HERMÉNEUTIQUE

Note : Ce chapitre ne concernera pas l'herméneutique au simple sens de l'*Auslegungslehre*, c'est-à-dire au sens de la simple théorie de l'interprétation, à laquelle concède aujourd'hui bien volontiers tout sémioticien ou tout esthéticien de la musique, et ayant trait en définitive aux choix « personnels » du musicologue, à sa subjectivité et sa liberté d'interprétation, à sa propre « lecture » des faits musicaux et son « appropriation » singulière de l'œuvre musicale. Cette base épistémologique en quelque sorte, cette réflexion sur notre rapport aux choses (amorcée par Dilthey) est aujourd'hui assez largement admise. Bernard Vecchione parle d'une « herméneutisation »²²³ du discours sur la musique. Nous nous adresserons plutôt à une herméneutique musicale au sens fort (qui englobe d'ailleurs cette *Auslegung*), ayant une dimension plus existentielle, heideggérienne, selon laquelle, pour utiliser des mots simples, la musique nous parle de notre appartenance au monde et de notre être-là. Il s'agit d'une herméneutique heideggérienne du comprendre « ontologique », du comprendre de l'être (en tant qu'être), qui s'active « langagièrement », « existentiellement », « expérimentiellement »²²⁴.

*

§59. Intéressons-nous tout d'abord au terme proposé, emprunté à un ouvrage de 1995, *Expositions. Littérature et architecture au XIXe siècle*²²⁵ du poéticien et esthéticien français du récit Philippe Hamon. Dans la conception réaliste herméneutique, le sens est à même l'œuvre, dans sa profondeur. Mais ce sens ne nous est pas donné. Il est enfoui dans la profondeur de l'œuvre (dans sa profondeur textuelle et contextuelle) et advient seulement par une lecture

²²³ VECCHIONE, Bernard, « L'hermeneia silencieuse du musical », in *Le sens langagier du musical. Sémiologie et Hermeneia*, Actes du premier symposium d'Aix-en-Provence, Paris, l'Harmattan, 2009, p. 272.

²²⁴ VECCHIONE, « L'hermeneia silencieuse... », p. 271.

²²⁵ HAMON, Philippe, *Expositions, Littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 1995.

interprétative. Cette lecture interprétative (herméneutique) impose une reconstruction du sens de l'œuvre. Cette reconstruction nous renseigne sur les contextes anthropologiques et historiques de sa genèse, mais aussi sur les contextes anthropologiques vers lesquels l'œuvre se destine (le *genos* et de *telos* décrits par Bernard Vecchione — voir supra). L'idée directrice du réalisme herméneutique est que le sens n'est pas nécessairement donné, mais est caché, et doit être dévoilé.

§60. En dehors de son aspect plus spécifiquement musical, le réalisme herméneutique a une idée tout à fait singulière de l'œuvre, à l'instar, nous l'avons vu, du matérialisme et de l'idéalisme musicologiques — d'ailleurs, nous pouvons maintenant l'affirmer, la conception du sens implique toujours une conception spécifique de l'objet du sens. Pour le réalisme herméneutique, l'œuvre est une énigme, qu'elle soit musicale, architecturale ou littéraire. Comme le rappelle par exemple Chantal Massol, les architectures du roman balzacien ont fonction « d'objet herméneutique », où « un dedans (toujours plus ou moins caché) s'y distingue nécessairement d'un dehors (plus apparent, plus exposé, plus visible²²⁶ ». L'œuvre est comme une cathédrale ou un édifice architectural : l'extérieur ne dévoile pas totalement l'intérieur. L'œuvre revêt donc un aspect énigmatique, et nécessite, à ce compte, d'être déchiffrée. C'est le cas de l'œuvre balzacienne pour Chantal Massol :

Le roman balzacien offre un exemple remarquable de ce « réalisme herméneutique du déchiffrement » qui, pour [Philippe] Hamon, est l'une des trois grandes formes que prend le réalisme au XIX^e siècle ; de ce réalisme « vertical » pour lequel « le réel est caché » (Bachelard) et où il s'agira essentiellement de révéler ce réel, de le débusquer — fût-ce au prix d'un démontage des édifices — derrière les diverses façades qui le dérobent au regard.²²⁷

Il y a donc une discordance — une dissonance *de fait* — entre l'extérieur et l'intérieur de l'œuvre, discordance que Michael Bakhtine a nommée structure du « masque »²²⁸ concernant le personnage romanesque (comme le rappelle Chantal Massol). Ceci suggère notamment que la perception (érigée en lieu du sens par le psychologisme) n'est en définitive que perception d'une surface, comme lorsque l'on regarde un fruit dont la vue de l'écorce ne donnera jamais un aperçu de sa vraie saveur. C'est en cela que l'œuvre forme énigme : le sens profond ne peut être

²²⁶ HAMON, Philippe, cité par MASSOL, Chantal, *Une poétique de l'énigme*, Genève, Droz, 2006, p. 126.

²²⁷ MASSOL, Chantal, *Une poétique de l'énigme*, Genève, Droz, 2006, p. 127.

²²⁸ Il s'agit de la « discordance entre l'image extérieure de l'homme et son être » MASSOL, *Une poétique de l'énigme*, p. 126.

révélé par simple perception, il nécessite de cheminer vers lui, en décortiquant l'œuvre par une lecture interprétative. Cette lecture désagrége l'œuvre, lui enlève ses agrès, et recherche sa cohérence dans la monstration de ce qui *en œuvre, est profondément à l'œuvre*²²⁹.

§61. Ainsi, le réalisme herméneutique fait appel à un autre mode de connaissance de l'objet musical. Il ne s'agit plus de s'intéresser à la surface, telle qu'elle nous est donnée par la perception, mais bel et bien à la profondeur de l'œuvre. Notons d'ailleurs que *la profondeur* est aussi un *procédé artistique*. L'art utilise plus particulièrement cette profondeur à certaines époques, de manière plus ou moins affirmée. Par exemple, la *profondeur* est assurément à l'œuvre dans les œuvres musicales tardo-médiévales étudiées par Bernard Vecchione, et probablement à toutes les époques en littérature, d'autant mieux répartie dans des genres littéraires comme le roman ou la poésie. Mais la connaissance et l'intérêt de cette *profondeur* pour les sciences humaines est selon Michel Foucault bien postérieure. Cette *épistémè de la profondeur*²³⁰ remonterait à la fin du XVIII^e siècle, ajoutant un nouvel espace, une nouvelle dimension à la connaissance, consistant à « ne plus référer le visible à lui-même, en chargeant l'un de ses éléments de représenter les autres », mais à « rapporter le visible à l'invisible, comme à sa raison profonde, puis remonter de cette secrète architecture vers les signes manifestes qui en sont donnés à la surface des corps²³¹ ».

De fait, le réalisme herméneutique est plus particulièrement tourné vers la *raison d'être* que vers l'*être* du point de vue du sens. Son interrogation fondamentale — du point de vue du sens — ne réside pas dans ce que l'œuvre *est* (comme objet ou comme donné de conscience), mais dans ce qui *en œuvre est profondément à l'œuvre*, de quoi elle participe, quelle est sa raison d'être, quelle est sa fonction anthropologique.

§62. Si l'œuvre est (ou pose, ou forme) une énigme, la mise en œuvre procède nécessairement d'une *mise en figure*. Ces « figures », d'ordre rhétorique et discursif, ont pour but et pour effet de rendre le discours musical problématique, de faire en sorte qu'une dialectique s'instaure entre ce qui *paraît* et ce qui « *est en réalité* », *par-devers ce qui paraît*. Note : Dans le vocabulaire heideggérien, ce qui « *est en réalité* » est ce qui « *ap-paraît* », ce qui « s'annoncer à travers quelque chose qui se montre²³² ».

²²⁹ Cette formulation nous vient probablement de conversations privées avec Bernard Vecchione.

²³⁰ MASSOL, *Une poétique de l'énigme*, p. 128

²³¹ FOUCAULT, Michel, cité par MASSOL, Chantal, *op. cit.*, p. 127. Voir aussi FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 242.

²³² HEIDEGGER, *Être et temps*, p. 56.

Pour Chantal Massol, cette figure est principalement celle de *l'antithèse*. En effet, poser une énigme, « c'est avoir recours, implicitement ou explicitement, à la figure de l'antithèse : au visible s'oppose l'invisible, au connu le secret, au superficiel (c'est en cette antithèse que se résument toutes les autres) le profond²³³ ». Cet aspect discursif, rhétorique, stylistique est tout à fait essentiel pour le réalisme herméneutique. Il y a bien une figurativité de l'œuvre, en littérature et en musique, qui est le « ressort principal de sa possibilité de former signe inventé et simultanément, malgré sa codification étrangère au lecteur, d'en rendre la lecture accessible²³⁴ ». Par sa qualité figurative, l'œuvre nous dit quelque chose et nous impose d'y apporter quelque réponse. C'est en cela que le sens résonne profondément en œuvre : par ses figures, elle nous porte à l'expérience (herméneutique) de son sens.

J'affirme [...] que grâce à sa qualité figurative, l'œuvre à quelque chose à nous dire qui suscite des questions ou qui y répond. Une œuvre d'art « dit quelque chose à quelqu'un » [...] ; par cette formule, il faut comprendre qu'on est concerné par ce qui a été dit et qu'on la tâche de toujours porter sa réflexion sur celui-ci, afin de le rendre compréhensible à soi-même comme aux autres. Il faut retenir une chose : l'expérience de l'œuvre d'art est une expérience du sens et, à ce titre, un accomplissement de la faculté de comprendre.²³⁵

Cette figurativité en musique marque une volonté véritable de problématisation entre le caché et le montré. L'œuvre revient alors à l'assemblage dialectique entre le caché et le montré, l'inaudible et l'audible, et son « sens naît de l'énigmaticité de [cet] assemblage²³⁶ ». Mais l'énigme musicale n'est pas exactement du même ordre que l'énigme romanesque, car la figurativité n'est pas de l'ordre de la simple métaphore ou de la simple antithèse. Dans les travaux de Bernard Vecchione, cette figurativité est plus de l'ordre de la *métalepse*, de la *métonymie*, ou plus généralement de l'ordre du *trope*, figure par certains aspects plus complexe et plus « indirecte » (sur le plan de référence de la signification) que la métaphore ou l'antithèse — et qui à de nombreux égards, sied bien mieux à la musique. La mise en œuvre musicale substitue un élément de la textualité ou de la contextualité de l'œuvre par un autre (dispositif d'écriture musical) qui le signifie d'une manière ou d'une autre. C'est par cette mise en figure que se crée l'aspect énigmatique de l'œuvre ; elle revêt un masque fictionnel nous cachant, nous dissimulant la réalité factuelle tout en la suggérant par cette figurativité, par ce « *dire* » de la

²³³ MASSOL, *Une poétique de l'énigme*, p. 125.

²³⁴ VECCHIONE, Bernard, « Une approche sémiotique du musical », in GRABÓCZ, Marta, (dir.), *Sens et signification en musique*, Paris, Hermann, 2007, p. 274-275.

²³⁵ GADAMER, Hans-Georg, et DUTT, Carsten, *Herméneutique, esthétique, philosophie pratique : Dialogue avec Hans-Georg Gadamer*, Montréal, Éditions Fides, 1998, p. 87-88.

²³⁶ VECCHIONE, « Une approche sémiotique du musical », p. 275.

figurativité. La mise en figure, par des dispositifs d'écriture musicale, crée une *fiction* musicale, cet aspect extérieur de la profondeur de l'œuvre qui nous oblige à aller creuser en elle, afin de saisir le factuel anthropologique caché derrière et suggéré en elle. Le sens, pour le réalisme herméneutique, vient de (et se recherche dans) cette dialectique entre le fictionnel et le factuel, *qui sont, pour nous (nous insistons) deux niveaux de la profondeur de l'œuvre*. En effet, l'écoute de l'œuvre ne permet jamais de saisir le fictionnel ou le factuel anthropologique. En revanche, la profondeur — la textualité et la contextualité de l'œuvre — possède elle-même une surface et une profondeur : une *surface de la profondeur* textuelle et contextuelle au sein de laquelle « ap-parait » la *profondeur de la profondeur* textuelle et contextuelle. Cette *surface de la profondeur* et cette *profondeur de la profondeur* musicales n'utilisent pas le même logos. Comme dans un texte, la surface « énonce », elle *dit*. En elle « s'annonce » la profondeur (ce qui est caché). Cette profondeur utilise un autre *logos*, c'est le *non-dit du dire*.

§63. Revenons sur le terme proposé : réalisme herméneutique. 1) *Réalisme*, car a) il s'intéresse bel et bien à la réalité de l'œuvre — et cette réalité est bien, en conformité avec la thèse du réalisme philosophique, extérieure à notre esprit. b) *Réalisme*, car il localise le sens dans la production de l'œuvre et dans l'œuvre elle-même, dans la dialectique entre sa réalité anthropologique factuelle et manière d'être fictionnelle, et non dans les vécus de conscience ou dans les actes de visée intentionnels. c) Cette réalité est dépendante d'une situation éthique factuelle dans laquelle elle trouve sa raison d'être et à l'intérieur de laquelle le musicologue doit de prime abord se situer. Le musicologue se projette donc dans l'œuvre et dans cette situation, et non dans son esprit. 2) *Herméneutique*, car c'est une lecture interprétative de la fiction musicale qui nous permet de déchiffrer la profondeur factuelle de l'œuvre, de comprendre la dialectique entre la situation éthique factuelle et la fiction, dialectique advenant de la figurativité musicale.

Cette approche fait donc appel à l'anthropologie qui est chargée de comprendre et mettre en lumière la situation anthropologique en question. En outre, elle possède des fondements herméneutiques forts, ce qui légitime d'ailleurs sa place dans notre partie sur la philosophie du sens — quoique l'anthropologie soit déjà à elle seule une philosophie, nous y reviendrons. De telles approches à la fois herméneutiques et anthropologiques ont pu avoir un certain retentissement aux États-Unis, notamment grâce à la tentative de réforme du culturalisme opérée par Clifford Geertz²³⁷, ou en France, dans les approches historiques et

²³⁷ Voir à ce propos GEERTZ, Clifford, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973 et (entre autres) GEERTZ, Clifford, *Ici et là-bas. L'anthropologie comme auteur*, Paris, Métailié, 1992.

sociologiques des arts visuels — nous pensons bien entendu à Pierre Francastel²³⁸. En musique nous l'avons dit, Bernard Vecchione est l'auteur ayant le plus contribué à ce pan de recherche, qui est, il faut le reconnaître, parfois injustement boudé par la recherche musicologique. En tout cas, une investigation du sens de la musique ne peut avoir la consistance d'une *investigation*, si elle n'aborde pas, à un moment, ces travaux essentiels. Travaux qui scellent définitivement le lien entre « l'objet » musical — l'œuvre — et la situation anthropologique qui a vu naître l'œuvre, ainsi que la situation anthropologique vers laquelle l'œuvre se destine.

4.3.1. L'entreprise du réalisme herméneutique.

Note : Les paragraphes suivants ne sont rien d'autre qu'un compte-rendu de lecture, pour permettre au lecteur de mieux connaître les thèses du réalisme herméneutique. Ensuite, nous montrerons quels sont les apports essentiels du réalisme herméneutique sur la question du sens, et quelles réserves nous émettons à son sujet — réserves qui, disons-le tout de suite, ne concernent que les fondements herméneutiques du sens de la musique, et jamais la méthodologie musicologique en elle-même, qui, s'adressant à un corpus spécifique (les œuvres de circonstance), est tout à fait pertinente et efficace.

*

§64. Dans son article *Une approche sémiotique du musical*, Bernard Vecchione explique *sans ambages*²³⁹ quelle tâche incombe au réalisme herméneutique²⁴⁰, quels sont ses buts, ses outils et ses approches. Mais plus encore, il montre comment le sens est conçu, comment les contextes anthropologiques de genèse et de destination sont mis en fiction en œuvre, et comment, par la mise en lumière des dispositifs d'écriture propres à l'œuvre et par une lecture interprétative de l'œuvre, cette fiction musicale peut nous renseigner sur les contextes factuels de genèse qui désignent, entre autres, la *raison d'être* de l'œuvre. Bernard Vecchione s'est

²³⁸ Voir à ce propos FRANCASTEL, Pierre, *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967.

²³⁹ Ceci est une dédicace à Bernard Vecchione, pour avoir rédigé un texte introductif pour le premier ouvrage collectif du CLEMM (Créations et Langage En Musiques et Musicologie), groupe de recherche du LESA (Laboratoire En Sciences des Arts), cofondé en 2011 par Christine Esclapez (dir.), nous-mêmes, et d'autres chercheurs et jeunes chercheurs. Le texte en question s'intitule « Le musical sans ambages. Apostille sur l'entreprise musicologique » in ESCLAPEZ, Christine, (dir.), *Ontologies de la création en musique (Volume 1) : Des actes en musique*, Paris, L'Harmattan, 2012.

²⁴⁰ Bernard Vecchione n'utilise pas ce terme.

hautement intéressé aux motets, organa, madrigaux qui sont des corpus privilégiés lorsque l'on cherche à élucider les dispositifs d'écriture en question. Ces œuvres de circonstance réfèrent à une situation anthropologique suscitatrice. En ce qui concerne les motets composés dans l'Italie des XIV^e et XV^e siècles, il s'agissait essentiellement de cérémonies de mariage, de cérémonie « d'intronisation de hauts dignitaires de l'Église ou de l'État²⁴¹ », de consécration d'édifices religieux — par exemple la consécration de la chapelle des Scrovegni à Padoue, le 25 mars 1305, couverte à fresque par Giotto, en ce qui concerne le motet *Ave regina cœlorum*²⁴² de Marchetto da Padova ; ou par exemple, la consécration de la cathédrale Santa Maria del Fiore (Florence), dédiée à la Vierge, en ce qui concerne le motet *Nuper rosarum flores*²⁴³ du compositeur Guillaume Dufay. Ces musiques de circonstance constituent un répertoire spécifique, que nous pourrions nommer les *musiques de la profondeur*, pour donner écho à *l'épistémè de la profondeur* relevée Chantal Massol. Il y a, à n'en pas douter, des musiques qui ont une réelle volonté de mettre en fiction cette profondeur, de « fictionnaliser » les données textuelles et contextuelles à l'origine de l'œuvre. D'autres musiques, quant à elles, n'ont pas propension à mettre en œuvre cette *profondeur*, car ayant d'autres desseins ou fonctions (par exemple, les musiques populaires modernes ont un dessein économique, notamment).

Quelques mots supplémentaires sur ce corpus. Tout d'abord, ces musiques de la profondeur sont musiques de circonstance dont le contexte factuel est déjà, en général, « plus ou moins renseigné[...] par les historiens²⁴⁴ ». Ensuite, il s'agit exclusivement de musiques subordonnées par un texte chanté, aidant bien entendu à mieux comprendre l'intrication du factuel et du fictionnel en œuvre. Ensuite, ces œuvres respectent une certaine codification musicale, qui tient bien plus à la figurativité qu'au style. En effet, l'invention musicale fait appel à des dispositifs d'écriture signifiants, que le travail sémiotique de Bernard Vecchione, nous allons le voir, se donne pour but de révéler. La figurativité est un point clé du travail sémiotique.

§65. Bernard Vecchione a montré un intérêt pour Pierre Francastel, en raison de sa fascination pour le *Quattrocento*²⁴⁵, du fait des fondements théoriques de sa sociologie historique

²⁴¹ VECCHIONE, Bernard, « Entre rhétorique et pragmatique : l'innovation sémantique dans les œuvres musicales de nature argumentative », in STEFANI, GINO (dir.), *Musical signification, between rhetoric and pragmatics : proceedings of the 5th International Congress on Musical Signification*, Bologne, CLUEB, 1998, p. 352.

²⁴² Nom complet de l'œuvre : *Ave regina coelorum / mater innocencie / [Ite mita est]*

²⁴³ Nom complet de l'œuvre : *Nuper rosarum Flores / Terribilis est locus iste*.

²⁴⁴ VECCHIONE, « Une approche sémiotique du musical », p. 274.

²⁴⁵ Voir à ce propos FRANCASTEL, Pierre, *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967.

comparative (qui réhabilite les données sociales de production des œuvres), certes, mais aussi et surtout du fait de sa conception de la *figurativité*. Il ne faut pas entendre par figurativité la propriété d'une œuvre (musicale) à imiter ou à métaphoriser la réalité ; elle doit être plus favorablement entendue comme l'utilisation poïétique de dispositifs d'écritures permettant de mettre du sens (un propos de circonstance, une argumentation, des desseins politiques, etc.) en figures musicales.

Le musical m'apparaissait ainsi, au plan des dispositifs d'écriture singuliers mis en œuvre, comme donnant figure au sens. Et donc comme emprunt, lui aussi, à l'image des arts plastiques et des textes littéraires, de « figurativité ». L'un des points essentiels de mon travail visait à préciser ce qu'il nous fallait réellement entendre en musique par ce terme. Loin d'un simple figuralisme, une figurativité du musical, et plus généralement de l'œuvre de fiction, qui n'est pas de l'ordre de l'illusion, de l'imitation d'un donné extérieur à l'œuvre, déjà existant, tout monté, tout constitué, et dont il suffirait de produire musicalement une copie, métaphore musicale si l'on veut. Mais une figurativité qui, comme l'entendait Francastel pour la figurativité de l'œuvre plastique, ressortit plutôt à la *syntaxis* aristotélicienne : une synthèse d'éléments hétérogènes, réunis de façon apparemment incongrue, et dont le sens naît de l'énigmaticité de leur assemblage.²⁴⁶

Par cette figurativité s'inscrit en œuvre une parole singulière (politique, religieuse), qui produit, dans la circonstance anthropologique du moment — en principe — un effet sur les auditoires. La figurativité ouvre donc sur une approche *sémiorhétorique* des œuvres musicales, dont le but est notamment d'établir la *raison d'être* anthropologique des œuvres, c'est-à-dire d'une certaine manière leur fonction ou la valeur de leur *emploi* anthropologique. Mais il ne s'agit pas de partir de la situation ou de l'environnement anthropologique et historique des œuvres pour les expliquer, comme pourrait le faire une sociologie historique de l'œuvre, mais « d'inférer, par interprétation, d'information sur cet environnement ²⁴⁷ » anthropologique à partir des données musicales, des dispositifs d'écriture.

Nous l'avons dit, l'œuvre est considérée comme œuvre de fiction²⁴⁸ nous renvoyant à des situations historiques factuelles, réelles. C'est ce que Vecchione nomme la *valeur documentaire*

²⁴⁶ VECCHIONE, « Une approche sémiotique du musical », p. 274-275.

²⁴⁷ VECCHIONE, « Une approche sémiotique du musical », p. 276.

²⁴⁸ Les motets de consécration tardo-médiévaux étudiés par Bernard Vecchione *Ave regina coelorum*, *Nuper rosarum Flores*, etc. possèdent un régime discursif mixte, tant emprunt de données factuelles que de données fictionnelles. Mais même les données factuelles y sont « fictionnalisées » par les figures rhétoriques utilisées, faisant appel au régime épideictique de la louange, qui est l'un des genres de la rhétorique, avec le blâme, la satire, la séduction. Le but est bien entendu de louer les mérites des

de l'œuvre. Cette valeur est tant dépendante des régimes propres d'expression que de ses « aptitudes spécifiques à dire, à former sens, propos, parole²⁴⁹ ». Il y a donc, dans la perspective du discours, un permanent aller-retour — une dialectique — entre des données propres à la fiction interne à l'œuvre (données intradiégétiques) et des données factuelles externes (extradiégétiques²⁵⁰). Une première remarque s'impose : il est deux écueils dans lesquels l'approche de Bernard Vecchione n'est pas tombée, et dans laquelle tombe systématiquement toute sociologie de l'œuvre : 1) de se servir des œuvres musicales comme prétexte pour résoudre des questions d'anthropologie ou de sociologie, 2) de « faire les choses à l'envers » en cherchant à expliquer une œuvre musicale d'après une situation anthropologique (ou historique ou sociale) suscitatrice. D'ailleurs, Bernard Vecchione remarque très justement que « le lien d'une œuvre à sa situation suscitatrice » est « d'une grande complexité²⁵¹ ». Cette situation n'est pas la raison qui produirait de manière *causale* une œuvre musicale, ou pire encore, qui produirait de manière *causale* une esthétique particulière²⁵². Cette situation est seulement le motif (anthropologique), *ce qui motive* la création de l'œuvre (commande de la part d'un haut dignitaire de l'église ou de l'état, consécration d'un édifice, etc.).

Bien au contraire, l'approche sémiotique a pour point de départ l'œuvre. Par la monstration des dispositifs d'écriture, elle cherche à retracer une situation anthropologique expliquant *la raison d'être de l'œuvre*. Toute la question — passionnante — réside dans la valeur documentaire de l'œuvre : elle est de savoir comment « l'ordre factuel (anthropologique, extradiégétique) se mue en ordre fictionnel intradiégétique, et, pour le lecteur que nous sommes, comment du fictionnel intradiégétique (notamment musical) peut nous autoriser à tirer leçon sur le factuel extradiégétique²⁵³ ». Voici comment se formule la problématique centrale de l'approche sémiotique de Bernard Vecchione : comment la fiction musicale peut-elle *musicalement parler de la réalité*, et dans la perspective de l'herméneutique heideggerienne, comment la musique nous parle-t-elle de notre Dasein ? Cette question est en

personnages factuels de la situation à l'origine de la création de l'œuvre, et les mérites des personnages de la situation suscitatrice de la création de l'œuvre.

²⁴⁹ VECCHIONE, « Une approche sémiotique du musical », p. 276.

²⁵⁰ Termes issus de la poétique littéraire de Gérard Genette. Notamment : GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

²⁵¹ VECCHIONE, « Une approche sémiotique du musical », p. 278.

²⁵² « La problématisation donnée d'une situation peut engendrer plusieurs œuvres distinctes, et l'œuvre n'est, vis-à-vis de cette problématisation, qu'une réponse possible parmi d'autres possibles » VECCHIONE, « Une approche sémiotique du musical », p. 279.

²⁵³ VECCHIONE, « Une approche sémiotique du musical », p. 278.

outre la problématique centrale de la discipline musicologique plus générale de Bernard Vecchione : « l’anthropologie musicale historique²⁵⁴ », dont nous reparlerons dans ce chapitre.

§66. Cette conception de l’œuvre, fidèle à certains égards à la conception de Pierre Francastel — où s’instaure une dialectique entre le fictionnel et le factuel, entre fiction discursive et faits anthropologiques — implique une place prépondérante de la sémiotique. Car dans de tels travaux d’anthropologie musicale, il s’agit bien de déterminer, à un moment, le *comment* de l’inscription du sens en œuvre musicale, c’est-à-dire en substance les procédés d’inscription du sens, les *dispositifs d’écriture* pour reprendre un terme cher à Bernard Vecchione. Cette sémiotique est une sémiotique de l’invention-signé, qui recherche à la fois l’invention et le réemploi²⁵⁵ de dispositifs (figures-tropes) du point de vue sémiotique et sémantique. Cette sémiotique fait appel à un réseau étendu d’approches linguistiques et langagières de la musique, à savoir la rhétorique, la stylistique, la poétique, etc. La poétique de Gérard Genette a été plus particulièrement compulsée par Bernard Vecchione, d’où il tire tout un ensemble de concepts qu’il fait correspondre avec la valeur documentaire de l’œuvre, mais aussi avec la figurativité de l’œuvre : diégèse, intradiégèse, extradiégèse (notamment *Figure III*²⁵⁶, 1972, *Nouveaux discours du récit*²⁵⁷, 1983); métalepse, rhèse argumentative (*Métalepse. De la figure à la fiction*²⁵⁸, 2004) ; texte, contexte, paratexte, etc. La transposition d’éléments théoriques de la poétique de Genette n’est rendue possible qu’à la condition de considérer la musique comme un texte, qui possède par essence des fonctionnalités textuelles et discursives : la fonction d’argumenter, de convaincre, mais aussi, plus implicitement, de narrer, de raconter. C’est sur ce point que nous apportons une précision essentielle : cette fonction argumentative est présente dans la profondeur des œuvres, et dans cette profondeur *seule*. En surface — à la seule écoute du son —, la valeur de la musique n’est pas argumentative, nous le verrons, mais sa valeur est *péremptoire*²⁵⁹.

²⁵⁴ La constitution de l’anthropologie musicale historique commence avec le travail de thèse de Bernard Vecchione sous la direction d’André Boucourechliev. VECCHIONE, Bernard, *Pour une science de la réalité musicale : éléments d’anthropologie musicale historique*, thèse de doctorat, Aix-en-Provence, BOUCOURECHLIEV, André (dir.), Université de Provence (Aix-Marseille I), 1984.

²⁵⁵ C’est pour cette raison qu’elle met les œuvres en série, qu’elle a d’étroites connexions avec l’histoire et la philologie. Comme le dit Bernard Vecchione, « au sens plein du terme, une herméneutique musicale ne peut faire l’économie d’une philologie critique des sources ». VECCHIONE, « L’hermeneia silencieuse... », p. 272.

²⁵⁶ GENETTE, Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.

²⁵⁷ GENETTE, Gérard, *Nouveaux Discours du Récit*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1983.

²⁵⁸ GENETTE, Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004.

²⁵⁹ Ceci ne prendra sens pour le lecteur qu’au chapitre 6.1.3.2. Débat sur la valeur de la forme sonore.

§67. À cette préoccupation sémiotique (sémiorhétorique) suivent nécessairement des interprétations anthropologiques, une lecture interprétative anthropologique des dispositifs d'écriture. Ces dispositifs mis en œuvre renvoient à une situation anthropologique suscitatrice, impliquant que l'œuvre renferme des *vections* à (des mouvements en direction de...) cette situation — situation par essence problématique car éthique. Elle est donc un lieu polémique, un lieu de négociation entre énonciateurs mis en œuvre, que Bernard Vecchione nomme les énonciateurs fictifs (énonciateurs réels et « fictionnalisés » en œuvre).

De par la lecture interprétative que nous faisons de ce qui s'inscrit en œuvre, nécessairement l'interprétation anthropologique de ces inscriptions en découle, en provient. De par son caractère de réponse, l'œuvre renvoie à son insertion dans une situation anthropologique suscitatrice et motivatrice de ses mises en forme. Elle renferme des *vections* à cette situation. Et notamment à son caractère problématique tel que vécu et pensé par ses promoteurs. Par le contenu de la réponse qu'elle forme, elle ouvre à l'interprétation (et donc à la compréhension) de la problématique même à laquelle elle répond. Or, ce contenu est figuratif, et donc lui-même problématique. C'est donc par la problématicité interne de la réponse qu'elle forme que l'œuvre renvoie à la problématisation de la situation à laquelle elle répond.²⁶⁰

Il y a, dans l'entreprise de la sémiorhétorique musicale, la profonde idée que l'œuvre est une solution possible de sortie d'une situation anthropologique problématique, situation par ailleurs problématisée en œuvre. Cette situation est rhétorique, elle est discours (logos) et discours en œuvre (court ça et là en œuvre), elle est problématique et met en jeu, par voie de conséquence, une négociation entre différents *acteurs* et *auteurs* de l'œuvre. Selon Bernard Vecchione, il y a trois niveaux de problématicité dans une œuvre musicale de circonstance : celle de la situation suscitatrice de l'œuvre à quoi répond « de façon résolutoire sa composition », la problématicité « de la réponse que constitue possiblement cette œuvre à la situation » et la problématicité constitutive de l'œuvre comme « réponse figurative orientant, en sa teneur de réponse figurative, problémato-logiquement vers le problème auquel problémato-logiquement elle répond²⁶¹ ».

§68. Le réalisme herméneutique de Bernard Vecchione cherche à faire état de la raison d'être anthropologique de l'œuvre, nous l'avons dit. Celle-ci n'est pas contenue dans la seule origine anthropologique de l'œuvre, son *genos* anthropologique. Elle est aussi contenue dans sa destination anthropologique, son *telos*, ce envers quoi (à qui, dans quel but) elle se destine. En

²⁶⁰ VECCHIONE, « Une approche sémiorhétorique du musical », p. 280.

²⁶¹ VECCHIONE, « Une approche sémiorhétorique du musical », p. 280.

effet, les vections anthropologiques contenues en œuvre s’orientent dans deux directions : rétrograde (en direction de la situation suscitatrice) et antérograde (en direction des auditoires auxquels l’œuvre est destinée). La raison d’être (le *genos* et le *telos*) est présente en œuvre, elle se *met* en œuvre, s’inscrit en œuvre par des dispositifs d’écriture (en inscription-pour) — et du point de vue du lecteur, ces dispositifs sont des procédés de référenciation au contexte anthropologique de destination. « Élargissant la problématique de la signifiante des œuvres musicales en la portant à la question de l’inscription-pour, elle l’organise en une trilogie : logos constitutif des œuvres (modalités propres à l’inscription) ; *genos* anthropologique (origine) ; et *telos* (destination)²⁶² ».

Genos et *telos* intentionnellement visés par la situation anthropologique suscitatrice (sa raison d’être) ne suffisent pas à déterminer le sens de l’œuvre. Bien entendu, il y a plus dans une œuvre que sa simple raison d’être anthropologique. Ne serait-ce que parce que la situation éthique visée n’est pas la seule à recevoir l’œuvre. Du point de vue du destinataire : l’œuvre est reçue dans d’autres contextes que le contexte anthropologique intentionnellement visé. Par exemple, en 2013, nous réinterprétons et *réécoutons* du Dufay, du Janequin, du Bach, sans pour autant avoir été visés intentionnellement, ni par la situation anthropologique suscitatrice, ni par l’auteur, ni par son œuvre. Si le sens de l’œuvre déborde sa raison d’être, il dépasse par ailleurs les intentions de l’auteur (compositeur) et la parole propre, le discours propre de l’œuvre, son *logos constitutif*, comme le dit Bernard Vecchione. L’œuvre parle « au-delà de l’intention de l’auteur²⁶³ », par le simple fait que les référenciations (les métalepsions de l’œuvre) ne sont pas toutes intentionnellement formées. Mais le sens est aussi au-delà du logos intentionnel de l’œuvre, de son discours, de sa parole singulière, car certains effets de discours ne sont pas prévus par l’œuvre. Comme lorsque l’on parle à un auditoire, certains effets de notre discours sont tout à fait inattendus, et pour autant font sens pour l’auditoire. Le sens n’est pas seulement dans le discours ou dans ce qui discourt (dans *ce* dont l’œuvre s’entretient), mais est aussi dans le hors-discours, dans ce qui discourt en dehors du discours constitutif de l’œuvre.

Bernard Vecchione distingue divers types d’intentions en œuvre, ajoutant à cette occasion un « type » à la typologie d’Umberto Eco dans les *Limites de l’interprétation* — à savoir les intentions de *l’auteur* (des promoteurs de l’œuvre pour Bernard Vecchione), de *l’œuvre* et du *lecteur*, auxquelles s’ajoute une intention visée par la *situation anthropologique*. Mais ces intentions ne suffisent pas à déterminer le sens de l’œuvre, car s’il y a « du prévu » par les dispositifs d’œuvre, il y a aussi de *l’im-pro-visus*, de *l’im-prévu*, de l’occasionnel « qui jamais ne se réduit à de l’arbitraire et jamais ne se confond avec du circonstanciel²⁶⁴ ». À ce qui relève

²⁶² VECCHIONE, « Une approche sémiotique du musical », p. 285.

²⁶³ VECCHIONE, « Une approche sémiotique du musical », p. 284.

²⁶⁴ *Id.*

de l'intentionnel de l'œuvre s'ajoute ce sens hors-discours et ce sens hors-discours, cet « occasionnel du sens » de l'œuvre. C'est un point pour nous assez essentiel : le sens de la profondeur de l'œuvre n'est pas uniquement déterminé par l'intentionnel de l'œuvre ou de la mise en œuvre, mais tout autant par un hors-œuvre occasionnel. Il est, du point de vue de la réception comme du point de vue de la production de l'œuvre, deux composantes de l'agir du sens en profondeur, dont l'une est intentionnelle (ce qui intentionnellement est mis en œuvre et visé par l'œuvre) et une composante que nous nommerons par défaut non-intentionnelle (effets non visés par l'œuvre, mais occasionnés par elle) ou *occasionnelle* pour reprendre le terme de Bernard Vecchione.

§69. Attardons-nous un peu plus concrètement sur l'idée essentielle défendue par l'approche sémiotique : celle de la textualité et de la discursivité de l'œuvre. Tout d'abord, intéressons-nous à la définition du *texte*. Voici quelques mots de Jean Grondin sur la définition herméneutique gadamérienne de texte :

Pour le dire un peu brutalement, il n'y a pas des textes comme il y a des choses de la nature. Les textes ont une histoire, une genèse, un enracinement dans la vie, ils nous parlent et nous répondons. Tous ces éléments se fusionnent dans l'expérience herméneutique. Cela explique en partie pourquoi *Vérité et méthode* ne développe pas vraiment de théorie du texte proprement dit. C'est qu'il n'est pas de texte qui ne soit pris dans un faisceau d'interrogations, qui sont à la fois les nôtres et celles qui sont héritées de la tradition, dans laquelle se situent les textes et nous nous situons nous-mêmes. Pour le dire autrement, ce qui intéresse Gadamer ce n'est pas le texte comme tel, mais l'événement de compréhension (« l'expérience herméneutique ») dans lequel le texte et son interprétation en viennent en quelque sorte à se fusionner. C'est que selon Gadamer, il n'est pas de texte sans interprétation, c'est-à-dire sans déploiement de son sens par un interprète.²⁶⁵

Nous l'avons dit, cette interprétation, cette lecture interprétative est rendue possible par la figurativité de l'œuvre qui rend présente cette textualité et cette discursivité de l'œuvre. Selon Bernard Vecchione, *genos* et *telos* anthropologiques s'inscrivent en œuvre par métalepsion (et plus généralement par tropation), c'est-à-dire au moyen de figures (métalepses) par lesquels « le narrateur feint d'entrer (avec ou sans son lecteur) dans l'univers diégétique²⁶⁶ ». La métalepse est en général le procédé de référenciation de l'œuvre musicale (Bernard Vecchione les nomme « métalepses vectorielles » ou « métalepses de référentiation ») et procède « par contamination

²⁶⁵ GRONDIN, « Gadamer et l'expérience... », p. 56-57.

²⁶⁶ GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1972, p. 135.

de l'intradiégèse par l'extradiégèse²⁶⁷ ». L'œuvre s'agence en diégèse, à la manière d'un texte, grâce à la figurativité désignant par référenciation un contexte factuel.

La textualité de l'œuvre possède plusieurs dimensions, dont 1) la première est *argumentative*. À la manière d'un texte, la profondeur musicale argumente, procède par raisonnement argumentatif²⁶⁸ en utilisant divers procédés (hypotextualité, rhèmes argumentatives²⁶⁹, etc.). L'analyse par Bernard Vecchione du motet isorythmique *Nuper Rosarum Flores* de Guillaume Dufay montre des dispositifs argumentatifs cachés faisant correspondre texte et écriture musicale (la partition). Dans ce motet, on y trouve notamment une argumentation par tropation depuis le motetus (petit mot) ORA (lat. « prière »), destinée à la Vierge Marie), qui est la topique principale de l'œuvre.

2) la seconde dimension est plus particulièrement discursive. Elle concerne le caractère *phatique*²⁷⁰ de l'œuvre qui « oriente l'enquête vers les questions de l'accrochage du lecteur par l'œuvre et de l'appel de l'œuvre à se faire lire [...] »²⁷¹. L'œuvre possède la propriété d'accrocher le lecteur, de l'interpeller, par sa propre langagiarité, comme lorsque l'on interpelle

²⁶⁷ VECCHIONE, « Une approche sémiotique du musical », p. 282.

²⁶⁸ Bernard Vecchione construit d'ailleurs un modèle formel pour l'argumentation musicale, en appliquant le modèle prosodique de Lerdahl et Jackendoff à l'articulation formelle des signifiés au sein des raisonnements (musicaux et poétiques). Voir à ce propos VECCHIONE, Bernard, « Modélisation et heuristique dans les études sur la poésie et sur la musique comme argumentation », in GRABÓCZ, Márta, *Les modèles dans l'art : musique, peinture, cinéma*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1997, p. 36 sq.

²⁶⁹ L'hypotextualité désigne des sous-textes cachés dans le texte poétique accompagnant la musique. On retrouve par exemple en sous-texte l'incipit de l'antienne rituelle *terribilis est locus iste* répété plusieurs fois dans le texte du poème *Nuper Rosarum flores* par l'occurrence de chaque lettre de l'incipit au sein des mots du texte. La rhème argumentative, quant à elle, est une argumentation qui s'écoule (lat. *rhein*, s'écouler) tout au long de l'œuvre poétique. Dans le motet *Nuper rosarum flores*, il y a une grande rhème dont la structure argumentative est la suivante : il découle de l'action propriétaire du commanditaire comme personne privée (Gabriel Condulmer, dont la signature est en acrostiche dans le poème), que l'acte de consacrer (la cathédrale Santa maria del Fiore) implique la possibilité que la prière (ORA) se transforme en intercession à la Vierge (Maria). Voir à ce propos VECCHIONE, Bernard, « Entre rhétorique et pragmatique : l'innovation sémantique dans les œuvres musicales de nature argumentative », in STEFANI, Gino (dir.), *Musical signification, between rhetoric and pragmatics : proceedings of the 5th International Congress on Musical Signification*, CLUEB, 1998, p. 341-390.

²⁷⁰ Connexion — bien entendu — étroite avec les *Six fonctions du langage* de Jakobson. Voir JACKOBSON, Roman, *Linguistique et poétique, Essais de linguistique générale*, Trad. Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, 1963. Il y aurait d'ailleurs un travail sémiotique (voire sémiostylistique) très intéressant à effectuer en musique, faisant pour l'heure défaut, sauf erreur, qui concernerait les dispositifs spécifiquement sonores d'accrochage de l'auditeur en improvisation musicale. Nous avons en tête un article qui pourrait s'intituler « Pour une *sémio(stylis)tique du contact musical en improvisation* ».

²⁷¹ VECCHIONE, « Une approche sémiotique... », p. 287.

quelqu'un dans la rue en lui lançant un *Ohé !* — Gadamer a lui aussi repéré cette dimension phatique des énoncés musicaux (sans explicitement la nommer, voir ci-dessous). En plus d'être commune à toute musique, elle *arrive* en toute logique avant toute interprétation anthropologique ou historique.

Nous savons que la *Neuvième Symphonie* de Beethoven est issue d'un contexte précis de l'histoire de la musique et de l'esprit, et qu'elle ne peut être comprise qu'à partir de ce contexte. Et pourtant, la *Neuvième Symphonie* signifie plus qu'un système de tâches de reconstructions historiques pour notre compréhension. Ce n'est justement pas [...] le témoignage de quelque chose qui soit d'abord être interprété. Plutôt, l'œuvre nous interpelle, comme elle interpellait ses premiers auditeurs.²⁷²

C'est d'ailleurs pour cette raison que l'œuvre peut être reçue dans divers contextes : elle nous interpelle, grâce à ses propriétés d'accroche, dont certaines sont intentionnellement mises en œuvre (visés par la situation suscitatrice) et d'autre non intentionnellement mises en œuvre, car l'œuvre « accroche » ou « s'accroche » dans des contextes (historiques, sociaux, etc.) non visés par la situation suscitatrice.

3) Une troisième dimension concerne l'aptitude de la textualité et de la discursivité musicale à manier le double sens, ce que Bernard Vecchione appelle la fonction « tropologique » de l'œuvre, en s'appuyant sur la notion rhétorique du *trope*, à savoir un « type de prédication qui établit une distance entre énoncé et signifié, de telle manière que, pour signifier quelque chose, on ne l'énonce pas directement, mais qu'on énonce tout autre chose²⁷³ » — cette fonction s'inscrit tout à fait dans le projet herméneutique. La distance entre l'énoncé et ce qui parle par-devers l'énoncé peut s'inscrire en œuvre par des figures rhétoriques tout à fait classiques ou plus complexes. Donnons quelques exemples de figures-tropes issus des travaux de Bernard Vecchione :

- tropation par la *métaphore*, le glissement sémantique s'opérant par relation de ressemblance ou même d'équivalence. Par exemple, le silence du ténor dans *l'Ave regina coelorum* de Marchetto da Padova ressemble ou *est comme* (est la métaphore de...) le silence de la Vierge.
- tropation par la *catachrèse*, grâce à laquelle on figure en musique ce qui ne peut l'être par des procédés spécifiquement musicaux. Par exemple, dans une comparaison remarquable entre le

²⁷² GADAMER & DUTT, *Herméneutique, esthétique, ...*, p. 77.

²⁷³ VECCHIONE, « Une approche sémiotique... », p. 287.

tableau *Le songe d'Ursule*²⁷⁴ de Vittore Carpaccio et le motet anonyme à teneur politique *Ave corpus sanctum / gloriosi Stefani*, Bernard Vecchione montre comment le silence mis en musique dans le motet possède une fonction signifiante équivalente la couleur rouge dans tableau *le Songe d'Ursule* de Vittore Carpaccio (ou le rouge des toits d'ardoise dans la *Sainte conversation* du même Vittore Carpaccio). Le silence dans le motet agit donc comme catachrèse de la couleur rouge dans ces tableaux.

- tropation par la *métonymie*, à savoir ce qu'il peut y avoir de contigu au rouge, que ce soit le sang ou le corps démembré d'Étienne dans l'*Ave corpus sanctum*.

- tropation par une *syllèpse*. Le silence dans le ténor des motets médiévaux peut donc être perçu comme une figure trope qui met en relation divers énoncés, diverses figures tropes plus élémentaires. *Etc.*

§70. Il y a encore 4) une dimension *poétique*²⁷⁵ dans l'œuvre musicale de circonstance, par le simple fait que l'argumentation — mue par la textualité et la discursivité de l'œuvre — est toujours l'expression d'une ou plusieurs subjectivités. Ces subjectivités sont celles d'énonciateurs fictifs, des personnages, au sens large, présents dans l'œuvre. Un discours est toujours orienté par un « point de vue » d'énonciateur, et ce point de vue s'exprime en œuvre, à travers des dispositifs d'écriture qui s'érigent de manière tensives²⁷⁶ en « grammaires de dispositifs²⁷⁷ », pouvant être, d'ailleurs des, *grammaires d'écoute*²⁷⁸. La dimension poétique de l'œuvre est sa forme spécifique de discursivité, et l'étude poétique de l'œuvre consiste à « étudier comment des dispositifs singuliers d'écriture expriment en œuvre, par leur constitution propre, [leur] discursivité²⁷⁹ ». 5) Une dernière dimension *stylistique*, correspond à la facture de l'œuvre, plus exactement l'amélioration de la facture de l'œuvre en vue de sa présentation. Elle a en charge l'amélioration de la présentation de l'œuvre, dans le but d'intéresser, d'émouvoir, de convaincre, de persuader. « Son et forme, morphologies dynamiques et phénoménalités de la matière, poids, pâte, couleur, grain, allure, énergétique, entretien, impact et dynamique, fluidité,

²⁷⁴ Tableau issu du *Cycle de la Légende de Sainte Ursule*, peint par Vittore Carpaccio entre 1490 et 1500. *Le songe d'Ursule* est le 5^e tableau de ce cycle de 9 toiles.

²⁷⁵ Voir aussi, VECCHIONE, Bernard, « Entre herméneutique et poétique : énonciateurs fictifs polymorphes, signes condensés, écoute multivoque » in Daniele Barbieri, Luca Marconi, Francesco Spampinato, (dir.), *L'ascolto musicale : Condotta, pratiche, grammatiche*, Mucca, Edizione Lucca, LIM, 2008, p. 267-292.

²⁷⁶ C'est-à-dire de manière problématique et polémique, du fait de la multiplicité des énonciateurs et de la multivocité des énonciations de l'œuvre.

²⁷⁷ VECCHIONE, « Une approche sémiotique... », p. 288.

²⁷⁸ VECCHIONE, Bernard, « Entre herméneutique et poétique... », p. 271.

²⁷⁹ VECCHIONE, Bernard, « Entre herméneutique et poétique... », p. 270.

épaisseur, compacité, tout comme l’agogique, le délié, le louré ou encore le piqué y jouent un rôle important²⁸⁰ ».

Par tous ces aspects rhétoriques et discursifs (argumentatif, phatique, tropologique, poétique, stylistique), l’œuvre devient *pouvoir* de dire, séduire, émouvoir, intriguer, convaincre, manipuler — pourquoi pas. Son but réside bien entendu dans son effet sur un auditoire qu’elle vise plus particulièrement. Sa raison d’être (son sens) est d’ailleurs inscrite en dispositif en vue d’un effet. Ceci n’est pas la propriété des seules musiques de circonstance, mais est d’une certaine manière généralisable à toutes les musiques. On ne compose une musique de variété que dans le but de séduire un auditoire plus spécifique, comme on joue une musique de flamenco, de jazz, de rock, de blues, que dans un contexte spécifique avec un auditoire plus particulièrement visé. En revanche, si tous ces aspects existent dans la textualité et la contextualité de ces œuvres de variété et de flamenco, cette textualité et contextualité ne s’inscrit pas de manière systématisée dans toutes les musiques, en dispositifs d’écriture particuliers, en grammaires de dispositifs, par une figurativité. Cette figurativité, telle que la conçoit Bernard Vecchione, est assez exclusive à ce que nous avons nommé les *musiques de la profondeur*. Les dispositifs d’écriture signifiants, tout à fait codifiés dans les œuvres de circonstance du moyen-âge tardif (en Italie), ne se retrouvent pas de manière *figurée* dans les autres genres évoqués (variété, flamenco, blues, rock, etc.)

4.3.2. Le sens musical comme (re)construction :

L’anthropologie musicale historique.

Note : Dans ce chapitre, le lecteur pourra être surpris de ne pas retrouver un certain nombre de références et de travaux de recherche, revendiquant l’appartenance au courant musicologique nommé « anthropologie musicale historique » (AMH²⁸¹). Il nous faut préciser que 1) les travaux que nous aborderons correspondent à la vision originelle de l’anthropologie musicale historique, telle que la conçoit son créateur Bernard Vecchione, c’est-à-dire se rapportant à l’anthropologie de la culture au sens « où s’y réfère Francastel dans ses travaux, en nous renvoyant, comme Francastel le dit, à Georges Balandier ou encore à Granet pour la notion par exemple d’"objet de

²⁸⁰ VECCHIONE, « Une approche sémiotique... », p. 289.

²⁸¹ L’Anthropologie Historique, postérieure, selon Bernard Vecchione, à L’Anthropologie Musicale Historique, « est principalement une Histoire qui se teinte d’Anthropologie, tandis que l’AMH est une Anthropologie de la Musique qui ne peut faire autrement qu’intégrer la dimension historique de toute culture musicale — tout comme elle ne peut faire autrement qu’intégrer toute autre dimension du phénomène musicale, qu’elle soit sociologique ou autre : psychologique, langagière, culturelle, technique, pratique, sensible, intellectuelle, théorique, relevant de traditions, etc. » VECCHIONE, Bernard, conversation privée.

civilisation" — ou encore en se rapprochant dans cette optique des thèses de Meyerson dans sa Psychologie Historique de la couleur en peinture par exemple — etc.²⁸² ». 2) À partir des années 2000, l'AMH s'est scindée en deux courants, dont le premier, aixois²⁸³, nous intéresse plus particulièrement — non pas que le second ne soit pas digne d'intérêt, mais les travaux s'y référant sont assez peu pertinents pour une étude du sens en musique telle que nous la concevons. Le premier courant se veut orthodoxe²⁸⁴ par rapport à la conception originelle, et met l'accent sur la « dimension constitutivement signifiante à lire du musical²⁸⁵ ». Puisqu'elle est réellement sous-tendue par une philosophie (herméneutique) du sens, elle peut à ce compte se constituer en philosophie du sens. Le second courant, porté par Charles Luc-Dominique à l'Université de Nice, se focalise sur « la dimension d'anthropologie matérielle du musical, portant principalement l'accent sur les instruments de musique²⁸⁶ ». Il ne s'affilie aux thèses originelles que de manière très indirecte, et s'illustre en définitive dans une perspective plus ethnomusicologique qu'anthropologique.

*

§71. Le sens de la musique peut être envisagé en substance de trois manières cohérentes distinctes : il est dans l'objet sonore ou égal à l'objet sonore (son-sens) dans le premier cas ; il est considéré comme donation ou mode de donation de l'objet esthétique en conscience ou en esprit du point de vue du récepteur dans le second ; il est enfin, dans le troisième cas, présent dans les tréfonds de l'œuvre en tant que production artistique (en vue d'un effet sur les auditoires). Ces trois « pôles » de sens en musique, production, objet matériel, réception ont été vus très tôt par Jean-Molino et Jean-Jacques Nattiez dans leur tripartition, et d'ailleurs correspondent à peu de chose près aux trois pôles insurpassables de la théorie classique de la

²⁸² VECCHIONE, Bernard, conversation privée.

²⁸³ Voir à ce propos ESCLAPEZ, Christine, et HAUER, Christian, « L'École d'Aix : la musique comme parole », in Jacques Viret (dir.), *Approches herméneutiques de la musique*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2001.

²⁸⁴ Bien que peut-être restrictive par rapport aux travaux de Bernard Vecchione. Nous pensons notamment à Isabelle Servant et Antoine Bourgeau. Voir SERVANT, Isabelle, « Milieux temporels et musique du passé. Un essai d'anthropologie musicale historique », *Revue Temporalistes*, n° 24, juillet 1993. BOURGEOU Antoine, *Le tablâ. Étude d'anthropologie herméneutique du musical*, Thèse de doctorat (dir. Bernard Vecchione) Lettres et arts, Aix-Marseille Université, 2004. BATORSKI, Michèle, *Le rituel de Cati, une étude d'anthropologie musicale historique*. Thèse de Doctorat, Bernard Vecchione, (dir.), Aix-Marseille Université, 1998.

²⁸⁵ VECCHIONE, Bernard, conversation privée.

²⁸⁶ VECCHIONE, Bernard, conversation privée.

communication (destinateur, message, destinataire). Mais en musique, ces trois pôles ne sont pas liés, nous le verrons, dans un processus de communication.

Objet produit ↔ objet ↔ objet-reçu (perçu)

C'est-à-dire en substance :

Objet de civilisation	↔	objet matériel	↔	objet idéal
		en lui-même		
Vecchione		Schloezer		Dufrenne

Figure 18 : trois « pôles » de sens en musique.

Une grande majorité des théories et philosophies du sens, nous l'avons vu, situent le sens du point de vue de la réception, ou impliquent toujours un récepteur. Cela se conçoit d'autant plus facilement en musique, où les données poïétiques (et/ou génésiques, *genos*) ne sont jamais reçues à l'écoute, car jamais véritablement portées par le son. À ce compte, elles ne pourraient se constituer comme données de sens. Mais à partir du moment où l'on considère que le sens n'est justement pas donné, mais au contraire caché, voué à être déchiffré, telle une énigme, alors il existe en toute vraisemblance un sens de profondeur en œuvre, un sens de la mise en œuvre, ne pouvant être reçu en surface, et nécessitant d'être dé-voilé afin de pouvoir y accéder. À ce compte, il existe un sens musical de production ou de la mise en œuvre. C'est *a priori* l'un des postulats de l'anthropologie musicale historique, qui situe le sens (ou une partie du sens) du côté de la production des œuvres, et doit, pour satisfaire à ce principe, rapprocher les œuvres des contextes anthropologiques précis qui les a vues naître et vers lesquels elles se destinent, ce que Bernard Vecchione nomme, nous l'avons vu le *genos* et *telos* anthropologiques des œuvres.

En profondeur, l'œuvre fait sens comme un texte. Puisqu'elle étudie cette textualité, l'AMH est une philosophie du texte musical, et une musicologie du dévoilement du musical. La sémiorhétorique musicale est l'un de ses moyens du dévoilement, car elle s'occupe des dispositifs d'inscription du sens en musique (moyens linguistiques, moyens musicaux), elle s'occupe du *comment* de l'inscription du sens, en vue de connaître le *pourquoi* et le *quoi* de l'œuvre. Elle impose — salutairement — de réancrer l'œuvre dans sa situation anthropologique : le sens de profondeur ne se déchiffre que grâce à cette remise en situation, à cette recontextualisation. Car dans le fond, les motets, organa, *ballate*, madrigaux, qui sont aujourd'hui parvenus jusqu'à nous, le sont sous une forme déterritorialisée. Ils ne peuvent livrer leur sens profond qu'en les resituant dans la *profondeur* de leur contexte. Les œuvres sont alors

considérées, en droite ligne de la pensée de Francastel, comme des objets de civilisation, qui ne peuvent déployer leur *réalité musicale*²⁸⁷ qu'en contexte.

Comme objet de la musicologie, la réalité musicale est à considérer comme une réalité complexe, d'ordre anthropologique, fait d'œuvres et d'activités, toutes marquées historiquement, mais aussi socialement, culturellement, psychologiquement, et ce, non seulement au sein des civilisations où les activités musicales s'instituent et se développent, mais relativement aux groupes sociaux et aux individus qui jouent ou ont joué au sein de ces groupes un rôle déterminant dans l'instauration de cette réalité (production, actualisation, pérennisation, appréhension...²⁸⁸

§72. Cette « remise en situation » a une connotation très sociologique. Toutefois, l'anthropologie musicale historique n'est pas une sociologie, car elle s'intéresse aux communautés et non aux collectivités. Au reste, elle n'est pas non plus une ethnomusicologie, car elle ne s'intéresse pas plus spécifiquement aux répertoires traditionnels des groupes ethniques. Elle n'est pas non plus une science. Selon Bernard Vecchione, l'anthropologie n'est pas une science, elle est une philosophie, car la science, nous l'avons vu, est une *épistémologie de l'après-réponse*, alors que la philosophie se situe *avant la question* (voir supra). C'est une philosophie herméneutique où l'on fait un « saut » dans les questions pertinentes, sans pour autant en arriver au stade de la vérification (empirique). Nous l'avons inféré dès le début de notre texte : les philosophies du sens — comme l'est assurément l'anthropologie musicale historique — ne sont pas des théories vérificationnistes et par cet aspect, n'ont pas la teneur d'une science : elles n'en ont, en principe, ni la prétention, ni la portée.

L'objet de l'anthropologie musicale historique est la raison d'être de la musique dans l'humanité, ce qui est probablement, en dernière instance, l'objectif commun qui pourrait rassembler les diverses disciplines de la musicologie du sens si on cherchait à la définir. Quelle est la raison d'être de la musique dans l'humanité ? L'anthropologie musicale historique répond à cette question à l'échelle de l'œuvre, nous tenterons d'y répondre à l'échelle de la musique en général.

²⁸⁷ Nous avons trouvé ce terme chez Boris de Schloezer, puis chez Bernard Vecchione. Voir infra chap. 8.1.2. La réalité musicale.

²⁸⁸ Vecchione, Bernard, cité par ESCLAPEZ, Christine, « La musique comme langage » in *Le sens langagier du musical. Sémiologie et Herméneia*, Actes du premier symposium d'Aix-en-Provence, Paris, l'Harmattan, 2009, p. 156.

§73. L'anthropologie musicale historique de Bernard Vecchione²⁸⁹, « consiste [...] à déchiffrer et à construire un sens dans des œuvres qui sont issues d'un environnement social, intellectuel, et historique qui est complètement différent du nôtre²⁹⁰ ». Le sens de la profondeur est donc une (re)construction. Une construction à partir de l'œuvre : non seulement l'œuvre comme objet extérieur, mais bien plus l'œuvre comme « réalité musicale » à laquelle l'auteur, le lecteur, la situation anthropologique suscitatrice, et le contexte de réception participent.

La situation dans laquelle la musique se trouve n'est pas dès l'abord celle d'un objet que, sujet, l'on opposerait à soi-même pour l'étudier dans son « objectivité », mais bien d'abord celle d'un être-là (un *Dasein*) auquel, sujet, nous appartenons dès l'abord, avant même que de nous opposer des objets, et de nous constituer et nous poser nous-mêmes en sujets face à eux. Ce n'est donc pas à l'extérieur d'un objet musical qu'il nous faut dès l'abord nous placer pour en comprendre la réalité musicale, mais bien à l'intérieur d'une réalité musicale, considérée en bloc, œuvres, sujets, institutions et activités, comme une réalité-monde de laquelle nous participons, ce monde de la musique auquel, sujets, nous appartenons, et duquel nous sommes dès l'abord à l'écoute.²⁹¹

Cette conception n'est pas seulement une conception herméneutique et anthropologique du sens, elle est une autre manière de concevoir l'œuvre. Elle devient *quasi-sujet*, enraciné dans une situation anthropologique. L'anthropologie musicale historique étudie donc une situation éminemment herméneutique, qui — comme la définit Bernard Vecchione — est la situation d'avant séparation entre l'objet et le sujet, la situation d'avant détermination de l'objet par le sujet et d'avant positionnement du sujet en tant que sujet « opposé » à l'objet. Le temps herméneutique auquel s'intéresse l'anthropologie musicale historique est donc ce « moment », cet instant musicien où sujet et objet sont encore imbriqués, indissociés, « tissés » comme le dit Bernard Vecchione.

§74. Un dernier point, essentiel pour nous : comment l'anthropologie musicale historique conçoit-elle le sens ? Bernard Vecchione propose une séparation nette entre *sens* et *signification*. Plus exactement, il considère que la conjonction entre signification et la référence détermine le sens de l'œuvre : signification, c'est-à-dire ce qui constitue l'œuvre en discours et

²⁸⁹ Voir notamment VECCHIONE, *Pour une science de la réalité musicale, Éléments d'anthropologie musicale historique*.

²⁹⁰ SERVANT, Isabelle, « Un essai d'étude anthropologique du temps musical » in *Musical Semiotics in Growth*, Eero Tarasti, Paul Forsell, Richard Littlefield, Indiana University Press, 1996, p. 523.

²⁹¹ VECCHIONE, Bernard, « Musique, herméneutique, rhétorique, anthropologie : une lecture du musical en situation festive », in ESCAL, Françoise et IMBERTY, Michel, *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*, Paris, L'harmattan, Tome I, p. 123.

référence, « ce qui, par ce discours, est signifié, intentionnellement ou non d'ailleurs, de sa situation de suscitation²⁹² ». La signification concernerait la dynamique interne de l'œuvre considérée comme texte, « la cohérence de sa mise en configuration, la cohésion de l'ensemble hétérogène qu'elle forme, qu'un lecteur est amené à produire comme compréhension²⁹³ ». « Ce sont ces orientations de l'œuvre vers son extérieur, ces vections de la diégèse à sortir d'elle-même en direction de son extradiégèse, qu'en opposition à sa signification, on appelle sa *référence*, ou mieux : ses procédés de *référentiation*. Procédés que la sémiotique identifie sous la catégorie de la *deixis* et la poétique littéraire de Gérard Genette sous celle de la *métalepse*²⁹⁴ ». Nous ne sommes pas si éloigné d'une dichotomie à la Frege dans *Über Sinn und Bedeutung* (Sens et dénotation²⁹⁵), à la différence près que la *Bedeutung*, la référence, est considérée comme partie prenante dans le sens de l'œuvre musicale.

4.3.3. L'épineuse question herméneutique.

4.3.3.1. L'hermeneia silencieuse du musical²⁹⁶, langagiarité et musicienneté.

§75. L'approche de l'anthropologie musicale historique de Bernard Vecchione a une connexion plus qu'étroite avec l'herméneutique de Martin Heidegger et de Hans Georg Gadamer. Puisque qu'elle considère le sens comme caché et le sens musical comme silencieux, puisqu'elle s'intéresse à ce que « l'énoncé sous son paraître réserve²⁹⁷ », elle s'inspire de l'herméneutique bien comprise, qui s'adresse plus particulièrement à ce qui *ne se montre pas*, qui s'intéresse non à la parole, mais à la parole *parlante*. Non pas à la parole qui énonce (ce qui s'affiche comme énoncé), mais au *dire* de la parole, à ce qu'elle dit « par-devers ce qui est énoncé²⁹⁸ ».

L'anthropologie musicale historique cède donc à la conception du « dire » heideggérien, ce dire qu'annonce²⁹⁹ le silence de l'énoncé, ce dire qui résonne en silence dans la parole, le

²⁹² VECCHIONE, « Une approche sémiotique... », p. 282.

²⁹³ *Id.*

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ FREGE, *op. cit.*

²⁹⁶ Nous empruntons ce titre à un article de Bernard Vecchione. VECCHIONE, Bernard, « L'hermeneia silencieuse du musical », in *Le sens langagier du musical. Sémiotique et Hermeneia*, Actes du premier symposium d'Aix-en-Provence, Paris, l'Harmattan, 2009, p. 251-287.

²⁹⁷ VECCHIONE, « L'hermeneia silencieuse... », p. 254.

²⁹⁸ VECCHIONE, « L'hermeneia silencieuse... », p. 252.

²⁹⁹ Ce verbe annoncer est présent dans *Être et temps*, puis est repris en musicologie par Daniel Charles puis par Bernard Vecchione. Il apparaît chez Heidegger au moment où il explique la différence entre le *phénomène* — c'est à dire le *se-montrant-de-soi-même* (p. 55) —, le *semblant* qui est la

« *Geläut der Stille* » de Daniel Charles, le « résonner du silence³⁰⁰ ». Ce silence n'est pas le silence énoncé (le non-son, l'absence de son), mais le silence *de* l'énoncé, ce que l'énoncé ne dit pas, mais seulement ébruite. Car en réalité, l'énoncé est précisément, par nature, silencieux : « parler, c'est cueillir le silence qui résonne au seuil de ce que dit un énoncé, et à son encounter, à ses limites, à son écueil, comme à l'insu de son locuteur³⁰¹ ».

Advenant ainsi comme *conjoint* au discours sonore, le discours sonore le dissimule. L'énoncé (*Aussage*), de sa prestance, de sa bruyance, brillance, cache, couvre, obstrue. Son pouvoir esthétique, séducteur, rhétorique — tant « négociateur » que phatique, si l'on désigne par ce terme le pouvoir même d'accrocher un lecteur —, est trompeur. L'énoncé abuse, non sur ce qu'il dit, mais sur ce dont il parle.³⁰²

« Il faut [...] se garder de tenir l'ébruitement et surtout l'expression pour l'élément décisif du parler humain³⁰³ » disait Heidegger. L'élément décisif serait plutôt ce qui « couve » sous le parler, le *dire* du dit, et non le *montré* du dit. Il en serait de même pour la musique. La musique serait, avant d'être son, silence. Le son est son apparence, son masque, le silence qui en elle s'annonce est son sens véritable. Cette idée tout à fait paradoxale, selon laquelle le silencieux est le propre du sonore, selon laquelle le caché est le propre de tout montré, selon laquelle le feint est le propre de tout exprimé, fonde la notion de musicienneté. Elle est pour Bernard Vecchione, dans une de ses acceptions, le pouvoir de la musique à dire, au-delà de ce qu'elle énonce³⁰⁴.

§76. L'herméneutique musicale de Bernard Vecchione souscrit à l'idée selon laquelle l'énoncé ébruite le silence, et que, par cet ébruitement, l'énoncé enjoint à l'écoute du silence. L'énoncé cache, mais donne en lui les clefs de son dévoilement, les clefs de l'a-lètheia : par l'ébruitement du silence il donne les clefs du dé-voilement de ce qui est caché. L'énoncé rompt le silence à

modification privative du phénomène (*Id.*), et l'apparaître ou plutôt l'ap-paraitre (*Erscheinen*), c'est-à-dire un ne pas se montrer, mais où le « ne pas » n'a pas la valeur privative. « Ce qui *ne* se montre *pas* à la manière dont le fait l'ap-parraissant [das *Erscheinende*] (p. 56) » ne se fait que « *sur le fond* d'un se-montrer de quelque chose (*Ibid.*) ». « Ap-paraitre [*Erscheinen*], c'est *s'annoncer* à travers quelque chose qui se montre (*Ibid.*) ».

³⁰⁰ CHARLES, cité par VECCHIONE, « L'hermeneia silencieuse... », p. 254.

³⁰¹ VECCHIONE, « L'hermeneia silencieuse... », p. 253.

³⁰² VECCHIONE, « L'hermeneia silencieuse... », p. 255.

³⁰³ HEIDEGGER, cité par VECCHIONE, « L'hermeneia silencieuse... », p. 255.

³⁰⁴ Bien sûr, nous nous inscrivons en faux, étant donné que pour nous, la surface sonore et dissociée de la profondeur textuelle. Cette profondeur n'est pas énoncée dans le sonore, et pour nous, elle n'y *ap-parait* même pas.

l'encontre de lui-même, « se donnant à la fois tout les moyens de signifier au lecteur que ce qu'il énonce ne doit pas être pris " à la lettre ", mais bien dans un sens " tropé ", " figuré ", et les dispositifs de mettre son lecteur sur le chemin, sur la piste de ce qui doit s'acheminer vers la lecture et sur quoi il fait apparemment silence, se limitant seulement à montrer, indexer, indiquer la direction vers quoi cet " imparlé " devra être cherché. Comprendre, dit Heidegger, c'est " apprendre l'habitation dans le parlé de la parole³⁰⁵ " »³⁰⁶.

Ce silence est brisé. Brisé par la parole, non là où elle s'énonce, mais là où le *dire* « manque » de parole, au « faillir » de la parole, du langage. Ainsi, l'être du dire se livre par bribes, par les « as-signations de l'Être (*ad-signatum*) que constituent les langages en leur faiblesse, par ces "manqués" du langage³⁰⁷ ».

C'est à ce faillir du langage que nous invite déjà l'acte de troper, et plus généralement l'acte pour le langage moins de « problématiser » ce qu'il énonce que de « se-problématiser » dans sa langagiarité. [...] C'est le se-problématiser de la manifestation des « limites » en quoi le langage — tout langage — a difficulté pour donner accès à l'Être.³⁰⁸

§77. Le faillir du langage — les « manqués du langage » — musical implique que le langage en lui-même soit problématique, et que lui-même se problématise. Il se problématise, non seulement en tant qu'énoncé qui dissimule dans son silence le *dire*, par les moyens langagiers propres à la problématisation (tropation et autres « indices » de lecture), mais encore, il se problématise « lui-même comme langage dans sa pratique de langage, son être-là de langage comme tel³⁰⁹ ». Le langage est donc impropre à nous livrer l'être directement, il ne peut que le faire sourdre indirectement par les jeux du langage, par les jeux sur sa « limite », ces jeux étant l'enjeu de toute parole. C'est en cela que toute expérience de l'être est expérience des limites du langage, ces limites « en quoi le langage s'abîme ». Cette expérience est l'expérience herméneutique³¹⁰, telle que la définit Gadamer dans *Vérité et méthode*. Elle n'est pas comme on l'infère souvent la simple expérience de l'*ars interpretandi*, le fait d'interpréter le sens du langage en tant qu'énoncé. Mais elle est plutôt expérience de langage en tant qu'expérience des limites du langage. Ces limites sont la marque de la langagiarité. Ainsi, la *Sprachlichkeit*, la

³⁰⁵ HEIDEGGER, cité par VECCHIONE, « L'hermeneia silencieuse... », p. 258.

³⁰⁶ VECCHIONE, « L'hermeneia silencieuse... », p. 258.

³⁰⁷ VECCHIONE, « L'hermeneia silencieuse... », p. 259.

³⁰⁸ VECCHIONE, « L'hermeneia silencieuse... », p. 259.

³⁰⁹ VECCHIONE, « L'hermeneia silencieuse... », p. 259.

³¹⁰ Voir aussi à ce propos HAUER, Christian, « L'herméneutique comme expérience universelle et science du langage musical », in *Le sens langagier du musical*, Bernard Vecchione et Christian Hauer, (dirs.), Paris, l'Harmattan, 2009, p. 235-249.

langagiarité, est donc, semble-t-il, la marque de l'expérience herméneutique, *Sprachlichkeit* ne désignant pas « uniquement le " caractère langagier " de notre expérience du monde [...], [mais encore] la virtualité langagière, la recherche de sens, le besoin pour ce qui cherche à être compris de devenir langage³¹¹ ».

L'herméneutique en général a du s'interroger sur l'être langagier des choses. Or, il y a une différence majeure entre prôner « l'essence langagière de l'expérience des choses » et prôner « l'essence langagière » des choses. Car si l'*inféodation* de l'expérience à la langagiarité, si ce *besoin pour ce qui cherche à être compris de devenir langage*, semblent constitutifs de l'expérience, comment en passe-t-on de l'expérience à l'être ? La réponse est incluse dans la philosophie herméneutique de Gadamer : l'être se fond (et se refond) dans l'expérience. Et puisque la *Sprachlichkeit* caractérise l'expérience, elle caractérise — par cette *fusion* pour reprendre un terme cher à Gadamer — l'être. Qu'il n'y ait d'être qu'en tant qu'une expérience est possible et vécue, nous pouvons nous en convaincre, en particulier en art et à plus forte raison en musique, où l'œuvre nécessite — plus qu'une autre — d'être présentifiée-interprétée (conformément à la pensée de Gadamer³¹² d'ailleurs).

§78. L'herméneutique fond et refond l'être dans l'expérience. Fonte et refonte, ou encore fusion — la *fusion des horizons* prônée par Gadamer. Elle est une fusion (*Verschmelzung*) des horizons du texte (au sens large) et du lecteur, au point que les horizons du texte et du lecteur finissent par ne plus être discernables, finissent par « fusionner », par se fondre (*schmelzen*) dans l'expérience. Car l'interprète finit toujours, dans l'herméneutique de Gadamer, par se lire soi-même dans un texte. Cette fusion ne devient possible que parce que l'être du texte et le dasein de l'interprète sont profondément modifiés dans l'expérience, ils sont refondus dans l'expérience. Cela aussi, nous pouvons nous en convaincre. « L'horizon du texte finit par y être indiscernable de celui de l'interprète, mais c'est parce que les deux subissent une importante modification³¹³ », une importante refonte. Jean Grondin, dans son article *Gadamer et l'expérience herméneutique du texte*, montre que certaines raisons expliquent cette refonte. 1)

³¹¹ GRONDIN, cité par VECCHIONE, « L'hermeneia silencieuse... », p. 264.

³¹² Comme le dit Jean Grondin, « la thèse de Gadamer, dans sa conception de l'œuvre d'art, est que tous les arts (et non seulement les arts de la scène) sont des arts d'interprétation au sens fort où leur sens exige d'être présenté, par des interprètes. Cela vaut des arts plastiques (peinture, sculpture) comme des arts littéraires (littérature, poésie), où il n'y a pas d'interprètes ni de mise en scène. Les interprètes, qui portent le sens à son accomplissement, ce sont alors les lecteurs que nous sommes qui interprètent ces textes (en les lisant toujours à partir de leur situation) ou qui contemplent ces œuvres. L'œuvre d'art littéraire se réalise ainsi dans sa lecture, comme l'œuvre plastique dans le regard qui la contemple ». GRONDIN, Jean, « Gadamer et l'expérience herméneutique du texte », p. 58. URL : http://www.gcoe.lit.nagoya-u.ac.jp/eng/result/pdf/09_GRONDIN.pdf

³¹³ GRONDIN, « Gadamer et l'expérience herméneutique du texte », p. 63.

Tout d’abord, l’horizon du texte est transformé parce qu’à chaque nouvelle expérience, « il s’enrichit d’un sens et d’une application nouvelle (*Anwendung*)³¹⁴ ». L’horizon du texte se fond avec le nôtre parce qu’il se refond à cet horizon nouveau qui l’actualise, et dans lequel il est à nouveau interprété.

L’horizon du texte en reçoit, si l’on peut utiliser un terme économique, une « plus-value » qui le rend parlant pour une autre époque et un nouveau public. « Le sens d’un texte », dira Gadamer dans une déclaration célèbre, « dépasse son auteur, non seulement parfois, mais toujours. C’est pourquoi la compréhension est une attitude non pas uniquement reproductive, mais aussi et toujours productive ». Chaque époque comprendra donc à sa manière un texte transmis. Le sens d’un texte se transforme au fil de l’histoire de sa réception, de sa *Wirkungsgeschichte*, qui devient par la suite constitutive du sens à interpréter. Le sens du texte à comprendre se fusionne ainsi avec l’horizon du présent à chaque fois nouveau qui l’interprète et, en lui trouvant de nouvelles applications, en fait ressortir les possibilités de sens.³¹⁵

2) Il en est de même pour l’horizon du lecteur. Cet horizon « bouge », n’est pas figé, car il se fond avec l’horizon du texte dont il est le lecteur et l’interprète. « Celui qui a lu Rousseau, Balzac, Kafka ou Heidegger verra le monde autrement, à travers leur horizon³¹⁶ ». L’horizon du lecteur ne saurait être horizon figé, ne serait-ce que parce qu’il est sans cesse refondu (transformé) dans l’expérience du monde qu’instaure un texte — ou une musique, si on la considère comme *texte*. « L’horizon de l’interprète demeure au contraire en formation perpétuelle (*in steter Bildung begriffen*). Il n’est jamais formé une fois pour toutes s’il est vrai que nous n’avons jamais fini d’apprendre, de tous les textes que nous lisons et du texte de la vie que nous ne finissons jamais d’interpréter³¹⁷ ». Cette langagiarité de l’expérience et de l’être de la musique, semble aller de soi après le passage de l’herméneutique, conformément à ce que dit la 4^e de couverture du *Sens langagier du musical*. La musique est une « forme de la langagiarité humaine³¹⁸ ».

§79. Bernard Vecchione élabore, à partir de la *Sprachlichkeit* gadamérienne, le concept de *Musiklichkeit* (musicienneté). Elle est une *Sprachlichkeit* dans l’expérience du monde qui se révèle sous les énoncés du monde textuel, qui se révèle sous l’énonciation *musiquée* du monde,

³¹⁴ *Id.*

³¹⁵ GRONDIN, « Gadamer et l’expérience herméneutique du texte », p. 63.

³¹⁶ *Id.*

³¹⁷ *Ibid.*

³¹⁸ VECCHIONE, « L’hermeneia silencieuse du musical », 4^e de couv.

cette énonciation renvoyant « à ce dont la musique formée est *trope*³¹⁹ ». C'est l'idée que sous l'énonciation musicale, l'être de la musique parle, elle nous parle en rapport avec notre être-là. Or cet être-là, « parle musicien. Il est originairement et constitutivement musicienneté, *Sprachlichkeit* de notre musicienneté, musicienneté de notre *Sprachlichkeit*, potentiel langagier de notre expérience du monde, et musication de ce potentiel langagier³²⁰ ». Notre existence humaine comme rapport au monde, notre *dasein*, est par essence musicien. Notre *dasein* parle musicien, et ce « parlé » est constitutif de l'expérience herméneutique.

Le musical exprime pour Bernard Vecchione notre appartenance au monde. C'est en cela que le musical serait « foncièrement » langagier. Pas nécessairement en tant qu'il est « similaire au fonctionnement des langues », avec son pouvoir signifiant, ses fonctionnalités propres et une efficacité d'énonciation du même acabit, mais en tant qu'il « est de sa nature de faire se déployer le *Dasein* ententif³²¹ », c'est-à-dire de par la musicienneté qui est une langagiarité, par la *Musiklichkeit* qui est une *Sprachlichkeit*, de permettre une compréhension.

4.3.3.2. Quelques réserves concernant l'expérience herméneutique du musical.

§80. Commençons par dire que nos réserves n'égratigneront pas l'approche du réalisme herméneutique musicologique de Bernard Vecchione. Il n'est pas vraiment critiquable en soi, en tant qu'approche. Une herméneutique du dévoilement musical inspirée de Heidegger et de Gadamer, possèdera de toute façon la consistance et la cohérence d'un discours véritable sur la musique en tant que production anthropologique et en tant que lieu (ou pratique) éthique de négociation et de problématisation (par la médiation qu'est l'œuvre). Puisque cette conception considère la musique comme un texte (et son récepteur comme lecteur de ce texte), agissant comme tel, par l'énoncé comme par-devers les énoncés, elle saura de toute façon, de par son versant anthropologique, rendre compte du sens de production, du sens de cette *profondeur*, du sens de ce qui *en œuvre est profondément à l'œuvre*.

Nos objections ne porteront ni sur la légitimité de l'entreprise, ni sur son efficacité (quasi-absolue) sur les corpus de musique de circonstance, ni sur le déplacement de la question du sens de la surface à la profondeur de la musique. Nos objections porteront sur les difficultés d'une conception herméneutique de l'expérience de la musique, par sa *critique de l'énoncé*.

³¹⁹ VECCHIONE, « L'hermeneia silencieuse... », p. 267.

³²⁰ VECCHIONE, « L'hermeneia silencieuse... », p. 269.

³²¹ VECCHIONE, « L'hermeneia silencieuse... », p. 283.

§81. Comme nous l'avons inféré dès le début de notre texte et confirmé au cours de notre travail, l'expérience musicale ne devrait-elle pas avant tout être liée au monde sonore ? Le premier monde qu'instaure la musique, nous l'avons montré, est nécessairement un monde sonore. Si une musique par la *Sprachlichkeit* constitutive de toute expérience, nous parle de son être et de notre être-là, ne le fait-elle pas, en principe, par le sonore ? Car une question majeure reste en suspens après le passage de l'anthropologie musicale historique : si la musique est un texte, possède des propriétés textuelles et agit comme un texte, quel intérêt y a-t-il à mettre en œuvre un énoncé par le biais du sonore musical, alors qu'un simple texte (au sens strict), à lui seul, serait bien plus à même de faire énoncé et de dissimuler par-devers les énoncés ? En ce sens, la musique a-t-elle réellement l'être d'un texte ?

En outre, comme nous l'avons montré dans notre chapitre intitulé 3.3.2.1. Essai de description éthanalytique de la musique³²², l'expérience est toujours *expérience de...* quelque chose, elle est *spécifique à...* Ceci est logique : si l'expérience ne marquait pas de spécificité selon les *choses* et selon les individus qu'elle réunit en son sein, il ne pourrait y avoir de différences entre les choses, ni y avoir de différence entre les individus. D'où il suivrait d'ailleurs, qu'aucune *interprétation ou lecture singulière* ne serait possible. Or, si l'expérience de la musique marque une spécificité de l'expérience en général, cette spécificité ne peut venir que du premier monde que la musique instaure, à savoir le monde sonore. Lorsque l'on fait expérience de la musique, sauf erreur, on ne fait pas acte de lecture, mais bien, *dès l'abord*, acte d'écoute, quand bien même la musique que l'on écoute serait subordonnée par un texte (chanté, déclamé, etc.) pouvant être *lu*. Pourquoi ? Simplement parce qu'une musique n'a certainement pas pour première fonction (pour raison d'être) ou première vocation d'être lue, mais plutôt d'être écoutée. Il semble donc que la téléologie de la profondeur musicale mise ne lumière par le réalisme herméneutique n'est pas la même que la téléologie de la surface sonore des œuvres.

Comme le remarque Jean Grondin est en droit de se demander si l'herméneutique heideggérienne et postheideggérienne — et l'herméneutique musicale issue d'elle —, dans sa critique de l'énoncé, ne cède pas à *l'hallucination des arrières-mondes*³²³ dont parle Nietzsche, n'a « pas un peu tendance à négliger le discours effectif et ses tendances positives de découverte des choses elles-mêmes³²⁴ ». En effet, les énoncés ne sont-ils pas, dans tous les domaines, en musique notamment, « ce » qui nous « énonce » ce que les choses sont, telles qu'elles sont ?

³²² Voir supra chap. 3.3.2.1. Essai de description éthanalytique de la musique.

³²³ NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra : un livre pour tout le monde et personne*, traduit par Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1898, p. 34 sq. Chap. Des hallucinés des arrières-mondes.

³²⁴ GRONDIN, Jean, *L'horizon herméneutique de la pensée contemporaine*, Paris, Vrin, 1993, p. 260.

PRINCIPES D'UNE PHILOSOPHIE DU SENS DE LA MUSIQUE

§1. Il est temps de conclure cette grande partie sur la philosophie du sens, et temps de prendre position. Ce chapitre arrive en synthèse, mais aussi en prolongement des deux précédents. Nous répondrons à 4 questions fondamentales et essentielles pour la suite de notre étude : 1) *Où* est le sens en musique ? 2) *Qu'est* le sens de la musique ? 3) Quelle est notre relation au sens de la musique ? 4) Comment interroger le sens de la musique ? Comme l'a bien montré Dufrenne, la réponse à ce genre d'interrogations sur le sens est tout entière contenue dans la conception que l'on a de l'objet esthétique et de l'expérience esthétique.

Ainsi, 1) nous reviendrons tout d'abord sur le problème de l'objet esthétique en affirmant son absolue et indépassable équivocité. La conception du sens doit impérativement savoir accorder sujet et objet, de manière à ce que le sens puisse circuler comme nous le disions, de manière à ce que le sens puisse transiter entre le sujet et l'objet. L'objet esthétique est équivoque, il est à la fois autonome et hétéronome, interne et externe, humain et inhumain, *en-soi* et *pour-soi*, équivocité due selon nous à une certaine autonomie de l'objet et une certaine autonomie du sujet¹, et non à leur lien indéfectible. 2) Ensuite, nous aborderons le problème complexe de l'expérience esthétique. Nous la schématiserons en désignant quel est le mode de donation du sens et quelle est la re-présentation de l'objet du sens (le son musical). Nous montrerons aussi que cette re-présentation n'est possible que sur fond de préjugé (à l'aide de Gadamer), et nécessite un *a priori* affectif. Nous montrerons enfin que le sens, en dernière

¹ Voir aussi à ce sujet : ESCLAPEZ, Christine, « L'œuvre et sa lecture : entre formalisme et subjectivisme », *Art et Mutations. Les Nouvelles Relations Esthétiques*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 97-115.

instance, correspond à l'éveil de notre propre langagiarité musicale (ou musicienneté), l'éveil de ce qui profondément, parle musicieniquement en moi.

5.1. CONCEPTION DE L'OBJET ESTHÉTIQUE.

§2. Nous l'avons déjà suggéré, la connaissance du sens de la musique nous oblige à concevoir l'objet esthétique et l'expérience esthétique en musique, comme l'a fait Mikel Dufrenne pour l'art en général. Et cette conception doit être élaborée, nous l'avons vu, de sorte qu'elle accorde de manière élégante sujet et objet. Cette *conception élégante* ne peut, si notre analyse est pertinente, surmonter l'équivocité de l'objet esthétique évoquée au précédent chapitre ; elle ne peut la résoudre, mais simplement lui donner un aspect plus acceptable pour nos esprits, qui ne rationalisent que difficilement les paradoxes.

5.1.1. L'absolue et indépassable équivocité de l'objet esthétique.

§3. La philosophie, au moins depuis Kant, a tenté de réunir sujet et objet, a essayé de dépasser cette bipolarité. Les efforts de la philosophie post-kantienne se sont d'une certaine manière concentrés sur cette problématique. Les causes de cette obsession sont nombreuses, l'une des plus évidentes pour nous est la volonté constante de dépassement de l'ontologie classique, une autre est peut-être le goût de la philosophie pour les causes perdues d'avance, pour les choses indépassables, pour *les forces qui ne sont pas pensables* dirait Deleuze — notre texte sur le sens de la musique en est peut-être aussi la preuve. Si la réconciliation sujet / objet est essentielle pour comprendre comment *nous fonctionnons avec les objets qui nous entourent* sur un plan pratique, l'échec inévitable de cette réunion sur un plan théorique ne tient qu'à un raisonnement simple et indépassable que l'on peut résumer comme suit :

1) si l'objet est « en conscience » chez le sujet (phénoménologie), il n'en reste pas moins que cet objet en conscience ne peut être déterminé *qu'à partir de quelque chose*. Et ce *quelque chose* est bien l'objectité (autonome et extérieure). Il y a donc un sujet, et un objet. Et le sens vient de l'objet et est *appréhendé* par un sujet. L'objet est l'organe de genèse du sens.

Ou encore : 2) si l'objet et le sujet « fusionnent » dans l'expérience (fusion de Gadamer), il n'en reste pas moins que l'expérience est désignée par un sujet qui fait l'expérience d'un objet. Il y a donc un sujet, et un objet. Et le sens vient de l'objet et est déterminé par un sujet.

Ou encore : 3) le sujet a beau être un sujet transcendantal (Kant, idéalisme) dont la conscience s'intentionnalise (Husserl, phénoménologie), vise (Sartre) des objets ; et l'objet, un objet

débordant (Genette) de sens qui s'adresse (Salanskis), qui parle (Heidegger) au sujet, il n'en reste pas moins qu'il y ait des sujets..... qui communi(qu)ent.....avec des objets.

Ou encore, 4) traduction musicologique : l'auditeur a beau être à l'écoute, l'auditeur a beau être un *auditeur percevant* dont la conscience s'extériorise vers une œuvre qui, en retour, lui est adressée, qui en retour lui parle, toujours est-il que cette dialectique n'est fondée que par l'opposition entre l'œuvre et l'auditeur, ou (autre modalité) entre l'œuvre et son créateur. Il y a donc un sujet et un objet.

Ou encore, 5) traduction du point de vue du sens : le sens n'a beau être, en dernier recours, qu'un sens *reçu*, car *adressé*, il n'en demeure pas moins que le sens vienne d'un objet esthétique (même si dans le mot *esthétique* est déjà présupposé la présence d'un sujet percevant et préjugéant) et soit déterminé par un sujet (même si dans le mot *déterminé*, *determinare*, fixer les limites, est présupposé la présence, dans son unité et dans son unicité, d'un objet).

§4. Comme l'a affirmé Derrida, « il faut peut-être que la philosophie assume cette équivocité, la pense et se pense en elle, qu'elle accueille la duplicité [entendue ici au sens de *dualité*] et la différence dans la spéculation, dans la pureté même du sens philosophique² ». Le fait qu'il n'y ait d'objet que *perçu*, n'enlève rien au fait qu'il y ait des objets, et des sujets. En outre, le fait qu'il n'y ait d'objet qu'en expérience, n'enlève rien au fait qu'il y ait des objets, et des sujets. Certes, les sujets et les objets ne vivent les uns que pour les autres. Mais cette réciprocité, tout comme la dialectique qui s'instaure entre eux, ne peut être pensée en elle-même, sans affirmer l'opposition du sujet et de l'objet, et donc ne peut être pensée sans affirmer une autonomie relative du sujet et de l'objet. Comme le rappelle Philippe Sergeant, Derrida pense que cette opposition dialectique est la « différence irréductible de la pensée³ ». C'est en raison de cette opposition indépassable, que l'objet esthétique (musical ou autre), est absolument équivoque. Il est à la fois *objet* et *objet-pour*. Il prend, si l'on veut, la « double valeur » d'un objet *en-soi* et d'un objet *pour un sujet (pour-soi)*, il est à la fois autonome et hétéronome, cette hétéronomie étant structurée par la présence nécessaire d'un sujet conscient et percevant. Toute œuvre musicale, par exemple, nécessite des exécutants, mais aussi un public. À plus forte raison dans une œuvre comme le *Terretektohr* de Xenakis où l'œuvre s'éparpille au sein du public et inversement. Ce public structure l'hétéronomie de l'œuvre, ne serait-ce qu'en raison de son importance pour l'exécution, plus encore parce que sans public, l'œuvre n'est pas perçue. Mais cette hétéronomie n'annule en aucun cas l'autonomie de l'œuvre, ce qu'elle est *en-soi*, c'est-à-dire quelque chose qui n'est pas moi.

² DERRIDA, Jacques, « Violence et métaphysique », in DERRIDA, Jacques *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p.167.

³ SERGEANT, Philippe, *Deleuze, Derrida. Du danger de penser*, Paris, Différence, 2009, 4^e de couverture.

L'en-soi-pour-soi (expérience, objet-intenté, etc.) est essentiel pour comprendre comment *l'en-soi* est *pour-soi*, mais n'annule ni *l'en-soi*, ni le *pour-soi*. Où si l'on préfère, la réconciliation sujet / objet (dans l'expérience esthétique par exemple) n'annule pas la nécessité de la présence d'un sujet et d'un objet qui n'est pas sujet. Lorsque j'écoute l'*Aubade* pour 10 instruments de Lalo (1872), l'écoute (expérience phénoménologique) n'annule pas la nécessité que j'écoute l'*Aubade* qui n'est pas moi.

§5. L'équivocité habille l'objet esthétique ; elle est pour nous constitutive, et il ne sert à rien d'essayer de la résoudre. Mais elle habille aussi l'objet, tout objet. Voici ce qui, pour l'objet esthétique musical est paradoxal : à la fois des caractéristiques générales, propres à tout objet, et des caractéristiques spécifiques à l'objet esthétique.

1) l'objet esthétique est à la fois⁴ interne et externe.

Il est interne (en moi), car il est objet perçu. Il faut bien que je perçoive l'objet, que je le représente pour qu'il fasse sens en moi. Mais en s'arrêtant à ce constat, le risque serait grand de tomber dans la conception solipsiste, qui ne considère l'objet qu'en tant qu'il est perçu par moi et moi seul. L'objet est aussi externe, car il possède une existence propre, tant dans son exécution (hommes et femmes qui ne sont pas moi), que dans sa constitution en tant qu'œuvre, en tant qu'objet. Selon nous, la preuve absolue que l'objet esthétique, comme tout objet, possède une existence extérieure à moi-même, est simplement qu'autrui est aussi susceptible de percevoir cet objet, sans que ma présence ne soit requise. L'objet est *chose-en-soi* (extérieure), car il est *chose-pour-autrui*. Or, si autrui perçoit tout comme moi l'objet, c'est que cet objet n'est ni seulement situé dans ma seule conscience, ni seulement situé entre les consciences (car la présence d'autrui n'est pas nécessaire pour saisir l'objet), mais encore dans une extériorité qui n'est ni moi, ni autrui.

2) il est donc à la fois *pour-soi* et *en-soi*

L'objet esthétique est *pour-soi*, car il doit être perçu et représenté par une conscience singulière pour devenir objet esthétique, mais il est aussi être *en-soi*, car nécessairement extérieur, et cette nécessité tient au fait qu'il est en outre *être-pour-autrui*. En effet, si quelqu'un d'autre que moi (autrui) peut aussi percevoir un objet, c'est qu'il (cet objet) ne tient pas à mon existence propre, mais aussi à la sienne. En outre, nous sommes en accord avec Jean-Paul Sartre, pour qui l'être-

⁴ Mais ce « à la fois » n'est pas nécessairement un « dans le même temps ». En outre, ce « à la fois » ne signifie pas que l'objet esthétique fait *fondre* en lui l'objet et le sujet, qu'il est le résultat unique de cet à la fois, ou encore que l'objet et le sujet sont les deux facettes d'une même médaille. Mais simplement que l'objet esthétique est dual, est double, a deux visages.

pour-autrui n'est pas à concevoir comme la structure ontologique du *pour-soi* — elle est pour nous la structure ontologique de *l'en-soi*⁵. Selon lui, « il ne serait pas impossible de concevoir un *pour-soi* complètement libre de tout pour-autrui et qui existerait sans même soupçonner la possibilité d'être un objet⁶ ». Ce que nous ajoutons à cette réflexion, c'est que l'être-pour-autrui structure ontologiquement *l'en-soi* : si un objet assume cette qualité d'objet, c'est justement parce qu'il est *être-pour-autrui*, sans quoi il n'est objet que pour moi, c'est-à-dire simple vécu (objet re-présenté), ou simple *pour-soi*, en dehors même de toute qualité d'objet. Ce qui entérine l'extériorité d'un objet, c'est sa capacité à être objet pour autrui.

3) Cet objet esthétique est à la fois *sujet* et *objet*.

C'est probablement la caractéristique la plus paradoxale. Tout d'abord, l'objet est objet, il est *objectivement objet, en-soi*. Mais aussi, l'objet est sujet, car il est « dans le sujet », en lui, dans sa conscience, il est subjectif, il est *pour-soi*. Mais encore, nous avons pu le voir avec la conception de quasi-sujet de Dufrenne, l'objet esthétique est sujet comme témoignage de *l'a priori* affectif du sujet qui crée ou qui rend présent (l'interprète en musique) l'objet. Autrement dit, il y a en objet esthétique un sujet (son créateur, son interprète) qui habite l'œuvre. Ce sujet n'est pas une personne physique (nous l'avons vu avec les conceptions de Dufrenne, Schloezer, Vecchione) mais dans tous les cas une personne fictive. Pour nous, cette personne, ce « moi », n'est rien d'autre qu'un « moi stylistique », c'est-à-dire la signature infalsifiable (en principe) du créateur et de l'interprète, son style, qui se traduit, pour paraphraser Tzvetan Todorov, par la singularité du choix que toute musique « doit opérer parmi un certain nombre de disponibilités contenues dans la langue⁷ » musicale.

4) L'objet esthétique musical est à la fois humain et non-humain (idée d'*alien* sonore, de créature sonore).

Il est humain, car il est, comme tout objet d'art, le produit de l'activité créatrice humaine. Il nécessite des hommes et des femmes tant parce qu'il est objet conçu que par ce qu'il est objet présenté (représentation par des musiciens sur scène). Il est aussi non humain car il est objet en dehors de moi, il est étranger à ma biologie propre. C'est en tant qu'étranger, en tant qu'*alien*, que l'objet esthétique fait aussi sens pour moi. L'œuvre d'art m'est étrangère. Le fait que

⁵ En termes clairs et simples : ce qui fait qu'un objet est objet, est que d'autres personnes que moi sont à même de désigner (ou percevoir, ressentir, etc.) cet objet comme objet.

⁶ SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1976, p. 329.

⁷ TODOROV, Tzvetan, et DUCROT, Oswald, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 383.

l'humain l'ait créée ne la rend pas plus humaine, la *créature* échappe à son créateur : elle est perçue comme telle par l'auditeur. Elle est un être qui n'est pas moi.

5) cet objet esthétique musical est à la fois réel et irréel.

Tout d'abord, il est réel simplement parce qu'il a une existence réelle (physique, pourrait-on dire). Mais il est aussi irréel, en tant qu'objet re-présenté. Lorsqu'à l'écoute du son musical, je re-présente un objet de mon imaginaire (par exemple, je me vois en train de diriger l'orchestre à l'écoute d'une symphonie), cet objet est irréel, car inexistant. Il aussi irréel, comme pour tout objet, lorsque l'objet esthétique devient objet « en image », c'est-à-dire lorsque que je m'imaginer le son. Par exemple, je suis assis à mon bureau, et sans présence de l'objet (disons un *lied* de Schubert), je m'imaginer cet objet, je le rends présent dans mon esprit. Cet objet est bien réel (le *lied*, en tant qu'œuvre, en tant qu'objet esthétique), mais cette présence est irréelle, elle est imaginaire. Comme le dit Sartre, « les deux mondes, l'imaginaire et le réel, sont constitués par les mêmes objets ; seuls le groupement et l'interprétation de ces objets varient. Ce qui définit le monde imaginaire comme l'univers réel, c'est une attitude de la conscience⁸ ». La conscience intentionnelle (la visée, dit Sartre) saisit l'objet réel et devient objet irréel de conscience. Mais lorsque j'imaginer cet objet (qui est bien réel), alors mon attitude de conscience (imaginaire) présente un objet imaginaire, irréel.

§6. Quel est l'impact de ces paradoxes sur le sens de la musique ? Le sens a lui-même la valeur de ces paradoxes, il a lui même la valeur de cette équivocité. Il est équivoque, cette même équivocité que Derrida pensait nécessaire en philosophie, cette même dualité qu'il pensait constitutive de la pensée — cette même dualité que nous pensons constitutive du sens en général, et du sens de la musique en particulier. Mais quel intérêt véritable pour notre étude ? Quoi que l'on fasse, quoi que l'on pense, quelles que soient nos conceptions, nous en reviendrons *toujours* à l'objet d'un côté, et au sujet de l'autre. Quelle que soit notre sensibilité musicologique, quels que soient nos lectures et nos arrière-plans théoriques, nous en reviendrons toujours à l'œuvre ou à l'auditeur. Nous l'avions déjà pressenti, mais il nous faut ici plus fermement l'affirmer : le sens de la musique peut être décrit du point de vue de l'objet ou du point de vue du sujet. Mais dire que « le sens de la musique est dans l'objet musical » ou dire que le « sens de la musique est dans la conscience du sujet percevant » sont pour nous synonymes, ne tenant en définitive qu'à une différence de point de vue théorique. Ces deux phrases ne décrivent qu'une seule et même chose, vue sous l'angle de deux philosophies du sens différentes : la première est matérialiste et la seconde idéaliste.

⁸ SARTRE, *L'imaginaire*, p. 47.

5.1.2. Dualité de l'objet musical : la *schizoontologie*.

§7. Nous l'avons vu, la dualité du sens de la musique ne tient pas seulement à la dualité de la relation sujet / objet, mais à la schizoontologie de la musique. Il y a un sens de la profondeur musicale, celui de la textualité et de la contextualité musicale, éminemment herméneutique, et un sens de la surface sonore, phénoménologique. Nous demandons au lecteur de garder à l'esprit ce qui suit. Du fait que la profondeur ne rejaillit jamais en surface, la musique n'est, à ce compte, jamais la *mise en son d'une profondeur textuelle ou contextuelle*. Nous l'avons montré avec le réalisme herméneutique. Le sens de production n'apparaît que dans un temps second, lorsque l'on réalise une lecture interprétative de l'objet figé (et dans les travaux de Bernard Vecchione, un objet subordonné par un texte et déjà renseigné par l'histoire). En outre, ces deux niveaux de sens correspondent bien à la première dichotomie que nous avons posée dès l'introduction : la musique instaure à la fois un monde sonore et un monde éthique, et l'un et l'autre sont distincts — liés, mais distincts.

Un autre élément vient ici s'insérer : s'il existe un sens de surface de l'objet musical, ce sens *ne va pas aussi loin* sur le plan de l'intellection que le sens de la profondeur. L'immédiateté du sens de réception n'a pas la même profondeur intellectuelle que la reconstruction du sens de production de l'objet musical. Le sens de surface est plus proche de l'immédiateté du sensible et de l'émotionnel, du *naturel du sens*, alors que dans la profondeur de l'objet, le sens est plus proche d'un intellectuel du sens. D'où l'idée essentielle d'un certain archaïsme du sens sonore, proche des sens, d'un sens sensible, et une profondeur du sens de la musique comme production anthropologique, qui, quant à elle, est plus proche d'un sens sensé. Il ne s'agit pas d'élaborer une échelle de valeurs, selon les études de ces deux niveaux (qui peuvent avoir la même profondeur intellectuelle), mais de montrer deux domaines de sens, n'occupant pas la même temporalité : le sens de surface est immédiateté, le sens de profondeur occupe un temps second : celui de la reconstruction⁹, de l'interprétation musicologique.

En résumé :

1) L'œuvre *en-soi*, a du sens. Car pour que le sens me vienne, il faut bien que ma conscience soit conscience de quelque chose, et donc que cette chose porte le sens. Il faut que l'objet soit *en-soi* doué de sens pour que la conscience puisse *s'intentionnaliser*, se diriger vers cet objet, être visée dirait Sartre, que la conscience devienne *ek-stase*¹⁰. En utilisant des mots simples, il faut que l'objet possède et exprime des données de sens pour que ma conscience s'oriente vers ces données, et qu'en outre je puisse les recevoir.

⁹ Voir supra 4.3.2. Le sens musical comme (re)construction : L'anthropologie musicale historique.

¹⁰ Voir infra.

2) mais ces données sont de deux types. Les premières sont « données » parce qu'elles s'affichent à ma perception : pour que le sens me vienne (ou pour que l'objet fasse sens, selon où l'on se place), l'objet esthétique est bien entendu objet perçu. Ces données constituent le sens de surface. Les secondes ne sont pas « données » en surface, et nécessitent une lecture interprétative pour y accéder (les données textuelles et contextuelles de l'œuvre).

3) Cela ne signifie par pour autant que ces données (de la première ou de la seconde catégorie) soient forcément objectivables ou dicibles.

4) En surface, la seule manière dont l'objet esthétique m'est donné est sous forme d'objet perçu. Le sens de surface tient donc au sensible. Mais comme nous l'avons déjà montré, à l'écoute de la surface sonore musicale, je peux re-présenter un autre objet, de mon vécu ou de mon imaginaire. Ainsi, le sens de surface est dual : il est un sens sensible, et possiblement le sens d'un objet second, le sens d'un objet re-présenté.

5) Ce sens de surface a donc, en dernier recours, nécessairement la valeur du *pour-soi*.

5.2. CONCEPTION DE L'EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE.

5.2.1. Représentation et re-présentation. Le sens *pour-soi*.

§8. Le sens de la surface musicale est sens *pour-soi*. Tout d'abord, le son musical est représenté, c'est-à-dire présenté de nouveau en conscience. Il s'agit du simple plan de *présence* de la perception. Le jugement de perception n'est pas le jugement d'expérience comme le remarque Dufrenne. Car, à la présence *pour-soi* de l'objet répond notre imagination qui nourrit notre re-présentation, en ramenant à l'expérience notre fond de vécu. L'imagination a deux aspects fondamentaux, celui de nous ouvrir à l'objet (c'est son aspect transcendantal, l'intentionnalité de l'imaginaire), mais aussi de nourrir, grâce au fond de vécu, de préjugé, de croyance, la re-présentation de l'œuvre musicale (imagination empirique). Cette re-présentation est donc un *possible* du sens de l'objet, c'est-à-dire une virtualité parmi d'autres. Ces aspects de l'imagination relevés ci-dessus (*transcendantal* et *empirique*) sont d'ailleurs relevés par Dufrenne dans sa *Phénoménologie*. « Transcendantale, l'imagination fait qu'il y a un donné, empiriquement, que ce donné a un sens parce qu'il est enrichi de possibles¹¹ ». Cette pensée vient nourrir notre interprétation de la *concrétisation* ingardenienne : non seulement l'imagination est une réponse possible à la présence de l'objet¹² (l'autre étant la référence au

¹¹ DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 435.

¹² Voir plus haut l'exemple de l'incipit des *Misérables*.

vécu), mais en plus, c'est l'imagination qui nourrit toute forme de re-présentation, en ramenant à l'expérience des éléments du vécu, du savoir, des préjugés.

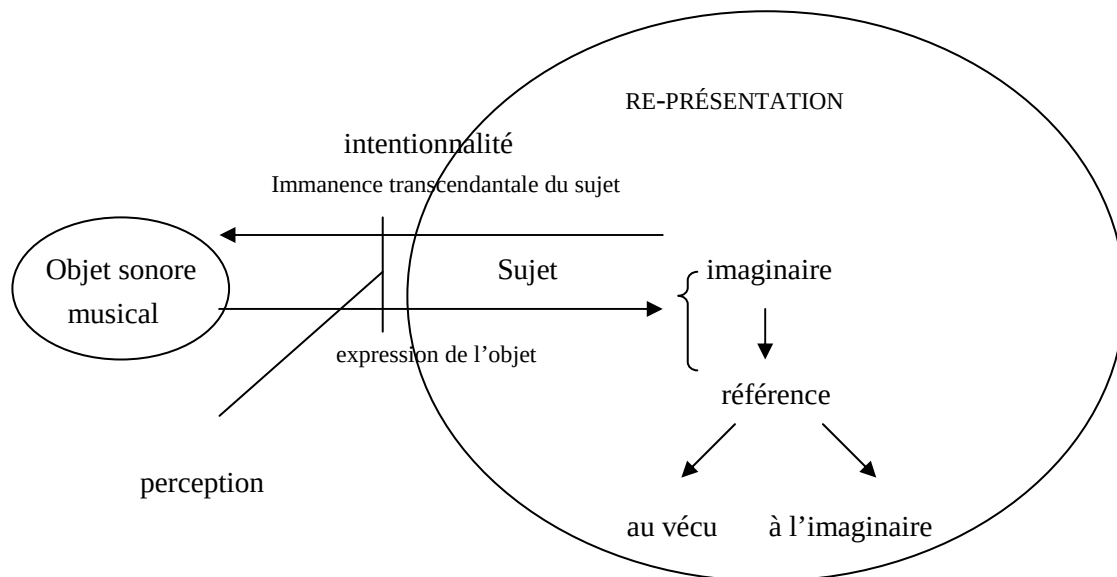


Figure 19 : expérience esthétique musicale et re-présentation.

§9. Explication du schéma : l'objet sonore musical est visé intentionnellement par le sujet, et en retour, l'objet exprime en direction du sujet (expression, parole de l'œuvre) : la transcendance du plan d'immanence du sujet, et l'expression depuis le plan d'immanence de l'objet constituent la structure intentionnelle / communicationnelle nécessaire à toute donation de sens. La rencontre des deux plans d'immanence est la structure de l'expérience esthétique. L'objet représenté (le son musical *présent* en conscience, tel que perçu) n'est pas le même que l'objet re-présenté. C'est l'imaginaire qui nourrit de toute façon la re-présentation, mais il peut re-présenter un objet purement imaginaire (référence à un objet irréel, tel qu'imaginé) ou encore un objet passé, un objet de mon vécu (référence à un objet réel, tel que déjà vécu, donc absent et présenté à nouveau). C'est ainsi, selon nous, que l'objet esthétique musical fait sens *pour-soi*. Nous verrons toutefois, un peu plus tard, qu'entre la représentation du son et la re-présentation du son s'insère toujours l'émotion. Mais notre argumentation nous impose d'en parler ultérieurement.

Ainsi, le sens *pour-soi* (en dernière instance, au pôle récepteur) prend la valeur d'une « réception-production ». En effet, le sens de l'objet est à la fois reçu (représenté) et produit (re-présentation) par mon imaginaire. En outre, rappelons-le, je reçois le sens de manière immédiate (sens superficiel, de surface, données esthétiques, sonores) ou je recherche le sens de manière postérieure (sens profond, reconstruction anthropologique, herméneutique du dévoilement). Ces sens ne sont pas les mêmes, mais ont tous deux la valeur d'une réception-production : le sens

doit être reçu, doit percuter nos sens (perception), et doit être produit : dans notre imaginaire dans le premier cas, dans notre intellect dans le second.

5.2.2. L'incontournabilité du préjugé esthétique.

§10. Chacun écoute le monde avec ses propres oreilles, et *entend* plus favorablement un sens, le sien. Ce sens que je fais mien, ce sens que je *privatise*, si évident *pour-soi* et si secret pour les autres, configure *pour-soi* les possibilités de compréhension du monde sonore musical, cette configuration ayant toutefois « le caractère relatif-restreint que la contingence de notre Être-au-Monde historique et culturel prescrit¹³ ». Le *sens pour-soi* se réduit donc à mon horizon de compréhension possible du monde, monde au fondement duquel règne ce que je préjuge du monde. Heidegger a très bien montré dans *Être et temps* qu'est présupposée une *entente courante de l'être*. Il a en outre montré en quoi consiste ce présupposé.

Il est vrai que, jusqu'à nouvel ordre, en toute ontologie l'« être » est « présupposé » mais non pas en tant que *concept* disponible — non comme ce en tant que quoi il est recherché. « Présupposé » l'être consiste dans ces conditions en un aperçu anticipé sur l'être, grâce auquel l'étant préalablement donné sera provisoirement articulé en son être. Cet aperçu sur l'être indiquant la direction à suivre naît de l'entente courante de l'être dans laquelle nous nous mouvons toujours déjà et qui relève en fin de compte de ce qui constitue l'essence du Dasein lui-même. « Présupposer » ainsi n'a rien à voir avec la mise en place initiale d'un principe indémontré d'où serait ensuite tirée par déduction une série de propositions¹⁴.

§11. Ces préjugés ont tant la valeur subjective que la valeur culturelle, car ils se fondent à l'horizon dicté par mon être-au-monde historique et culturel : un filtre historique et culturel ne laissant passer que certaines substances possibles du monde. Nous ne faisons l'expérience du monde qu'à travers le filtre de l'histoire et de la culture. Ce filtre est doublé par un autre : celui que ma propre subjectivité vient systématiquement accoler à toute expérience. Cela vaut pour l'expérience musicale. Ce n'est qu'à travers cette *toile historique* et sa *doublure subjective* que je fais expérience de la musique, et que ma conscience l'éclaire. Ce n'est qu'à travers cette toile historique et sa doublure subjective que le sens d'une musique me vient et seulement à travers elles que je reçois-produis du sens. C'est pour cette raison qu'en dernière instance, en dernier recours, nous interrogeons la musique avec nos propres questions et que nous y apportons nos propres réponses.

¹³ SALANSKIS, Jean-Michel, *Le constructivisme non standard*, Limoges, Presses Universitaires Septentrion, 1999, p. 2.

¹⁴ HEIDEGGER, *Être et temps*, p. 31-32.

Nous l'avons dit, mon horizon de préjugement a la double valeur culturelle/subjective : il est donc à la confluence d'un certain déterminisme culturel et d'une affectivité, qui peut d'ailleurs venir contredire le déterminisme en question. Le quart de ton sonne faux pour l'Occidental non familier de cet intervalle. Mais rien n'empêche l'auditeur occidental de trouver cet intervalle de son consonant, de l'aimer, de lui attribuer une valeur émotionnelle, en allant à l'encontre du déterminisme culturel. Ainsi, cet *a priori* régit deux forces parfois opposées : la force d'une culture et la force d'une affectivité individuelle en son sein.

Cela implique que l'on ne peut penser le sens de la musique comme indépendant de cet *a priori*, et que la réception par un individu d'une musique implique nécessairement un relativisme de sens. Le sens ne peut avoir que le caractère « relatif-restreint » que la culture et ma propre affectivité, pour moi, désignent. Ainsi, celui-là a bien trait à la manière dont je — et dans ce je sont contenus mon individualité et la culture dans laquelle je m'individualise — préjuge du monde et des choses.

§12. Ce préjugé sur lequel je fais « fond de sens », est au croisement de plusieurs horizons :

- 1) en premier lieu, l'horizon culturel bien entendu, ce que l'on pourrait nommer notre *a priori* culturel. En termes clairs, l'histoire et la culture dans laquelle je vis instaurent un cadre à l'expérience musicale, à notre manière de percevoir et de recevoir la musique.
- 2) L'horizon affectif : l'expérience dépend en amont de mon *a priori* affectif. L'affectif est le « premier signalement de l'objet (Dufrenne, 1953, p. 543) » comme le dit Mikel Dufrenne dans sa *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, que l'on entende d'ailleurs l'affectivité dans un sens faible (la question du goût), dans un sens commun (le caractère des phénomènes affectifs, les sentiments, les émotions) ou dans un sens plus fort, c'est-à-dire l'affectivité vue comme condition de l'avoir cours de l'expérience esthétique. Pour faire expérience, il faut bien qu'une œuvre me touche, m'accroche, ait prise sur moi.
- 3) L'horizon thymique, qui peut être vu comme un sous-genre du précédent, comme un sous-genre de l'horizon affectif. Mon *horizon* thymique, c'est mon état thymique à l'instant *t*, au moment de l'expérience : je suis de bonne humeur, de mauvaise humeur, dans de bonnes dispositions d'écoute, attentif, etc. Mais bien entendu, tout cela dépend de ce qui s'est passé dans ma vie en *amont*, avant l'écoute. Nous n'insistons pas, il s'agit d'une banalité.
- 4) L'horizon de la connaissance : il est un *a priori* essentiel, dont l'idée est venue de prime abord de Kant : celui de l'*a priori* de la connaissance, de notre capacité à intuitionner une musique, c'est-à-dire notre capacité de la saisir dans ce qu'elle a d'immédiatement connaissable. Mais cet *a priori* n'est pas seulement celui du sens interne et du sens externe, celui de l'innéité du temps et de l'espace. Il s'agit aussi de notre capacité acquise, de ce que l'on nomme parfois de manière un peu prétentieuse la *compétence* (musicienne, musicale, stylistique). Il est bien

entendu un *a priori acquis* de compétence, il est la connaissance *a priori* (d'un style, d'une musique, d'un compositeur, d'une œuvre) qui détermine toute *réception-production* du sens au pôle esthétique. Il y a donc un *a priori* de connaissance, qui fonde toute réception-production de sens.

Le préjugé est incontournable. Ce préjugé sur lequel je fais « fond de sens » est au croisement de ces 4 horizons au moins : l'horizon culturel, l'horizon affectif, l'horizon thymique et l'horizon de la connaissance. Avant qu'une œuvre sonore ne m'atteigne, je suis *a priori* dans un espace culturel donné, *a priori* dans un espace affectif personnel, *a priori* dans un certain état d'esprit, et *a priori* à un certain niveau de connaissance de l'objet musical et de son contexte anthropologique. Ces horizons conditionnent, pour un individu donné, ce que l'on pourrait nommer une *structure d'accueil* des œuvres et de leur sens.

§13. On ne reçoit et on ne produit le sens que sur fond de préjugé et en outre, on ne saisit les choses que sur fond *d'attente*, attente structurée par ce que l'on préjuge. Cette idée n'est absolument pas nouvelle. Gadamer¹⁵ plaide dans *Vérité et méthode*, pour la réhabilitation du préjugé dans l'expérience herméneutique — tandis que toute recherche d'objectivité tend en principe à écrêter ces préjugés. Comme le remarque Jean Grondin :

Nous interprétons toujours les textes à la lumière de certaines attentes et présuppositions, que la lecture et l'interprétation des textes viennent à leur tour mettre en question. Nul ne lit des textes sans présupposés. Ce sont ces présupposés de l'interprète que les théories méthodologiques ont voulu mettre hors jeu en les déclarant anathèmes, au motif qu'ils portaient préjudice à l'objectivité. C'est cette vision, un peu crue et inspirée du modèle des sciences exactes, de l'objectivité que Gadamer met en question : il est naïf de croire que nous puissions interpréter des textes sans présupposés.¹⁶

Interpréter des textes ou recevoir du son musical sans préjugés, le peut-on seulement ? Lorsque la phénoménologie d'Husserl reprît à son compte *l'époque* antique — toujours dans l'optique d'affirmer la volonté de suspendre tout jugement, de faire de la philosophie *première*, comme c'était déjà le cas avec le *cogito* de Descartes —, elle avait oublié que cette *réduction* est

¹⁵ GADAMER, cité par GRONDIN, Jean, « Gadamer et l'expérience... », p. 56.: « Si l'on veut rendre justice au caractère historique fini de l'être humain, il faut réhabiliter fondamentalement le concept de préjugé et reconnaître qu'il existe des préjugés légitimes. Pour une herméneutique véritablement historique, la question centrale, la question fondamentale du point de vue de la théorie de la connaissance, peut donc être formulée ainsi : sur quoi doit se fonder la légitimité des préjugés ? Qu'est-ce qui distingue les préjugés légitimes de tous ceux, innombrables, qu'il appartient incontestablement à la raison critique de surmonter ? »

¹⁶ GRONDIN, « Gadamer et l'expérience... », p. 56.

impossible, car elle nous imposerait d'œuvrer contre nature, d'œuvrer contre soi, de plaider pour notre autodestruction, afin de construire la connaissance. Mais de nos jours, peut-on réellement soutenir qu'il faille nécessairement se couper de tout vécu et de toute présupposition, de tout horizon d'attente pour connaître, qu'il faille se déshumaniser pour rendre les connaissances plus exactes ? La déshumanisation, la destruction de ce que l'on préjuge, au contraire, a toutes les chances de rendre les connaissances plus inexactes, et plus inutiles. La connaissance doit servir l'homme, pas l'homme *déshumanisé*.

5.2.3. L'idée essentielle d'un *a priori* affectif.

§14. Dans la *Perception esthétique* (second volume de la *Phénoménologie de l'expérience esthétique*), Dufrenne infère que l'*a priori* n'est pas révélé par l'affectivité, mais est de « nature affective », tout comme il existe un *a priori* de l'entendement de « nature rationnelle ». L'affectif est le « premier signalement de l'objet », suivi par le *désir* — qui possède indéniablement une dimension noétique. L'aspect transcendantal du désir, sont aspect ekstatique auraient dit Heidegger et Sartre, est donc fondé sur un *a priori* d'ordre affectif.

Dufrenne remonte jusqu'à Kant pour montrer la fonction de l'*a priori* affectif. Selon lui — et cela est pour nous essentiel — l'*a priori* est à la fois constituant de l'objet, à la fois condition de possibilité de l'expérience (condition transcendantale), et peut à la fois avoir la valeur de connaissance (concept), formée au gré de l'expérience de l'objet. En d'autres termes, l'*a priori* affectif structure *pour-soi* l'objet (l'*a priori* est constituant) ; il est condition de possibilité de l'expérience — sans cet *a priori*, il n'y a pas d'expérience de l'œuvre possible — ; et enfin, cet *a priori* a valeur de connaissance, car « forgé » au gré de l'expérience : nous nous forçons un *a priori* affectif et un « gout » au gré de l'expérience.

Si nous partons donc de l'*a priori* comme caractère de l'objet de connaissance, et non de la connaissance elle-même, nous obtenons cette triple détermination : l'*a priori* est d'abord dans l'objet ce qui le constitue comme objet, il est donc constituant. Il est ensuite dans le sujet d'un certain pouvoir de s'ouvrir à l'objet et d'en prédéterminer l'appréhension, pouvoir qui constitue le sujet comme sujet ; il est donc existentiel. Enfin, il peut faire l'objet d'une connaissance qui est elle-même *a priori*.¹⁷

À certains égards, Dufrenne va plus loin que Kant qui ne concevait la relation à l'objet que sous « les espèces de la connaissance ». L'*a priori* qualifie chez Dufrenne tant l'objet que le sujet, de même qu'il qualifie la relation entre l'un et l'autre. Ainsi, selon Dufrenne, il est

¹⁷ DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 546.

possible de déterminer *l'a priori* « d'après les formes de la relation du sujet à l'objet¹⁸ », c'est-à-dire selon *La phénoménologie de l'expérience esthétique*, la présence, la représentation, et le sentiment, où chaque fois « un aspect de l'objet, vécu, représenté ou senti correspond à une attitude du sujet vivant, pensant ou sentant¹⁹ ».

5.2.4. *A priori* ontologique et *a priori* existentiel.

§15. *L'a priori* est donc aussi « dans » l'objet. Dans l'objet, car il est constituant de l'objet. Il y a deux « types » d'*a priori*, ou plutôt, deux formes d'un même *a priori* : 1) un *a priori* cosmologique comme le dit Dufrenne (ayant trait à l'être, nous préférons le terme *a priori* ontologique) : il est *l'a priori* « dans » l'objet, cet *a priori* constituant ; 2) un *a priori* existentiel, qui fonde le sujet comme sujet, que Dufrenne identifie comme « un monde consistant et cohérent parce qu'il réside en ce qu'il y a de plus profond dans un sujet, comme il est ce qu'il y a de plus profond dans l'objet esthétique ». Cet *a priori* existentiel, c'est ce que nous avons nommé notre structure d'accueil des œuvres. Elle a en partie valeur existentielle, puisque ce qu'on préjuge relève en définitive de notre infinie liberté à nous constituer comme sujet de l'expérience, avec nos propres affects, notre propre goût. Donc, il est possible d'affirmer que cet *a priori* existentiel est « dans le sujet » et qu'il relève « d'un certain pouvoir de s'ouvrir à l'objet [musical] et d'en prédéterminer l'appréhension (id.)²⁰ ».

C'est ici que *l'a priori* prend une tournure décisive pour le sens. Une œuvre musicale est un monde « désigné » par *l'a priori* existentiel du créateur de l'œuvre. En ce sens — et en ce sens seulement — l'œuvre est à « l'image » de son créateur, ou plus justement dit, *l'a priori* ontologique de l'œuvre est à l'image de *l'a priori* existentiel de son créateur. Il ne s'agit pas de penser que l'œuvre est « au service » des pensées de l'artiste, ni que l'œuvre exprime ses idées, cela serait naïf. Ou encore, qu'en tant qu'auditeur de musique, nous serions en mesure de recevoir les idées de l'auteur par son œuvre. Mais simplement, ce que cela signifie, c'est qu'en tant qu'auditeur de musique, nous ne pouvons nous confronter à l'œuvre sans qu'elle ne nous apparaisse comme le témoignage d'un sujet, et surtout, sans que ce témoignage ne nous apparaisse comme celui de *l'a priori* existentiel du créateur : ses affects, ses goûts, ses émotions. En d'autres termes, nous ne pouvons nous confronter à l'œuvre sans que ce témoignage ne nous apparaisse comme la *révélation* de l'horizon de préjugement du créateur. Lorsque nous écoutons un arrangement de Duke Ellington sur le thème de *Satin Doll* par exemple, non seulement notre *a priori* nous oriente ou non dans l'investigation du monde

¹⁸ Id.

¹⁹ DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 547.

²⁰ Id.

instauré par l'œuvre, mais en plus, ce monde est à l'image de l'*a priori* affectif de son créateur. Ainsi, l'expérience, réunissant sujet et objet est, de prime abord, une sorte de confrontation d'*a priori* affectifs.

Il en est de même lorsque l'on est partie prenante dans une conversation : il y a bien en elle quelque chose relevant de l'ordre de l'*a priori* affectif, conditionnant non seulement la conversation, mais aussi la possibilité de sa survenue. Dans une conversation, il y a bien entendu le « besoin de s'affirmer » dans cette conversation. Mais conjointement il y a le « besoin de se confondre²¹ » avec l'interlocuteur et donc avec l'*a priori* de son discours. En musique, la confrontation à une œuvre nous enjoint à nous affirmer, mais conjointement à nous confondre avec elle, l'œuvre pouvant alors être considérée comme *le moyen par lequel l'horizon de préjugement (ou l'a priori existentiel) d'un créateur se meut en monde sonore*.

Ainsi, l'expérience esthétique peut se redéfinir, à l'instant de notre rencontre avec l'œuvre, comme la mise en commun, comme la confrontation de nos préjugés existentiels avec les préjugés ontologiques de l'œuvre. Et cela engage certaines conséquences sur le plan de la compréhension de l'œuvre musicale : pour comprendre une œuvre musicale, une certaine attitude existentielle (comme le dit Dufrenne) est exigée. Pour que je puisse comprendre l'œuvre, pour que je puisse me prendre avec l'œuvre, au sens étymologique, *cum-prehendere*, il faut que mes préjugés, que mon horizon de préjugement n'obstrue pas totalement l'horizon de l'œuvre, que mon horizon existentiel et l'horizon ontologique de l'œuvre puissent sous certaines perspectives converger, coïncider, voire fusionner. Gadamer voit dans cette fusion — ce qu'il appelle *fusion d'horizon* — une condition obligée de la compréhension.

5.2.5. Relativisme, dé-relativisme du sens.

§16. Voici pourquoi nous est imposé un certain relativisme sur la question du sens en musique : un sens qui ne serait pas *déjà en partie présupposé en moi*, un sens qui ne ferait pas déjà sens en moi, ne pourrait prendre la valeur de sens. Le sens est donc relatif à cet *a priori* : sa possibilité d'avoir cours est suspendue à cet *a priori relatif à mon existentialité*. Le préjugé est condition de possibilité du sens. Mais il est encore condition de possibilité de la compréhension. Ce point est nodal. Voici ce qu'écrit Jean-Michel Salanskis à ce propos :

Une des thèses cruciales mises en avant par Gadamer — thèse qu'il a lui-même dégagée de sa lecture de Heidegger — est la thèse de *l'incontournabilité du préjugé* : en d'autres termes, Gadamer nie qu'on puisse comprendre autrement qu'en faisant fond sur le préjugé.

²¹ MINKOWSKI, *Vers une cosmologie*, p. 191.

Un sens que je n'anticiperais pas ne me deviendrait jamais compréhensible, parce qu'il échouerait à faire sens pour moi [...].²²

Toutefois, il ne saurait y avoir sens dans un absolu relativisme, ne serait-ce que par ce que le sens en musique nécessite un objet sonore, et porte ainsi la marque d'une objectivité. Nos préjugés ne sont pas *ce qui fait sens*, mais ce sur quoi, ce à partir de quoi nous produisons (et recevons) du sens. Ce que je reçois-produis comme sens n'est pas égal à ce que je préjuge de l'objet sonore, mais est conditionné par la *transfiguration des objets sonores par ce que j'en préjuge*. Notre structure d'accueil existentielle des œuvres apporte à la saisie de l'objet sonore un relativisme de fait.

Selon Gadamer, il est en quelque sorte des préjugés qui sont féconds et d'autres qui ne le sont pas. Certains permettent de faire ressortir le sens de l'objet sonore (d'un texte pour Gadamer) et d'autres au contraire obstruent ce sens, ne lui permettent pas de ressortir et d'être interprété. Notre conception est assez proche de celle de Gadamer, mais il faut toutefois scinder ce raisonnement, selon qu'on se situe du point de vue de l'objet sonore ou du point de vue du sujet. Dans le premier cas, il faut raisonner par excès. Si l'objet sonore est « débordant » de sens comme le dirait Gérard Genette, en raison des nombreuses interprétations possibles qu'implique notre existentialité, c'est précisément parce que nos préjugés *ajoutent* du sens à l'objet sonore. Il y a toujours plus de sens dans l'objet sonore que ce qu'il en porte réellement, du fait du grand nombre d'interprétations possibles. Dans le second cas, il faut comme Gadamer raisonner par soustraction. Pour le sujet, le sens de l'objet sonore ne peut se constituer que sur fond de préjugé : *l'a priori* subjectif détruit ou soustrait des possibilités d'interprétation du sens, parce qu'il désigne un caractère relatif-restreint au sens, parce qu'il constitue une lèthè subjective obstruant une partie de l'intelligibilité du monde sonore, ou à un niveau plus métaphorique, un voile cachant une partie de la *lumière de l'œuvre*.

§17. Mais justement, pour que suffisamment de cette lumière me parvienne, pour que je puisse me *prendre avec* une œuvre, la com-prendre, il faut que mes préjugés, que mon horizon de préjugement n'obstrue pas totalement l'horizon de l'œuvre, que les horizons puissent sous certaines perspectives converger, coïncider, fusionner, nous l'avons dit.

Gadamer voit dans ce qu'il appelle fusion d'horizon une [...] condition obligée de la compréhension, et celle-ci introduit une dé-relativisation tout aussi incontournable que la prégnance du préjugé : tout texte, tout comportement culturel sédimenté, ne me communique pas d'abord et essentiellement ce qu'il sait, ce qu'il maîtrise, ce qu'il préjuge,

²² SALANSKIS, *Le constructivisme non standard*, p. 2.

ne me communique pas avant tout son monde et des contenus choisis, mais la question par laquelle il est tenu, et par laquelle il est dépassé. [...] le processus de compréhension, sur cette base, doit accéder à la fusion d'horizon, c'est-à-dire à ce moment où nos propres horizons de présupposition nous apparaissent comme des façons d'en user avec la même question que ne le fait, à partir d'horizons *a priori* autres, le texte que nous cherchons à comprendre.²³

La compréhension possède un aspect apriorique. Un exemple très simple nous est donné par Jean Grondin dans son article *Gadamer et l'expérience herméneutique du texte*. Pour qu'un texte fasse sens *pour-soi*, il faut que ma structure d'accueil me permette de comprendre ce sens qui m'est adressé, ce qui présuppose au minimum que je comprenne la langue dans laquelle le texte est écrit, autrement dit, à la condition que ma structure d'accueil soit marquée du sceau de *l'a priori de connaissance* de la langue. Il en est de même, à certains égards, en musique.

5.2.6. Les moments de l'expérience mettant en mouvement mes préjugés :
accroche, fusion d'horizon, anticipation.

§18. Dans l'expérience, il y a en substance trois étapes qui mettent en mouvement nos présupposés, nos préjugés, notre *a priori affectif*, ou qui y font appel de manière plus ou moins directe. 1) Tout d'abord, il faut bien qu'une œuvre m'interpelle, qu'elle m'accroche, que le son me « dise » quelque chose, qu'il percute quelque chose en moi qui fasse déjà sens, mettant en mouvement la structure d'accueil dont nous parlions un peu plus haut, cette structure que construisent mes préjugés. Il faut bien que la musique m'accroche avant même de m'atteindre, de manière positive ou négative. Voici par exemple ce qui peut être entendu concrètement par « accroche » : *a)* accroche paratextuelle ou contextuelle : j'ai entendu parler de manière positive de l'œuvre avant de l'écouter pour la première fois ou d'assister pour la première fois à sa représentation ; le style dans lequel *j'attends* l'œuvre me plaît ou me déplaît ; le jour où j'accueille l'œuvre, je suis dans une humeur ou dans une autre ; je suis susceptible ou non d'être accroché (j'en ai la « compétence ») ; je suis dans de bonnes dispositions d'attention ou non. *b)* accroche du matériau : le matériau sonore lui-même m'accroche par son *design*, par sa facture singulière. 2) Ensuite, il faut qu'il y ait fusion d'horizons. Une œuvre peut m'accrocher par son aspect tout à fait original et inédit, mais me laisser de marbre au bout de quelques secondes, ou encore m'insupporter rapidement au point que je « décroche ». Ainsi, il faut constamment qu'une œuvre fusionne avec mon horizon d'attente, et qu'elle me parle — la *parole parlante*²⁴

²³ SALANSKIS, *Le constructivisme non standard*, p. 2.

²⁴ HEIDEGGER, *Acheminement vers la parole*, p. 16.

de l'œuvre —, qu'elle m'interroge et trouve en moi une réponse (affective, esthétique, etc.), mais aussi, à l'inverse, que mes interrogations (existentielles, esthétiques, mes demandes affectives) trouvent réponse en œuvre. Il faut qu'elle fasse sens pour moi, qu'elle se fonde avec mes préjugés, et qu'en un certain sens, elle fasse déjà sens pour moi. 3) Ainsi, l'anticipation du sens devient l'une des conditions de possibilité du sens. Il faut bien qu'une partie du sens de l'œuvre soit déjà à l'œuvre en moi. Il faut, pour qu'il y ait sens, qu'en moi quelque chose anticipe le sens, qu'il soit accueilli en moi comme un *même*. Et ces anticipations sont sans arrêt réactualisées à mesure que l'œuvre musicale s'écoule dans le temps. Mon attente « change » à mesure qu'une œuvre *s'écoule*, les anticipations sont sans cesse remaniées. On pourrait dire que nos préjugés « changent » à mesure que l'on écoute une œuvre. Ainsi, notre interprétation est un constant aller-retour entre l'œuvre et nos préjugés — constitués en structure d'accueil évoluant au cours de l'œuvre. « C'est pourquoi l'interprétation prendra chez Gadamer la forme d'un dialogue avec le texte²⁵ », comme l'*Auslegung* en musique, pour nous, prend la forme d'un dialogue avec elle.

5.2.7. Sens comme éveil de ma langagiarité musicale propre.

§19. « Mes vers ont le sens qu'on leur prête ». En une phrase, Paul Valéry nous donne les clefs herméneutiques du *sens*. Le sens des choses, c'est celui que je leur prête ; le sens de la vie et de l'existence, celui que je leur donne. Le sens est au-delà de la signification des mots, au-delà du langage. Ou s'il est langage, il est le *langage propre* de mon existence. Un langage intime qui dit ce que moi seul *entends*, ce que je vois du monde, ce que je goûte de la vie, ce que je sens et ce que je ressens. Il ne dit pas *le monde* ou *un monde*, mais seulement le mien : il est *mon langage*, il énonce *mon-monde*. Il est le langage en dehors duquel aucune compréhension *pour-soi* ni aucune interprétation du monde ne sont possibles. Ce « langage-pour-soi », c'est ma manière intime de recevoir la musique, c'est ma structure d'accueil. D'où l'idée d'une langagiarité musicale intérieure, propre à chacun, d'où l'idée, dans les travaux de Bernard Vecchione, d'une *musicienneté*. Heidegger disait dans son *Introduction à la métaphysique* que « c'est seulement dans le mot, dans la langue, que les choses deviennent et sont ». Mais avant cette langue, avant ces mots, il y a ce langage intérieur qui *dit* ce que les choses peuvent être *pour-soi*. Mais nous ne concevons pas ce *pour-soi* langagier comme une sorte d'intériorité latente, mais au contraire comme une intériorité dynamique, qui ne se révèle qu'au contact de l'œuvre, qu'à la lumière d'un *en-soi*. Il y aurait donc un langage propre d'ordre musicien, un « langage musicien », qui énonce ce qu'est *pour-soi* la réception de la musique et de son sens, mais seulement à son contact, seulement lorsqu'elle s'offre à l'écoute, seulement lorsqu'elle se

²⁵ GRONDIN, « Gadamer et l'expérience... », p. 56.

donne à entendre. Cette langagiarité intérieure, cette musicienneté, vient en quelque sorte parasiter l'œuvre lors de son expérience.

§20. L'herméneutique pense la langagiarité comme constitutive de l'expérience. Ainsi, eu égard aux réflexions engagées jusqu'ici, le sujet et l'objet, par leur rencontre, désignent la rencontre de leurs langagiarités singulières telles que préjugées. L'expérience n'est constitutivement Sprachlichkeit que parce qu'elle réunit un sujet doué d'une langagiarité musicienne telle qu'existentiellement préjugée, et une œuvre douée d'une langagiarité musicale telle qu'ontologiquement préjugée. Cette réunion a une conséquence immédiate, déjà vue par l'herméneutique : le sujet parlant est déjà prévu par l'œuvre, et l'œuvre parlante est déjà anticipée dans le sujet, sans quoi aucune expérience ni aucune compréhension ne sont possibles. Pour qu'il y ait compréhension, pour je puisse me prendre avec l'œuvre, il faut que l'œuvre fasse plus que me parler : il faut encore qu'elle parle de moi, comme il faut que ma langagiarité parle *a priori* de l'œuvre. Ce langage-*pour-soi* est incontournable. En effet, une œuvre ne peut faire sens *pour-soi* sans que j'en préjuge, autrement dit sans qu'elle ne soit déjà en moi parlante. C'est une thèse cruciale de l'herméneutique gadamérienne, nous en faisons un point crucial de la donation du sens en musique : le sens peut être pensé comme l'éveil de ma propre langagiarité musicale (formant ma propre structure d'accueil des œuvres), comme l'éveil de ma propre musicienneté (Vecchione), lorsque j'engage le dialogue avec l'œuvre.

5.2.8. Le sens implique la compréhension d'un *autre* et la compréhension d'un *même*.

§21. Dans la production-réception du sens des œuvres, il reste cependant à dire que l'*a priori* et les préjugés ont valeur d'altérité. L'œuvre est comprise comme un autre-soi, comme un autre sujet parlant, comme un autre dasein. Mais ceci n'est rendu possible que si l'œuvre est déjà en moi préjugée comme un *même*. Expliquons-nous. Si chacun d'entre nous possède son « langage-*pour-soi* », sa propre langagiarité, alors pour que deux personnes se comprennent, pour qu'il y ait compréhension lors de ma rencontre avec autrui, il faut que cet *autre* soit déjà préjugé comme un *même*, qu'autrui soit déjà anticipé en moi comme un *même*. D'où il suit, que si le langage-*pour-soi* n'est langage-*que-pour-soi*, alors il échappe à autrui, et le langage-*pour-autrui* m'échappe, car il n'est langage-*que-pour-autrui*. Dans cette optique, comprendre un autre (autrui, une œuvre, etc.) est hors d'atteinte : sa langagiarité n'est pas la mienne. Certes, « autrui est secret parce qu'il est autre » nous dit Jacques Derrida, mais l'autre est aussi connu, car connu *a priori* comme un *même*. D'ailleurs, se comprendre soi-même n'est pas entreprise moins ardue. Comme le rappelait Montaigne, « il se trouve autant de différences de nous à nous-mêmes que de nous à autrui ». Soi-même, c'est « comme » un autre, insisterait ici Paul

Ricœur²⁶. Mais c'est probablement oublier que soi-même, c'est avant tout un même, déjà ancré en soi, ce qui permet de se comprendre soi-même.

On imagine, assez aisément, que comprendre le sens de l'œuvre musicale est un dessein assez délicat, car il consiste en le projet insupportable de réussir à comprendre un langage-autre. Mais ceci est toutefois rendu possible lorsque cet autre est déjà préjugé en moi comme un même ou un soi-même. Le sens devient alors paradoxal. Il est, lorsqu'on cherche à le comprendre, autre autant qu'il est même. S'il n'était que même, il ne pourrait être sens, car le sens nécessite un autre, une extériorité, une objectité (un objet sonore musical). Mais s'il était seulement autre, il ne pourrait pas être sens, car non identifié comme un même : il serait incompréhensible.

§22. Si le sens n'est sens que pour un *autre* (et cet autre peut-être un de mes semblables ou un objet, une œuvre, etc.), il n'est, à ce compte, saisissable par aucune ontologie ni aucune science. Pourtant (à notre sens), le sens mérite un sort meilleur. Certes, autrui *est secret parce qu'il est autre*, mais il est aussi compréhensible parce qu'il est un même. Le sens nous unit, il est cette part de langagiarité que je partage avec l'autre, avec l'étranger disions-nous plus haut, le langage que je mets en commun lors de ma rencontre avec lui. Non pas le langage commun par lequel s'énoncent les choses (le langage verbal), mais le langage propre (non verbal) qui dit le monde (musical) dans lequel je vis, le *langage-pour-soi*. L'expérience désigne alors la mise en commun du langage, désignant cette partie commune de langagiarité du monde musical dans lequel « ensemble » nous vivons. Et cet « ensemble » est formé de la rencontre du sujet et de l'autre, du sujet avec l'œuvre.

Le sujet et l'œuvre musicale peuvent s'entendre (se comprendre) lorsqu'ils fusionnent, pour reprendre un terme cher à Gadamer, lorsque leur langagiarité propre s'accorde, lorsque sujet et œuvre — pardonnez-moi cet aphorisme trop commun — parlent la même *langue*. Cette fusion a le caractère d'un *en-soi-pour-soi*, pas dans le sens traditionnel de l'expression qui consacre un *en-soi* interprété *pour-soi*, mais plutôt un *en-soi* qui est déjà, d'une certaine façon, préjugé en moi, c'est-à-dire, dans le cas de l'œuvre musicale, un *en-soi* qui est déjà ancré en moi comme langagiarité musicale (ce que je préjuge de la musique, et ce que — déjà — j'en connais : ma structure d'accueil). Ceci a été identifié par Bernard Vecchione comme *Musiklichkeit*, comme *musicienneté*, nous l'avons dit. Nous avons dit en outre que notre structure d'accueil, notre langagiarité musicale propre, change avec l'expérience, évolue (au gré de l'œuvre ou lorsque j'écoute une nouvelle musique par exemple). Ainsi, le sens de la musique, au pôle récepteur, peut être conçu comme l'éveil de ma langagiarité musicale propre,

²⁶ « Au « comme » nous voudrions attacher la signification forte, non pas seulement d'une comparaison – soi-même semblable à – autre – mais bien d'une implication : soi-même en tant que...autre ». RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 14.

éveil consistant à la mise en mouvement de ma structure d'accueil, mais aussi à son actualisation constante. D'où notre définition : *le sens de la musique (de sa réception), c'est l'éveil de ce qui est déjà préjugé et désormais ancré en moi comme musicienneté*²⁷.

5.3. SYNTHÈSE

§23. « Ce n'est pas un petit travail d'accorder sagesse et musique » disait Alain avec beaucoup de justesse. Ce ne sont pas non plus des petits travaux de penser philosophiquement le sens et, conjointement, de penser philosophiquement la musique. Ce n'est d'ailleurs qu'après un long détour par les conceptions philosophiques du sens puis par les conceptions musicologiques du sens que nous pouvons énoncer de manière synthétique quels principes fondent notre philosophie du sens de la musique, principes qui répondent aux quatre préoccupations suivantes : 1) savoir où est le sens en musique, 2) savoir ce qu'est le sens en musique (point capital s'il en est), 3) savoir comment nous questionnons le sens en musique, et 4) savoir ce qu'il en est de notre rapport au sens en musique.

§24. Sans prétention de vouloir dresser la liste des connaissances sur le sens de la musique et des tâches qui incombent à la musicologie du sens, voici — humblement — quelles sont nos conclusions pour cette partie :

1) Où est le sens en musique ?

Il naît dans l'objet sonore, dans un objet sonore extérieur, nous avons dit, un *étranger*, un *alien* sonore, que je représente et possiblement re-présente, présente à nouveau *pour moi* sous la forme d'un autre objet issu de mon vécu et de mon imaginaire.

L'objet sonore est représenté et re-présenté, paradoxalement, à la fois comme un *même* et comme un *autre*.

Le sens est localisable *pour-soi dans une conscience qui fait action de représentation et de re-présentation de l'objet sonore*.

2) Qu'est le sens en musique ?

— c'est tout d'abord au niveau de surface du sens, le sens *pour-soi* de l'objet sonore.

²⁷ Nous soulignons.

Définition :

Le sens, c'est l'éveil ou la mise en éveil de ce qui est en moi déjà préjugé et désormais ancré comme musicienneté. Cette mise en éveil coïncide avec mon action de représentation et de re-présentation de l'objet sonore musical, et nous le verrons (nous sommes obligé d'anticiper sur nos résultats), avec la mise en mouvement l'émotion en moi-même par l'action du son.

Mais cette mise en éveil n'est pas sans condition. Comme nous l'avons vu, il faut que d'une certaine manière, la musique, l'œuvre, cet étranger, cet *alien*, soit déjà anticipé en moi comme un même, voire comme un soi-même. En plus de cette anticipation, il faut en outre que la musique ait un horizon qui corresponde à mon *a priori* et à ce que je préjuge, à ma structure d'accueil du sens des œuvres. Ceci implique trois choses essentielles pour notre étude du sens. 1) Cela confirme tout d'abord notre intuition selon laquelle le sens est une possibilité *pour-soi* : un objet peut être présent, je peux faire l'expérience de l'objet sans que son sens n'advienne par cette relation. 2) qu'un *a priori* de connaissance (Kant) et un horizon de préjugement (Gadamer) sont constitutifs de l'éveil de ce qui est déjà ancré en moi comme langagiarité musicale, c'est-à-dire ma musicienneté. 3) Et, que sans ces conditions nécessaires de possibilité, il n'y a pas sens, il y a absence de sens ou défaut de présence du sens, ce défaut que nous avons pu pointer, par ailleurs, dès notre introduction.

— Le sens, c'est ensuite le niveau de profondeur du sens : le sens anthropologique de production (*genos*) et de destination (*telos*) de l'œuvre musicale.

Définition :

Dans la perspective du *genos* anthropologique.

Le sens, c'est la raison d'être de l'œuvre musicale dans sa situation suscitatrice de genèse et dans son contexte poïétique. C'est aussi le hors-être des conditions de possibilité de cette situation musicale d'avoir cours.

Ou, dans la perspective du *telos* :

Le sens, c'est la téléologie de l'œuvre, sa destination vers une situation ou un contexte anthropologique de destination (un public, d'un destinataire). C'est aussi le hors-être des conditions de possibilité de cette téléologie.

3) Comment questionner le sens en musique ? C'est une entreprise à deux étages, dont le second possède deux strates contigües : a) une description systématique (faisant appel à quelque système) de cette mise en éveil à un niveau superficiel, correspondant au contact avec l'objet sonore, lors de l'instauration du monde sonore, monde par lequel la musique, dès l'abord, s'inaugure. C'est aussi b) une recherche à un niveau plus profond b1)(Vecchione) du pourquoi anthropologique et de la fonction anthropologique de l'œuvre — la *raison d'être* anthropologique de l'œuvre ; b2)(Salanskis) ainsi qu'une compréhension des conditions hors-être de possibilité de la survenue du sens en profondeur, c'est-à-dire une compréhension du monde éthique que la musique secondairement instaure, allant de pair avec une compréhension de *comment* ce monde se donne la possibilité de relayer le sens, de le faire circuler en lui.

4) Quel est notre rapport au sens en musique ? C'est un rapport de possibilité, non de causalité, ni de constance qui résulterait d'une attitude de passivité, mais seulement un rapport potentiel de présence et d'existence. Ce rapport réclame lui aussi des conditions de possibilité : notamment un *a priori* de connaissance, de quelque nature, et une structure d'accueil formée par nos préjugés qui garantit accroche, fusion d'horizon et anticipation.

§25. Enfin, une allégorie pour conclure cette partie. On peut imaginer le sens *pour-soi* comme une corde ou comme une âme (de violon) pour reprendre la métaphore de notre introduction. Au contact du son musical, cette âme, frappée du sceau de mes préjugés, forgée par mon *a priori* et sans cesse refondue au gré de mon parcours esthétique, se met à vibrer, en syntonie, en dissonance, en discordance avec le son que j'entends. Il faut imaginer que cette âme puisse ne pas vibrer, que la vibration soit sous le mode de la possibilité et non de la causalité. Si les effets de sens (interprétation, sentiments, etc.) sont infinis, eu égard à la multiplicité des « accords de l'âme » (de la manière de l'accorder, interprétation, sensibilité), les mécanismes du sens sont en revanche communs (structure intentionnelle-communicationnelle). Mais, ce qu'il faut entendre par sens n'est pas tellement l'effet que la musique produit en moi, ou le mécanisme par lequel la musique fait vibrer cette âme, mais plutôt comme la mise en éveil de cette âme. Quand cette âme s'éveille, il y a sens *pour-soi*.

SECONDE PARTIE

MUSICOLOGIE DU SENS

— INTRODUCTION DE LA SECONDE PARTIE —

§1. Pour paraphraser John Sloboda, on perçoit plus facilement la musique sous son vrai jour dès l'instant où on la compare à une compétence verbale dont les exigences sont assez analogues¹. Cette comparaison semble des plus naturelles, le son étant un lieu commun au langage verbal et à la musique. Elle semble aussi la plus commode, car le langage est le lieu de la médiation du sens, de la signification. Si la musique est un langage, non seulement elle possède un sens, des significations, mais ces sens et significations sont dicibles, traductibles à l'aide du métalangage commun à tous les langages : le langage verbal — d'ailleurs, les signes du langage verbal constituent la sémiosphère² commune à toute chose du monde, que cette chose soit d'ordre langagier ou non.

§2. L'analogie au langage parlé (ou écrit) est d'une certaine manière constitutive de toute sémiotique musicale. Puisqu'il est difficile de décrire le mode de production, de fonctionnement et de réception des systèmes de signes musicaux — de la signification — avec des outils spécifiquement musicaux, l'emprunt aux théories du langage, du discours et du récit est vécu comme une sorte de fatalité méthodologique. Ainsi la sémiotique musicale est implicitement une sémiotique comparée qui utilise volontiers des raisonnements du type « la musique fonctionne comme...un langage, un discours, un récit ». Il est vrai, la musique semble bien nous *parler*, nous *dire* quelque chose, parfois même nous *raconter une histoire*. De cette intuition largement partagée est née l'envie de comparer la musique ou même de l'assimiler — selon les sensibilités et les corpus étudiés — à un langage, à un discours, à un récit. Les références

¹ Cf. SLOBODA, John A., *L'esprit musicien*, Bruxelles, Mardaga, 1988, p. 193.

² LOTMAN, Youri, *La sémiosphère*, Limoges, PULIM, 1999.

utilisées par la musicologie en attestent. Trois écoles coexistent³ à l'heure actuelle. Elles trouvent toutes trois leurs fondements dans des théories sémiotiques générales. 1) Tout d'abord, il existe une sémiolinguistique musicale, qui puise ses sources dans les théories linguistiques. Nous pensons bien entendu à un vaste ensemble des références linguistiques (Hjelmslev, Saussure, Pierce, Jakobson, Benveniste, etc.⁴). 2) Il y a ensuite une sémiotique du récit, affiliée plus volontiers à la sensibilité et aux théories greimassiennes, mais encore à l'ensemble de la sémantique et sémiologie du récit (Greimas, Barthes⁵, etc.) — et plus généralement à la narratologie (Propp, Schklovski, Todorov, Nünning, Sartre, etc.⁶). Il y a enfin 3) une sémiotique du discours musical, qui s'adresse à des disciplines comme la rhétorique, la poétique, et aux théories du discours (Todorov, Genette, etc.⁷). En dépit des précautions dont a fait preuve la musicologie internationale (Nattiez, Tarasti, Grabóczy, Deliège, etc.), mais aussi la musicologie française et notamment la musicologie aixoise (Vecchione, Esclapez, etc.) dans l'utilisation de ces références, il semble que le discours sur la musique dans son ensemble soit aujourd'hui acculturé à l'idée selon laquelle la musique est un langage ou fonctionne — absolument ou sous certains aspects — comme tel ; ceci est pourtant une notion qui, nous le verrons dans ce chapitre, ne va absolument pas de soi. Il ne faut pas oublier que la musique ou tout ce qui

³ Dans *La musique et les signes : précis de sémiotique musicale*, Eero Tarasti n'en identifie que deux. Sa classification est judicieuse, quoiqu'elle semble oublier une part de la sémiotique, la sémiotique du discours. Cette identification ne conviendra pas à notre texte, car elle ne prend pas en compte les domaines musicaux d'application de ces sémiotiques générales. « Sans prétendre à un excès de simplification, disons qu'il existe en sémiotique deux écoles majeures à partir desquelles il est possible de forger les outils conceptuels nécessaires. La première, l'école " américaine " s'appuie sur les travaux du philosophe et mathématicien Charles S. Pierce (1839-1914). L'autre, l'école " européenne ", dérive des œuvres du linguiste suisse [...] Ferdinand de Saussure. » TARASTI, Eero, *La musique et les signes : précis de sémiotique musicale*, Paris, l'Harmattan, 2006, p. 20.

⁴ Nous pensons aux ouvrages les plus fréquemment cités : HJELMSLEV, Louis, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit, 1971 ; SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1972 ; JAKOBSON, Roman, *Essai de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963 ; BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, notamment le chapitre « Nature du signe linguistique », p. 49-55 ; ainsi que le chapitre « Sémiologie de la langue », in *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974, p. 43-66.

⁵ Nous pensons à GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Paris, PUF, 1986 ; BARTHES, Roland, *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981.

⁶ Nous pensons à PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970, CHKLOVSKI, Victor, « L'art comme procédé », in T. Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, p. 76-97, NÜNNING, Ansgar, « Narratologie ou Narratologies ? Un état des lieux des développements récents : critiques et propositions pour de futurs usages du terme », in PIER, John, et BERTHELOT, Francis, *Narratologies contemporaines, Paradigmes nouveaux pour la théorie et l'analyse des récits*, Paris, Archives contemporaines, 2010, etc. Nous pourrions aussi rajouter dans cette catégorie quelques formalistes russes et des auteurs déjà cités ci-dessus : Greimas, Genette, etc.

⁷ Nous pensons à TODOROV, Tzvetan, « Poétique » in *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Paris, Seuil, 1968 ; GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris Seuil, 1983, et GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1979 ; MONTALBETTI, Christine, *Gérard Genette, une poétique ouverte*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1998.

apparaît à nous être langage, n'a en principe pas la même fonction que le langage parlé, sans quoi il apparaîtrait comme un doublon inutile de ce langage. « Il ne faut pas oublier [en retour] que le langage articulé n'épuise ni tous les messages, ni tous les signes, que la langue n'est pas coextensive à la culture : les formes plastiques, les structures musicales, par exemple, recouvrent au même titre et avec le même jaillissement de significations, de vastes régions de l'espace social⁸ ».

En suivant une même logique, est-il réellement profitable de qualifier la musique de *discours* (terme utilisé de manière banale dans le vocabulaire musicologique) ou de *récit* ? Nous proposons au lecteur de formuler une réponse argumentée à cette interrogation essentielle. Ainsi, nous aurons peut-être un aperçu meilleur de ce qui échappe à ces analogies. Nous verrons éventuellement là où elles achoppent. Nous pourrions aussi, en parallèle, dans un autre chapitre, poser un regard critique sur la sémiotique musicale pour voir ce qu'il en est réellement de toutes ces analogies : comment ces analogies ont-elles été justifiées sur le plan théorique ? Sur un plan philosophique ? Quelle est la pertinence des résultats issus de ces analogies ? Et surtout, en quoi renseignent-elles le sens et la signification de la musique ?

§3. Les analogies ainsi formulées (la musique *est comme* ou *fonctionne comme* un langage, un discours, un récit) ne porteraient absolument pas à conséquence sur notre étude du sens et de la signification en musique, si justement elles n'engageaient pas au plus haut point la question de l'ontologie du sens et de la signification musicale. En effet, si la musique est un langage, un discours, un récit, en toute logique elle signifie et fait sens *à la manière* d'un langage, d'un discours, d'un récit. Si la musique signifie comme tel, alors les questions de signification musicale peuvent être résolues en considérant la musique comme un texte dont on montrerait les propriétés discursives, poétiques, et narratives. C'est implicitement le postulat majeur de la narratologie musicale « classique » notamment. Nous proposons dans ce chapitre d'apporter des éléments de réponse à la problématique suivante : la musique est-elle un langage, un discours, un récit, et porte-t-elle le sens d'un langage, d'un discours, d'un récit, aussi assurément que le langage parlé porte son propre sens, aussi véritablement que les paroles de Martin Luther King portent le sens d'un discours, aussi naturellement que *Les misérables*, ou l'histoire que l'on raconte à son fils pour qu'il s'endorme, portent le sens d'un récit ?

⁸ GREIMAS, Algirdas-Julien, « L'actualité du saussurisme », in *Le français moderne*, n° 24, Paris, Éditions d'Artrey, 1956, p. 199.

§4. Il importe de s'interroger sur la place actuelle de la linguistique et de la sémiotique en musicologie. La fascination qu'exerça le *langage* sur la musique s'est substantiellement amoindrie — devant la prolifération des descriptions phénoménologiques et l'essor de la psychologie cognitive — reléguant peut-être « les spécialistes [...] dans une sorte de besogneuse arrière-garde, qui produit des travaux trop techniques, sans toujours tenir, quant au dévoilement des nombreux mystères liés aux phénomènes humains, les promesses de naguère⁹ », comme l'aurait dit Claude Hagège. Toutefois Saussure, Peirce et Greimas ont su jusqu'ici, contre vents et marées, persister dans la pensée musicologique moderne, ravissant encore sans trop de difficultés la primauté aux théories sémiotiques plus contemporaines. Depuis près d'un siècle, la puissance épistémologique du *Cours*, par exemple, presque insensible à l'érosion du temps, continue d'éclabousser la réflexion des musicologues — et des linguistes d'ailleurs — de notre ère. Il en est de même pour les *triades* de Peirce et pour les modèles narratifs et sémantiques de Greimas, bien entendu. Dans son article « l'actualité du Saussurisme¹⁰ », Greimas démontra l'efficacité de la pensée de Ferdinand de Saussure en linguistique — et à certains égards avait prédit sa pérennité. Héritier du *Cours de linguistique générale*¹¹ et du structuralisme hjelmslevien, lui-même considère la pensée saussurienne comme un lieu privilégié de dépassement heuristique et épistémologique. Mais ce qui est dit dans ce texte pourtant ancien peut être élargi à notre propre discipline. Saussure continue de fasciner en musicologie. Il est aussi devenu, comme Peirce et Greimas, un faire-valoir de la cause sémiotique.

§5. C'est peut-être parce qu'elle repose sur de nombreuses dichotomies¹² que la pensée saussurienne reste actuelle. Les dualités rendent les théories plus intuitives, compréhensibles et applicables. En outre, elles rendent compte, il faut le reconnaître, d'une certaine réalité, conforme à la pensée derridienne déjà évoquée dans notre texte, selon laquelle — rappelons-le — l'opposition est la « différence irréductible de la pensée ». Comme le rappelle d'ailleurs Roland Barthes dans son ouvrage *L'aventure sémiologique*, les éléments de sémiologie quels qu'ils soient se regroupent sous quatre grandes catégories, reposant toutes sur une dichotomie : langue/parole ; signifié/signifiant ; système/syntaxe ; dénotation et connotation. Ainsi, la définition du signe dans son rapport indéfectible signifiant/signifié, la dualité

⁹ HAGÈGE, Claude, *L'homme de paroles*, Paris, Fayard, 1985, p. 7.

¹⁰ GREIMAS, Algirdas-Julien, « L'actualité du saussurisme », in *Le français moderne*, n° 24, Paris, Éditions d'Artrey, 1956, p. 191-203.

¹¹ SAUSSURE (de), Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1972.

¹² Comme celle de Peirce repose sur des trichotomies...

synchronie/diachronie, l'antinomie langue/parole (retrouvée chez Hjelmslev sous les termes procès/système) sont autant d'oppositions prolifiques pour la théorie de la connaissance des systèmes sémiologiques, et confortables en termes de méthode — les sémiotiques musicales s'en sont très largement inspirées.

La linguistique saussurienne incarne la voie méthodologique défendue par Greimas, voie qu'il oppose volontiers aux tentatives phénoménologiques délaissant l'aspect structural des langages au profit des manifestations de surface. La *description*¹³ est leur lot, nous l'avons vu. La description confine de l'avis des structuralistes français des années soixante¹⁴, à la recréation d'un *simulacre* de l'objet (de l'*œuvre-objet* en art), car en collant au plus près de ce qu'il est, la description crée un objet aux contours analogues à ceux de l'objet visé par la description. On comprend sans peine que Greimas, fidèle à son temps, trouve à la *description* un caractère inadéquat — bien que nous ayons montré sans peine que la description phénoménologique n'est pas une description de l'objet, mais une description du vécu de l'objet en conscience.

§6. Selon Greimas, c'est du côté de l'extrapolation du postulat selon lequel le monde est « structuré [et] saisissable dans ses significations¹⁵ » qu'il faut chercher la plus grande contribution de Ferdinand de Saussure. Sa grande force est « d'avoir compris que la description de la langue doit être orientée vers le système, vers les lois structurales de ce système¹⁶ ». Sa vision, consistant à « saisir le monde comme un vaste réseau de relations, comme une architecture de formes chargées de sens, portant en elles-mêmes leur propre signification¹⁷ » ouvre la voie à de nombreuses recherches linguistiques dont les écoles de Genève et de Prague formuleront probablement les directions les plus retentissantes. En effet, la dichotomie saussurienne, opposant les travaux historiques (diachronie) aux recherches structurales synchroniques, trace deux voies sémiologiques, non pas celles qui d'un côté traitent de la diachronie et de l'autre de la synchronie ; mais celles traitant de l'un ou de l'autre (conservatisme genevois) et celles visant à concilier système linguistique et évolution historique de ce système. D'un bord, « ceux qui se considéraient volontiers comme des héritiers [de Saussure] ont donc voulu conserver tout ce qui concernait l'étude des systèmes, des états de langue, et ils ont condamné sans appel la linguistique diachronique, c'est-à-dire l'étude des transformations des langues au cours de leur histoire. Ils voulaient ainsi séparer, dans l'héritage de Ferdinand de

¹³ Voir à ce propos TODOROV, Tzvetan, *Poétique* in *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Paris, Seuil, 1968.

¹⁴ De Levi Strauss à Roland Barthes en passant par Jean Piaget, voir BARTHES, Roland, *Introduction à l'analyse structurale des récits* in *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985.

¹⁵ GREIMAS, *L'actualité du saussurisme*, op. cit.

¹⁶ *Id.*

¹⁷ JAKOBSON, Roman, cité par PÉTROFF, André-Jean, *Saussure, la langue, l'ordre et le désordre*, Paris, L'harmattan, 2004, p. 17.

Saussure, le bon grain de l'ivraie, ce qu'ils pensaient porteur d'avenir, de ce qui n'était que résurgence malheureuse du passé.¹⁸ » De l'autre, la vision d'une *future* linguistique (dont il subsiste au XXI^e siècle bien plus que de simples traces) se présentait dans les *thèses* de l'école de Prague :

On ne saurait poser les barrières infranchissables entre les méthodes synchronique et diachronique comme le fait l'école de Genève. Si l'on envisage en linguistique synchronique les éléments du système de la langue du point de vue de leurs fonctions, on ne saurait juger non plus les changements subis par la langue sans tenir compte du système qui se trouve affecté par lesdits changements. Il ne serait pas logique de supposer que les changements linguistiques ne sont que des atteintes destructives s'opérant au hasard et hétérogènes du point de vue du système. [...] Ainsi, l'étude diachronique, non seulement n'exclut pas les notions de système et de fonction, mais tout au contraire, à ne pas tenir compte de ces notions, elle est incomplète.¹⁹

Aussi Greimas, se posant en médiateur, s'engouffre dans la brèche de la conciliation diachronie/synchronie. La conclusion de son article (*op. cit.*) est d'ailleurs de ce point de vue assez décevante, car l'argument employé — se résumant à *travaillons main dans la main pour une linguistique au sommet des sciences humaines* — ne permet pas d'envisager la manière dont les recherches historiques et structurales doivent s'interpénétrer pour élaborer leur méthode :

Un examen méthodologique plus poussé, se situant dans les cadres épistémologiques plus généraux, requiert la collaboration des deux familles de linguistes [historique et structurale]. Il suffirait que la linguistique structurale accepte comme point de départ la nécessité de comprendre le devenir historique de la langue ; que les linguistes historiens renoncent à leurs partis pris et reconnaissent l'utilité de l'instrument méthodologique forgé par le structuralisme. Une linguistique enrichie, structurale et historique à la fois en sortirait, justifiant ainsi sa place à l'avant-garde des sciences de l'homme.²⁰

Cette conciliation diachronie/synchronie, comme celle du sujet et de l'objet vue au chapitre précédent, semble effective sur un plan pratique, mais impossible sur un plan théorique. Cela est simple à prouver : lorsque l'on cherche à montrer l'évolution historique d'une langue, il faut, à un certain moment, figer cette langue pour pouvoir l'étudier. Théoriquement, ou l'on

¹⁸ PÉTROFF, André-Jean, *Saussure, la langue, l'ordre et le désordre*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 17.

¹⁹ TRAVAUX DU CERCLE LINGUISTIQUE DE PRAGUE, *Thèses 8-9, mélanges linguistiques dédiés au Premier Congrès des philologues slaves 1*, 1929. En ligne. URL : <http://www2.unil.ch/slav/ling/textes/theses29.html>.

²⁰ GREIMAS, *L'actualité du saussurisme*.

montre un mouvement général qui traverse (*dia* – à travers) le temps (chronos), soit l'on fige le temps pour l'étudier. Paradoxe valant pour de nombreuses dichotomies : elles sont imbriquées dans réel, obligatoirement dissociées dans la théorie.

§7. C'est pourtant à travers le concept de *signifiant linguistique*, transfiguré en concept de *signifiant global* que Greimas jette les bases d'une sémiologie générale et « réconciliatrice ». Elle se préoccupe des données historiques et sociales et possède un haut niveau de généralité. En ces termes la linguistique (en tant qu'étude sémiologique) se veut *historique* (critique) et, respectant les règles philologiques, permet un catalogage chronologique des styles littéraires. Elle se veut aussi — bien entendu — structurale, car elle repose sur le postulat que les manifestations de surface des œuvres littéraires sont induites par une généralité structurée. Le signe global structuré et évolutif n'est possible — en droite ligne des théories saussuriennes — que dans la dualité signifiant global/signifié global. Ainsi, à supposer que le signe global soit la *langue*, la *langue comme métalangage* serait le signifiant global, et son signifié, la *culture*. Cette réinsertion — par le concept de signifiant global — de l'histoire, de la société et de la culture dans la linguistique est revendiquée par Greimas comme un dépassement logique de la linguistique saussurienne centrée uniquement sur l'étude structurale. En effet, il est avéré « [qu'] en ce qui concerne la linguistique historique, Saussure est resté dans l'ornière néogrammairienne ». Il s'agit d'« un des symptômes et [de l']un des noyaux de la tragédie vécue par Saussure. Il n'a pas su trouver les nouvelles voies dans ce domaine²¹ ».

PRÉOCCUPATION DIALECTIQUE DE LA SÉMIOTIQUE MODERNE

§8. Une tâche vitale est traditionnellement échue aux travaux structuralistes, celle de s'affranchir obligatoirement des contextes pour exister. Greimas s'oppose à cette conception en proposant un structuralisme élargi au symbolisme socioculturel et à l'évolution historique. L'incompatibilité des études diachronique et synchronique ne serait qu'une apparence, et son dépassement nécessaire à l'élaboration d'une linguistique nouvelle. En dépit de cette main tendue au rapprochement des contraires, il semble que les antinomies langue/parole, objectif/subjectif soient encore chez Greimas en proie à la dichotomie la plus « saussurienne » qui soit. Si, se référant au concept d'*écriture* de Barthes, l'auteur valorise un « renouvellement de[s] méthodes littéraires²² », ce n'est que pour mieux l'opposer au concept de *style*²³ qui, à en

²¹ JAKOBSON, Roman, cité par PÉTROFF, André-Jean, *Saussure, la langue, l'ordre et le désordre*, Paris, L'harmattan, 2004. p. 17.

²² GREIMAS, *L'actualité du saussurisme*, op. cit.

²³ « Il en est de même du concept d'*écriture* qui, appliqué à peine aux formes littéraires de l'époque

croire cette critique masquée des méthodes subjectivistes ou n'ayant pas vocation à l'universalité, fait appel « à des catégories esthétiques ou psychologiques toujours un peu inquiétantes²⁴ ». Ainsi, la *parole*, que l'on pourrait désigner de fait comme la partie subjective qui revient au langage, semble ne pouvoir exister que dans son opposition à la *langue*. Encore une fois, la particularité des manifestations est opposée à la généralité de la structure, et Greimas, fidèle à l'héritage saussurien, peine à concilier des dichotomies — que nous pensons, pour notre part, assez insurmontables *en théorie*. La théorie instaure d'office des dichotomies et des oppositions, c'est un parti pris que nous défendons tout au long de notre texte.

§9. Un « va-et-vient dialectique » entre la langue et la parole est évoqué chez Greimas, traçant la voie du *renouveau linguistique*. La parole (dans ses manifestations) s'appuie sur la structure de la langue, et son évolution permet en retour la création des nouvelles structures de langue. En cela, langue et parole dialoguent. Revendiquée comme extrapolation des théories saussuriennes, cette « praxis linguistique » reposant sur la dichotomie langue/parole et sur le postulat que le progrès historique consiste toujours en la « *création de nouvelles structures dysfonctionnelles* » est encore aujourd'hui au cœur des débats linguistiques. Nous pouvons donc au moins accorder à Greimas une vision assez juste de ce que fût son avenir et de fait notre présent. Ainsi, quelques auteurs dont André-Jean Pétroff ont récupéré cette notion sous la forme de *temps* saussurien, consistant pour lui en une dialectique temporelle entre l'ordre établi (pouvant se résumer à la structure) et l'entropie, le désordre, généré par le hasard des manifestations. Les dichotomies saussuriennes synchronie/diachronie et langue/parole se meuvent en une confrontation de l'ordre structural et du désordre symptomatique... mais la dichotomie subsiste...

Dans [s]es articles, Pétroff essaie de comprendre le *Cours* (de linguistique générale) à partir d'une conception du temps qu'il emprunte à Prigogine, prix Nobel de chimie de 1977, dont l'idée est que l'ordre à la fois engendre et dérive du désordre par l'intermédiaire d'une

classique, se trouve abandonné aux caprices de l'engagement conscient [...]. D'autre part, la définition de l'écriture ne se dégage que si on l'oppose au concept antinomique de *style*, [...], qui permet à Barthes de rendre compte de l'unicité de l'œuvre individuelle. On peut dire autant de Boris de Schloezer dont la théorie sémiologique de la musique vise l'analyse d'une œuvre d'art particulière ». GREIMAS, *op. cit.* L'opposition du style et de l'écriture chez Barthes n'est pas aussi évidente qu'il y paraît dans le texte de Greimas. En premier lieu, dans les écrits de Barthes, c'est bien à la langue que le style est opposé. En quelque sorte, le style est à l'unisson de la parole chez Barthes. Ensuite, et selon Roland Barthes « Langue et style sont des forces aveugles ; l'écriture est un acte de solidarité historique. Langue et style sont des objets ; l'écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intension humaine, et liée ainsi aux grandes crises de l'histoire ». BARTHES, Roland, *le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p. 14.

²⁴ GREIMAS, *L'actualité du saussurisme*, *op. cit.*

structure dite "dissipative"²⁵, qui crée de l'ordre en se désorganisant-réorganisant, de sorte que tout ordre nouveau ne peut advenir que d'une part de rupture (ou de changement) et d'une part de continuité (ou de permanence) par rapport à l'ordre antérieur²⁶.

L'auteur ajoute :

Tout état de langue à un moment donné est l'émergence du "mouvement de la langue dans le temps". La dichotomie synchronie/diachronie est une interaction entre ordre et désordre. Il en va de même pour la dichotomie langue/parole. La langue, en tant que système serré, relève de l'ordre. Par contre, l'acte de parole est plein de hasard et tend au désordre, tandis que chaque changement dans l'ordre de la langue n'a pu prendre origine que dans le désordre du discours. La langue selon Saussure ne fait système qu'en se transformant sans cesse dans et par les actes de parole. La principale contribution de Pétroff aux études saussuriennes aura consisté à mettre l'accent, après Jakobson, sur le caractère dynamique de la synchronie [...].²⁷

En définitive, Greimas s'est d'une certaine manière complu dans la voie tracée par Saussure, bien que le dépassement linguistique dont il se réclame sous-entendrait de devoir renoncer en partie à son héritage. Ce paradoxe greimassien est à l'origine d'une lignée linguistique réinterprétant le saussurisme. Cette réinterprétation ne résout en aucun cas les dichotomies, mais au contraire en crée de nouvelles (ordre/désordre de Pétroff par exemple).

ACTUALITÉ DU SAUSSURISME...

§10. Les relectures du *Cours de linguistique générale* accaparent une partie l'attention des linguistes contemporains. « Il est incontestable [...] qu'on observe aujourd'hui non seulement la persistance, mais sans doute, et de façon indissoluble, l'extension et l'intensification de l'intérêt pour Saussure sous des formes différentes de celle qu'ont illustrées, jadis ou naguère, [Guillaume, Martinet, Benveniste, Tesnière, Barthes, Greimas, Lacan, Lévi-Strauss, Merleau-Ponty]²⁸ » Il semble par ailleurs que cet « intérêt » au XXI^e siècle se meuve progressivement en une querelle linguistique au sujet de l'interprétation des textes du CLG. L'interrogation porte

²⁵ Notion de thermodynamique. Il peut se produire des processus de structuration et d'organisation spontanée au sein des systèmes, qui deviennent le siège de structures dissipatives. Terme dû à Ilya Prigogine.

²⁶ CHOI, Yong-Ho, *Le problème du temps chez Ferdinand de Saussure*, Paris, l'Harmattan, 2002, p. 52-53.

²⁷ *Id.*

²⁸ ARRIVÉ, Michel, « Préface » in, CHOI, *Le problème du temps chez Ferdinand de Saussure*, p. 53.

d'ailleurs depuis la fin du XXe siècle sur la validité de la retranscription du CLG par les disciples du linguiste — nous aurons l'occasion d'y revenir. La volonté de clarifier le point de vue de Saussure sur l'interpénétration des paradigmes langue/parole dans l'élaboration de sa linguistique, confine parfois à l'extrapolation interprétative de ses théories.

L'image atemporelle qu'on a souvent attribuée à la pensée de Saussure dans le paradigme structuraliste ne tient plus. Cette image correspond à l'idéologie structuraliste et non à Saussure lui-même. L'erreur du structuralisme, semble-t-il, consisterait à priver la pensée saussurienne de dynamique en faveur du systématique et ainsi à ne pas comprendre le dynamisme de sa pensée linguistique. « Il n'y a pas d'exemple d'immobilité absolue. Ce qui est absolu, c'est le principe du mouvement de la langue dans le temps ». (CLG/E, 319 N 23.1. p. 10.).²⁹

Il s'agit bien là, de la part de Choi, d'un « ajout de sens » à la pensée de Saussure (auquel nous trouvons néanmoins une acuité toute particulière). La théorie saussurienne est puissante d'un point de vue épistémologique³⁰, et les relectures du CLG deviennent naturellement une manière se revendiquer de son « puissant » héritage. Pourtant, la position de Saussure est limpide et ne requiert en principe aucune réinterprétation de ce genre : il considère que la « linguistique de la langue » et la « linguistique de la parole » sont « deux routes qu'il est impossible de prendre en même temps ». Il s'attachera seulement « à la linguistique proprement dite, celle dont la langue est l'unique objet³¹ ». En ces termes, ce n'est pas trahir la pensée de Saussure que de considérer sa linguistique saussurienne comme purement structurale. Ce choix, assumé par le linguiste, n'a jamais signifié que la *parole* ne soit pas digne d'intérêt. Par ailleurs, la dichotomie langue/parole est « un clivage repris, à travers des formulations diverses, par presque toutes les théories modernes : la langue comme système et la parole comme activité³² ». Deux grands courants de pensée moderne se laissent tout de même distinguer. 1) Le premier se fonde sur les relectures du CLG (parfois des textes originaux) et substitue les anciennes dichotomies par d'autres. L'*opposition* en tant qu'élément de méthode possède — il est certain — un incontestable dynamisme scientifique, au sens où elle permet de mettre en regard un ensemble de manifestations et une généralité structurée, sans avoir à traiter de la complexité d'un tout. Les linguistes modernes, après avoir tenté de résoudre les antinomies saussuriennes (sans y parvenir bien entendu), se sont donc recentrés sur des clivages propres aux sciences *dures* dont le plus fréquent confronte l'entropie phénoménale (le désordre, le hasard des

²⁹ CHOI, *Le problème du temps chez Ferdinand de Saussure*, p. 14.

³⁰ Ceci est relevé par Greimas dans son texte *L'actualité du saussurisme*, nous l'avons vu.

³¹ SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, p. 172.

³² HAGÈGE, Claude, *L'homme de paroles*, Paris, Fayard, 1985. p. 302.

symptômes de la langue) à l'ordre structural. Ils ont, semble-t-il, versé à nouveau dans cette commodité méthodologique alors que leur objet était justement de la résoudre — preuve supplémentaire de l'aspect incontournable des dichotomies. 2) Le second courant, moins conforme à l'héritage saussurien, récupère les concepts de *langue* et de *parole* à un haut niveau de généralité, de manière à ce qu'ils ne s'opposent plus mais au contraire se potentialisent. Leur rapport ainsi constitué est pensé comme *inextricable*.

[...] il ne saurait y avoir deux linguistiques distinctes comme celles que bâtissent tour à tour Saussure et Benveniste. Sans doute est-il méthodologiquement utile de ne pas confondre la langue comme système et la parole comme activité, mais la première n'est perceptible qu'à travers la seconde dont, en retour, elle fonde l'existence. Sous des terminologies et des prétextes variables, la plupart des théories modernes du langage méconnaissent cette unité.³³

§11. L'étude spécifique de la langue ou de la parole deviendrait insuffisante et la définition du *langage* ne pourrait s'envisager que dans l'optique de leur quasi-fusion. Citons, dans cette optique, la méthode de Claude Hagège dont il est fait état dans *L'homme de parole*. Il s'agit d'une théorie linguistique explicitement trilogique, un regard ayant pour unité linguistique *la phrase*. Elle s'articule en « trois points de vue » considérant de manière complémentaire le système, la signification et la stratégie d'énonciation³⁴. Le *système* et le *procès* s'en retrouveraient presque confondus. Mais de nouveau — *regressus diaboli* — cette position rend compte du réel, mais ne fonctionne que difficilement à un niveau théorique. Ou s'il elle devait fonctionner à un niveau « théorique », elle devrait réinsérer des dichotomies, et les faire fonctionner sous le mode dialectique.

POUR UNE DISSOCIATION DU RÉEL ET DU THÉORIQUE.

§12. Nous plaiderions assez volontiers pour une séparation nette entre le réel et le théorique — en conservant toutefois leur visée dialectique. L'acharnement pour réunir les dichotomies dans n'importe quel domaine — la sémiotique et la linguistique ne sont que des exemples parmi d'autres, nous avons noté la même tendance en philosophie — semble vain. Peut-être parce qu'une dichotomie fondamentale est souvent ignorée, ou considérée comme naïve. Cette dualité essentielle est la suivante : théorie/réel. Les théories ne reflètent pas le réel : elles servent la *compréhension* du réel, ce qui n'est pas la même chose. Elles rendent le réel plus caricatural

³³ HAGÈGE, *L'homme de paroles*, p. 304.

³⁴ Voir le chapitre IX « Théorie des trois points de vue », HAGÈGE, *op. cit.*

pour favoriser sa compréhension. La compréhension théorique est une *caricature* du réel. La dichotomie (dans sa forme dialectique) fait partie des outils permettant d'esquisser cette caricature. L'exemple de la dualité langue/parole en est emblématique. *Langue* et *parole* sont bien des éléments de ce que les linguistes s'accordent à nommer *langage*, mais d'un point de vue pratique, leur imbrication est si profonde qu'ils se laissent parfois à peine distinguer. L'acte de parole n'est pas isolé de l'existence véritable d'un système plus général, dont la parole, par son usage, crée la nécessité d'exister. Ainsi, et bien qu'individuellement identifiables, ces deux parties du langage sont assez inséparables *en réalité*. La réalité n'est pas décrite par la théorie. La théorie transforme la réalité pour la rendre plus acceptable pour la raison humaine.

Si l'on cherche à étudier le langage, à lui donner une traduction théorique, il faudra bien se situer plus près du système (la langue) ou plus près de l'emploi ou de l'expression de ce système (la parole).

...Pour paraphraser Saussure, synthèse théorique et description du réel sont deux tâches qu'il est impossible d'effectuer en même temps. Ou si cela est possible, cela n'a jamais été montré. Ces deux tâches sont toutefois essentielles.

§13. Donnons un exemple : si les études stylistiques d'un compositeur ou d'une œuvre musicale semblent bien, de prime abord, se situer plus près de la *parole*, la question du style ne tient pas — *en réalité* — en ce qu'il y a de subjectif au « langage » musical, ni en la distance que crée une expression propre à ce qu'il y a de *commun* à l'expression. Le style dans le réel n'est ni affaire de langue, ni affaire de parole, il transcende ces concepts individualisés³⁵. Se complaire dans l'antinomie saussurienne ne permet pas de décrire le style *en réalité* : cette complaisance permettra en revanche d'échafauder une théorie sémiotique opérante. Choisir entre langue et parole, c'est abstraire le style et le soustraire au réel, le plonger dans le théorique. L'assertion de Pétroff « la langue et parole sont donc à distinguer nettement³⁶ » ne tient pas *en réalité*. Elle ne tient qu'en théorie. Dans le réel, le style, comme le langage est à la fois instantané et évolutif, il est à la fois système et acte. D'ailleurs, les auteurs de *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, A.-J. Greimas et J. Courtès, « n'ignor[ai]ent pas le terme de style mais estim[ai]ent qu'il é[tait] difficile, sinon impossible d'en donner une définition sémiotique³⁷ »,

³⁵ Nous nous détachons ici de Roland Barthes : pour lui le style est connecté à la parole, nous pensons que le style, *en réalité*, doit être placé au-delà de la parole.

³⁶ PÉTROFF, *Saussure, la langue, l'ordre et le désordre*, p. 133.

³⁷ MAURAND, Georges, « Retour sur un voyage. Allocution lors du colloque » in QUITOUT, Michel, *La sémiotique : De la narrativité à la mise en discours*. Actes du colloque international organisé à la faculté des lettres et des sciences humaines Dhar El Mahrz-Fès, 23-24 février 2007. Numéro spécial en hommage à Georges Maurand par Faculté des lettres et des sciences humaines

ceci expliquant cela : la seule définition *théorique* (sémiotique) du style qui vaille est une définition duale (au minimum) : théoriquement, le style est au minimum *a)* un système et *b)* une expression de ce système.

...La théorie et le réel sont comme une caricature et son modèle. Une dialectique existe entre l'une et l'autre, mais l'une n'est pas le reflet de l'autre. Une caricature n'est pas un portrait, une synthèse n'est pas une description.

§14. La musique, théoriquement, est elle-même duale, nous l'avons vu : elle est monde sonore et monde éthique, elle est surface et profondeur. Elle est *théoriquement* duale, schizoontologique. Nous irons jusqu'à dire que la schizoontologie de la musique se structure pas seulement en théorie, mais encore en réalité. Plus nous avançons dans notre investigation, plus se dessine cette spécificité musicale : la musique est duale, elle est *schismatique* en son être, théoriquement, mais aussi, *en réalité*. Nous apporterons un argument supplémentaire allant dans ce sens à chaque étape de notre travail.

— VI —

ÉTUDE DU LANGAGE ET DE LA SIGNIFICATION MUSICALE.

6.1. ARRIÈRE-PLAN THÉORIQUE GÉNÉRAL.

§1. Quelle différence y a-t-il entre sémiologie musicale et sémiotique musicale ? Bien que *l'École de Paris*¹ ait préféré le terme de « sémiotique » afin de se distinguer de *l'École de Genève*² de « sémiologie », rien dans ces mots ne les oppose ni même ne les distingue — qu'il s'agisse de leur signification ou de leur étymologie³. Mais leur usage, en revanche, laisse entrevoir quelques légères différences. Ainsi, l'on peut effectuer quatre distinctions possibles entre sémiologie et sémiotique, mais en réalité, ces distinctions s'emboîtent. 1) La première serait la suivante : il y aurait entre sémiologie et sémiotique la même différence qu'il y a entre la phonologie et la phonétique. La première est la science qui étudie l'organisation du son et la seconde celle qui étudie le son lui-même. La première est donc structurale et la deuxième formelle. Mais cette distinction ne prend pas vraiment en compte l'histoire et la géographie de la discipline. 2) La seconde possibilité est la suivante : on pourrait dire qu'à son origine, la sémiologie musicale est plutôt musico-linguistique, européenne et d'inspiration saussurienne, alors que la sémiotique musicale est plutôt logique, anglo-saxonne et d'inspiration peircienne. Mais en réalité, cela contredit un peu la *pratique* musicologique. On parle de la *sémiologie* de Jean-Jacques Nattiez, alors qu'il se situe vraisemblablement proche de Saussure comme de

¹ Greimas, et des noms prestigieux comme Joseph Courtés avec qui Greimas a beaucoup collaboré.

² Saussurienne, et des noms prestigieux comme Charles Bally, Albert Sechehaye, Henry Frei.

³ Voir à ce propos ZILBERBERG, Claude, *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*, sous la direction de Driss Ablali et Dominique Ducard, Paris, Honoré Champion-Presses universitaires de Franche-Comté, Actes Sémiotiques [En ligne], 2013. URL : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2127>

Peirce, puisque qu'il utilise sa triade du signe (signe, objet, interprétant). 3) Troisièmement, il est possible de considérer que la sémiologie concerne plutôt le langage verbal et que la sémiotique concerne plutôt les langages non verbaux. Il y aurait donc une sémiologie du langage verbal, et des sémiotiques des langages non verbaux (comme la musique). 4) Une dernière possibilité — celle que nous proposons — vient de notre philosophie du sens : la sémiologie serait matérialiste alors que la sémiotique serait plus idéaliste, phénoménologique. Cette distinction rejoint la distinction n°2, au sens où Saussure est assez matérialiste et Pierce plus idéaliste. Les catégories philosophiques sur lesquelles repose la première « triade » de ce dernier sont, de son propre aveu, phénoménologiques, comme le rappelle par ailleurs Eero Tarasti dans *La musique et les signes* : « Selon Pierce, les procès signifiants se fondent sur des catégories phénoménologiques distinctes qu'il qualifie de Première, Seconde et Troisième. Ces termes correspondant aux trois phases de notre appréhension de la réalité⁴ ».

Comme nous l'avons dit auparavant, en musicologie, la sémiologie et la sémiotique sont d'inspiration peircienne autant que d'inspiration saussurienne. Ou du moins, l'influence dominante de l'une ou de l'autre n'est pas toujours très marquée. Dernière remarque, la distinction entre *sémiotique de la communication* et *sémiotique de la signification* — la première plutôt saussurienne et la seconde plutôt peircienne — n'est pas tranchée en sémiotique musicale.

6.1.1. Les génies antithétiques.

§2. Pierce et Saussure, ces *génies antithétiques* comme le dit Émile Benveniste, ont déterminé deux voies de la linguistique générale — ayant élaboré leurs théories en « complète ignorance l'un de l'autre⁵ ». Mais l'application de ces théories en musique ne marque pas une rupture aussi nette. D'abord parce que les théories peircienne et saussurienne se rejoignent sur plusieurs points — notamment sur quelques aspects du fonctionnement global du signe — ensuite parce que les musicologues-sémioticiens de la première heure (Nattiez, Tarasti par exemple), ont pu compulser l'une et l'autre des théories et ont importé, pour chacune d'elles, ce qui pouvait sembler pouvoir s'appliquer à notre objet, la musique. Il n'y a pas réellement une musicologie saussurienne d'un côté et une musicologie peircienne de l'autre. Si Pierce s'est plutôt intéressé aux signes et Saussure à la description générale des langues, la sémiotique musicale a en principe en ligne de mire cette double tâche. C'est-à-dire, le fonctionnement sémiotique de la musique comme signe, et le fonctionnement de la musique comme langage — une

⁴ TARASTI, Eero, *La musique et les signes. Précis de sémiotique musicale*, Paris, l'Harmattan, 2006, p. 20-21.

⁵ BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974, p. 43.

sémiolinguistique musicale en quelque sorte. Toutefois, il est assez certain que la description peircienne du signe est plus complète et plus complexe que celle de Saussure, tout comme la description générale de la langue selon Saussure est plus complète et complexe que celle de Peirce. Sur la question de la langue, « Peirce ne formule rien de précis ni de spécifique. Pour lui, la langue est partout et nulle part. Il ne s'est jamais intéressé au fonctionnement de la langue, même s'il y a prêté attention. La langue se réduit pour lui aux mots, et ceux-ci sont bien des signes⁶ ». Quand à Saussure, il « prend la langue comme objet exclusif » et sa linguistique a une triple tâche : « 1) décrire en synchronie et en diachronie toutes les langues connues ; 2) dégager les lois générales qui sont à l'œuvre dans les langues ; 3) se délimiter et se définir elle-même⁷ ».

La sémiotique du langage musical, dans son ensemble, a eu elle-même cette triple problématique à résoudre : 1) se définir en tant que discipline, 2) décrire en synchronie et en diachronie la langue musicale (style et évolution des styles par exemple) et 3) dégager les lois à l'œuvre dans la langue musicale.

§3. Nous proposons au lecteur de revenir sur Peirce et Saussure. Pas seulement pour rappeler leurs théories, qui sont en général bien connues, mais plutôt pour évaluer l'opportunité d'appliquer ces théories au musical. C'est aussi une bonne manière de poser quelques fondements pour les questionnements — essentiels — futurs abordés à la fin de ce chapitre, à savoir la question du langage musical, et la question du signe musical.

6.1.2. Peirce « appliqué » à la musique.

Note : Ce rappel sur les théories peirciennes doit s'insérer ici. Mais il ne s'agit pas d'un simple compte rendu de lecture. Cette partie est un regard croisé sur trois ouvrages : *Collected Papers* de Charles Sanders Peirce, *Problèmes de linguistique générale 1 et 2* d'Émile Benveniste, et de *La musique et les signes* d'Eero Tarasti. C'est donc une lecture de Peirce à travers la question linguistique et musicologique qui intéresse notre étude, pas un simple rappel des triades peirciennes et du monde peircien, qu'il est par ailleurs facile, pour le lecteur, de consulter dans n'importe quel ouvrage ou sur internet. La sémiotique peircienne est en effet très bien documentée, car souvent commentée, réinterprétée, utilisée.

⁶ BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale II*, p. 44.

⁷ BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale II*, p. 45.

6.1.2.1. Retour sur les triades peirciennes.

§4. C. S. Peirce envisage « les procès signifiants » sous trois catégories philosophiques : la priméité, la secondéité et la tiercéité, que l'auteur nomme catégories *céno-pythagoriciennes*.

La Priméité est le mode d'être de ce qui est tel qu'il est, positivement et sans référence à quoi que ce soit d'autre, la Secondéité est le mode d'être de ce qui est tel qu'il est par rapport à un second, mais sans considération d'un troisième quel qu'il soit. La Tiercéité est le mode d'être de ce qui est tel qu'il est, en mettant en relation réciproque un second et un troisième : j'appelle ces trois idées *catégories céno-pythagoriciennes*⁸.

La priméité retient plus particulièrement notre attention pour l'objet sonore musical. L'idée que nous avons jusqu'ici défendue est celle selon laquelle le son musical participe de cette priméité (en dehors de toute problématique du signe, soit dit en passant). Cette priméité correspondant à la vie émotionnelle ; c'est, si l'on veut, l'être de l'émotion sans l'objet de l'émotion, ou l'être du sentiment sans l'objet du sentiment. C'est en outre l'être du *sentiment sans effet* hors de tout « second », c'est-à-dire hors de l'effet du sentiment. C'est encore l'idée qu'il existe dès l'abord une « tristéité » avant même que quelqu'un éprouve de la tristesse ou avant qu'une l'œuvre ne l'exprime. La secondéité, c'est l'expérience phénoménologique ou herméneutique que nous avons pu aborder au chapitre précédant. C'est la musique en relation avec l'individu, leur rencontre comme le dit si bien Christine Esclapez. C'est la rencontre du *premier* avec le *second*, le moment où — pour reprendre notre exemple — la « tristéité » devient tristesse (interprétée, perçue, ressentie) pour quelqu'un. La secondéité concerne donc la vie pratique. La tiercéité, quant à elle, n'est pas la relation du premier avec le second, mais le troisième qui ordonne cette relation. Ce troisième, c'est par exemple la règle, la loi, ou la norme, qui permet à la relation, à l'expérience, aux effets d'avoir cours. Cette tiercéité est de l'ordre de la vie intellectuelle. C'est par exemple, la règle de signifiante musicale par laquelle une œuvre touche un auditeur, ou encore, la méthode qu'utilise le musicologue afin de cheminer vers son objet⁹.

⁸ Nous traduisons : "Firstness is the mode of being of that which is such as it is, positively and without reference to anything else. Secondness is the mode of being of that which is such as it is, with respect to a second but regardless of any third. Thirdness is the mode of being of that which is such as it is, in bringing a second and third into relation to each other. I call these three ideas the ceno-pythagorean categories." PEIRCE, C.S., « To Lady Welby », in *Collected papers of Charles Sanders Peirce*, Harvard, Harvard University Press, 1958, chap. 8, § 328, p. 221.

⁹ Voici la traduction musicologique que donne Eero Tarasti à cette pensée. « La mélodie entendue selon une impression « primale », c'est-à-dire à un niveau émotionnel, voire chaotique, sans attribution à quelque morceau ou à quelque compositeur précis, etc., telle est la Priméité. La

§5. Cette visée philosophique de notre rapport au monde utilise une triade sémiotique déjà pensée depuis fort longtemps. Tout d'abord, le *mode d'être de ce qui est tel qu'il est* (priméité), c'est l'essence. Le *mode d'être de ce qui est tel qu'il est par rapport à un second*, c'est la dualité sujet / objet, c'est l'être-au-monde, c'est l'expérience, etc. Enfin, le *mode d'être de ce qui est tel qu'il est, en mettant en relation réciproque un second et un troisième*, c'est la médiation, l'intellection des rapports, les règles, le monde nomothétique, qu'il soit naturel ou intellectuel.

§6. Peirce a été très longuement commenté par les philosophes, les linguistes, les sémioticiens. Chose encore trop rare pour d'autres sujets, on trouve sur internet quantité d'articles ou de cours de grande qualité sur la question peircienne, sous la plume de grands noms comme Rastier ou Deleuze. Par exemple, les catégories céno-pythagoriciennes sont discutées par Deleuze dans l'un de ses cours¹⁰, dans lequel il insiste notamment sur l'aspect « tordu » et « attirant » (sic) du monde de Peirce. Deleuze nous montre, grâce à des exemples très concrets (faire bouillir de l'eau par exemple) quelles sont les images (terme deleuzien) de *priméité*, de *secondeité* et de *tiercéité*. Dans un article de 1990 — fameux — de François Rastier intitulé *La triade sémiotique, le trivium et la sémantique linguistique*, publié en ligne, on retrouve aussi un discours sur la pérennisation dans l'histoire linguistique, philosophique et sémiotique de la triade (trichotomie)¹¹, dans une tradition remontant au moins à Boèce. « Le commentaire de Boèce, mille fois repris, retient que "trois facteurs, dit-il [Aristote], interviennent dans tout entretien et toute discussion : des choses, des pensées (*intellectus*), des paroles (*voces*). Les choses sont ce que notre esprit perçoit et que notre intellect saisit. Les pensées, ce moyennant quoi nous connaissons les choses-mêmes. Les paroles, ce par quoi nous signifions ce que nous saisissons intellectuellement [...] »¹². Et il est vrai, croyons-nous, que cette trichotomie ou ce triptyque ou cette trilogie est un peu indépassable. Comme nous l'avons montré, il y a des

Secondéité est le stade auquel s'effectue l'identification de la pièce considérée. La Tiercéité comporte le degré le plus élevé de raisonnement : on est alors en mesure de procéder à des inférences concernant le style et la structure de l'œuvre, de lui trouver avec certaines autres des airs de famille, etc. » TARASTI, *La musique et les signes*, p. 21. Selon nous, cette interprétation est erronée, en ce qui concerne la priméité. En effet, est premier ce qui n'est pas lié à un second. « Une mélodie entendue », pour reprendre les premiers mots de cette citation, pose déjà la nécessité d'un second : *celui* qui entend.

¹⁰ DELEUZE, Gilles, « Cours 12 du 9/03/82 », Transcrit par Nicolas Lehnebach, [consulté en fév. 2012], URL : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=110

¹¹ RASTIER, François, « La triade sémiotique, le trivium et la sémiotique linguistique », Nouveaux actes sémiotiques n° 9, 1990, p. 5-39. URL : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2641>

¹² RASTIER, *op. cit.*

objets, des « choses » que l'on « pense » et que l'on « dit ». Comme le montre François Rastier¹³, on retrouve une « triangulaire » similaire au moyen âge.

Un modèle triadique comparable a été utilisé par les philosophes médiévaux, comme l'atteste l'adage scolastique *vox significat mediantibus conceptibus*. Thomas d'Aquin interprète ainsi Aristote : « Il convient de dire que, selon le Philosophe, les paroles sont les signes des pensées et les pensées des similitudes (similitudines) des choses. D'où il suit que les paroles se réfèrent aux choses désignées moyennant les concepts » (Somme théologique, I-ap., 2.13, a.1. resp.).¹⁴

§7. Rastier montre aussi que l'on retrouve cette forme triadique jusqu'à l'époque contemporaine — Peirce reprend d'ailleurs essentiellement ce dispositif triadique. Chez Peirce, voici comme s'exprime ce « triadisme » avec le représentamen, le signe et l'objet¹⁵.

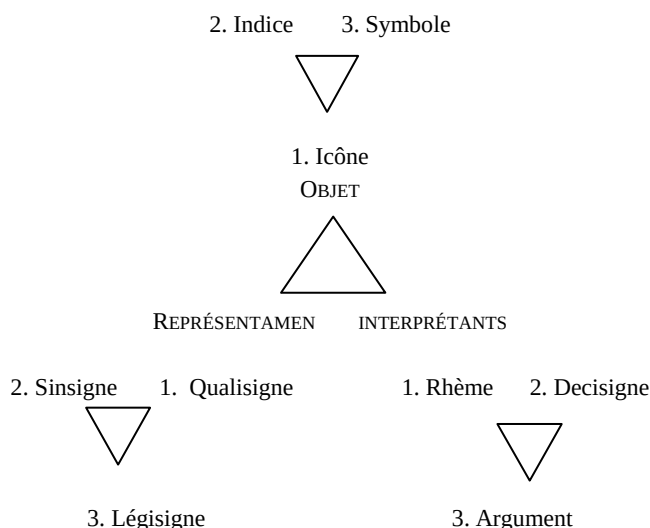


Figure 20 : le signe peircien et les espèces du signe.

¹³ En outre, François Rastier montre ce que la triade de Peirce implique sur le plan sémantique : « Pour qu'elle achève de se constituer, il faut satisfaire deux sortes de conditions : (i) des conditions négatives pour établir l'autonomie relative des signifiés linguistiques à l'égard des concepts et des référents ; (ii) des conditions positives, pour établir la spécificité des signifiés à l'égard des langues particulières ». RASTIER, *op. cit.*

¹⁴ RASTIER, *op. cit.*

¹⁵ « Le representamen est « le signe en tant qu'il se présente et que l'interprétant renvoie à l'objet qu'il représente » (Deledalle, 1979, p. 23). L'objet est « tout ce [...] à quoi l'interprétant renvoie le representamen. Le terme 'réfèrent' pourrait lui convenir » (ibid., p. 22). Enfin, l'interprétant est le « signifié propre du signe » (cf. Peirce, 1960, 5.473-475) ; notamment, l'interprétant immédiat a toutes les fonctions du concept saussurien (cf. Deledalle, 1979, p. 46 ; Greenlee, 1973). En d'autres termes, le representamen peut être l'image sonore ou visuelle d'un mot (ex. Grenade) ; l'interprétant, l'image « mentale » associée ('ville') ; l'objet, qui peut être « réel, imaginable, ou inimaginable » (Peirce, 1960, 2.230) serait alors tout simplement la ville de Grenade. » RASTIER, *op. cit.*

Avant de poursuivre, n'oublions pas que l'interprétant chez Peirce (qui est le signe $n+1$ liant le signe ou représentamen n avec l'objet du signe) a une valeur assez équivalente au signifié saussurien¹⁶ (voir ci-après) ; que l'objet est équivalent au noumène kantien et au référent de Greimas (et de Saussure¹⁷) ; et que le représentamen est la chose telle qu'elle est représentée, assez proche de ce que Saussure entend par *signifiant*.

Signes	Exemples
1. qualisigne (iconique rhématique)	sentiment vague de rouge
2. sinsigne iconique (rhématique)	diagramme dans un livre de géométrie
3. sinsigne indiciel rhématique	cri spontané, vestiges
4. sinsigne (indiciel) dicent	girouette
5. légisigne iconique (rhématique)	diagramme indépendant, onomatopée « cocorico »
6. légisigne indiciel rhématique	pronom démonstratif, « je », nom propre
7. légisigne indiciaire dicent	cri de la rue, feu rouge sur la route
8. (légisigne) symbole(-ique) rhématique	nom commun
9. (légisigne) symbole(-ique) dicent	proposition « mon livre est bleu » ou « il fait beau »
10. (légisignes symboliques) argument(-al)	théorie scientifiques, dicton, règle, syllogisme

Tableau 1 : Signes peirciens selon Beaulieu.¹⁸

Note : toujours dans le souci de rendre plus intelligible la suite de notre texte, nous proposons au lecteur une synthèse de ces divers termes, synthèse que nous empruntons à Alain Beaulieu¹⁹.

¹⁶ Quoique comme le remarquait Tzvetan Todorov, « en une acception large, l'interprétant est le sens du signe ; en une acception plus étroite, il est le rapport paradigmatique entre un signe et un autre : l'interprétant est donc toujours un signe, qui aura son interprétant, etc. ». TODOROV, Tzvetan, et DUCROT, Oswald, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 114.

¹⁷ Pour Saussure, le référent ne fait pas partie du signe, alors que c'est le contraire pour Greimas.

¹⁸ Voici comment Beaulieu (*op. cit.*, p. 100) récapitule pour nous les signes peirciens.

¹⁹ « Qualisigne : ce qui est fondé sur une qualité fluide, sans identité fixe et indépendante de toute relation spatio-temporelle à son objet [...] ex. : un rythme musical. Sinsigne : ce qui est une chose ou un événement réel, une singularité spatiotemporelle [ex. : un portrait représentant une personne]. Légisigne : ce qui correspond à un code ou à une loi établie par convention ou par habitude [ex. : les lois naturelles, système de notation musicale]. Icone : ce qui renvoie à son objet dans sa totalité en vertu d'une ressemblance, toutes les images qui reproduisent un modèle ; ex. : une odeur de rose ne renvoie qu'à elle-même [...]. Indice : ce qui est affecté par son objet et qui suppose un lien physique entre le signe et l'objet qu'il indique ; l'icône est liée à l'objet par ressemblance, mais l'indice indique l'objet par contiguïté ou identité physique ; ex. : la position d'une girouette est l'indice de la direction du vent [...]. Symbole : ce qui renvoie à l'objet ou qui tient lieu de l'objet en vertu d'une convention, d'une règle, d'une loi [...] ; ex. : le feu rouge est la convention qui symbolise la commande « arrêter » [...]. Rhème [...] : ce qui est conçu ou représenté en n'étant que possible et donc ni vrai ni faux, il s'agit d'un interprétant affectif ; ex. : une émotion comme interprétant affectif [...]. Decisigne [...] : ce qui est dit et fonctionne comme une proposition logique pouvant être vrai ou faux, il peut aussi s'agir d'un interprétant dynamique tel que l'énergie d'un corps qui répond à un autre ordre ou à un autre corps ; ex. : une proposition, l'énergie d'un corps physique. Argument : Ce qui correspond non

§8. Si l'on en croit Eero Tarasti, les signes peirciens sont présents en musique. Qu'en est-il réellement ? Commençons par dire que le son musical fonctionne le plus facilement comme un symbole — Nattiez l'avait vu. Pourquoi ? Parce qu'un symbole peut fonctionner de manière absolument conventionnelle et arbitraire avec l'objet qu'il désigne et avec ce à quoi il réfère. Comme l'indique le tableau ci-dessus, le symbole fonctionne toujours comme un légisigne (signe de tiercéité chez Peirce), c'est-à-dire un signe nomothétique, une loi, une règle. Il ne s'agit pas, dans le cas présent, d'une loi naturelle, mais d'une loi artificielle (nomos), culturelle. Or rien n'est plus conventionnel que la manière dont fonctionne une loi culturelle : comme l'on voit un feu rouge, par convention, l'on s'arrête, et comme l'on entend l'hymne à la joie, par convention, on pense à l'Europe — et d'interprétant en interprétant, à l'ensemble de la symbolique associée à la construction européenne sur les plans politiques, sociétaux, sociaux, culturels, ethniques, économiques, etc. Mais on aurait tout aussi bien pu s'arrêter au feu vert ou mauve par convention, ou penser (il y a 70 ans à peine, en Europe de l'Ouest) par convention à l'hymne national de la Rhodésie²⁰ en entendant le final de la *Neuvième* — Rhodésie et IIIe Reich²¹ qui défendaient des valeurs en principe opposées à celle de l'Europe du XXe siècle. La signification musicale fonctionne très bien sous son espèce symbolique, car le son musical — comme toute autre chose — réfère très bien par convention. Par convention, la Marseillaise réfère à (ou signifie) notre pays la France (son identité et ses valeurs). Mais cela n'est que pure

pas seulement à un « raisonnement » (ce qu'il peut être aussi) mais à un système interprétatif tel que « l'argument d'une pièce de théâtre » ; l'argument formule la règle qui relie le représentamen à son objet, il s'agit d'un interprétant logique ; ex. : [...] toutes les règles de jeux [...]. » BEAULIEU, Alain, *Gilles Deleuze et ses contemporains*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 98-99. La combinaison de ces neuf espèces ne donne pas vingt-sept types de signes (3³) mais seulement dix types de signes, car selon Peirce, « tout troisième présuppose un premier et un second ; tout second présuppose un premier ; un premier ne peut de lui-même donner naissance à un second et *a fortiori* à un troisième ; un second ne peut de lui-même produire un troisième ». Peirce, cité par BEAULIEU, *op. cit.*, p. 99.

²⁰ Voir à ce propos BUCH, Esteban, *La neuvième de Beethoven, une histoire politique*, Paris, Gallimard, 1999.

²¹ « Dans le chapitre intitulé "Beethoven führer", [...] Estéban Buch montre à quel point l'œuvre de Beethoven fût [...] sollicitée par l'Allemagne hitlérienne. Il cite notamment une statistique indiquant que pour la période 1941-1942, la *Neuvième symphonie*, fût l'œuvre la plus jouée en Allemagne ». POIZAT, Michel, *Vox populi, vox Dei : voix et pouvoir*, Éditions Métailié, 2001. p. 212. Le baiser au monde entier (Diesen Kuß der ganzen Welt! Poème de Schiller, vers n°34) du poème de Schiller à finalement autant touché le tortionnaire de Dachau que la fraternité occidentale de nos contemporains, bien que le symbole (politique ou autre) qu'ils y voient ou y ont vu – leur propre symbole en définitive – soient à l'antithèse l'un de l'autre. C'est bien que la forme esthétique et le matériau ne peuvent contenir une signification plutôt qu'une autre. Celui-ci s'accroche par le biais de l'idéologie ou du symbolisme à celui-là. Puisque le peuple allemand a pu voir en la *Neuvième*, à vingt-cinq ans d'intervalle, d'abord le symbole du Troisième Reich, ensuite le symbole de paix des démocraties européennes, c'est que la *Neuvième* n'est constitutivement ni le signifié, ni le référent de l'empire, de l'Europe, ou de n'importe quoi d'autre. Elle n'en est que le symbole.

convention culturelle bien qu'elle nous semble « naturelle », preuve encore que l'homme crée sa propre nature qu'il nomme *culture*.

6.1.2.2. Catégories peircienne et signe musical.

§9. Nous n'avons pas réellement trouvé de travaux qui essaient d'appliquer *stricto sensu* les 10 modes de signification de Peirce à la musique. Nous allons donc tenter d'effectuer bon gré mal gré ce travail, bien que cet exercice semble immédiatement voué à l'échec (et sujet à erreur). Commençons par les signes dont l'objet est un symbole.

— Légisigne symbolique rhématique : (sonore) sentiment symbolisée, par exemple le timbre de la cornemuse donne *le sentiment* d'être dans les vallées verdoyantes d'Écosse. Le timbre de la cornemuse est le symbole rhématique de l'Écosse.

— Légisigne symbolique dicent : (sonore), les hymnes nationaux, un personnage fictif ou factuel d'un opéra signifié par une musique qui le symbolise : le leitmotiv de Siegfried dans le *Crépuscule des Dieux* par exemple. Ou si l'on préfère un exemple plus actuel, le leitmotiv de Dark Vador dans *Star Wars*. Le personnage est symbolisé par le leitmotiv (et l'évolution de ses pérégrinations — interprétant dynamique — symbolisée par l'évolution du leitmotiv).



Exemple 3 : leitmotiv de Siegfried.

— Légisigne symbolique argumental : (sonore) Rhèse argumentative dans le motet *Ave régina Coelorum* de Marchetto da Padova analysé par Bernard Vecchione (voir supra), tout type de figurativité musicale, ou encore le programme de *Symphonie fantastique* de Berlioz.

§10. Le son musical peut être un symbole, comme toute autre chose. Ce qui caractérise le symbole, c'est l'arbitraire et/ou le conventionnel. Le feutre ou les craies posées sur le bureau sont symboliques de la fonction de professeur ou d'enseignant, la baleine est l'emblème et le symbole de la lutte écologique, la rose rouge est symbole d'amour, le jaune symbole de richesse, etc. Le son musical est signe symbolique : 1) en tant que symbole producteur d'une impression, d'une émotion ou d'un sentiment particulier (par exemple le sentiment national associé à un timbre précis comme nous l'avons vu) ; 2) en tant que symbole de quelqu'un ou de quelque chose ; 3) en tant que système interprétatif, dispositif d'écriture (argument,

raisonnement, programme, argumentation, rhèse argumentative, etc.) symbole d'une chose, d'une personne, etc.

§11. Le son musical est-il capable de signifier en tant qu'*indice* ? Selon Eero Tarasti, le signal du cor des « *Adieux* » de Beethoven est — aussi — un indice « pour autant qu'il évoque un état émotionnel donné, présent à la fois chez le compositeur qui a écrit et adressé le signe, et chez l'auditeur qui éprouve l'affect d'un adieu, ou du moins qui parvient à l'identifier comme tel²² ». Rappelons que Tarasti parle aussi des signes indiciels chopiniens, des signes corporels laissés par Chopin dans ses énoncés musicaux²³. Voici ce que nous avons su/pu trouver en musique, qui correspondrait — sauf erreur de notre part — à la classification de Peirce.

— Sinsigne indiciel rhématique : (sonore) le cri dans (de) *Lulu*, opéra dodécaphonique d'Alban Berg.

— Sinsigne indiciel dicent : (textuel) les portées d'une partition graphique de *Treatise* de Cornelius Cardew indiquant le sens de lecture de la partition.

— Légisigne indiciel rhématique : (contextuel) les gestes du chef d'orchestre indiquent aux musiciens quelle « teneur » (souplesse, force) ils doivent donner à leur jeu.

— Légisigne indiciel dicent : (textuel) ce qu'indique une figure de note selon la *règle* du solfège. (sonore) L'ouverture avec cuivre et tambours de *L'Orphéo* de Monteverdi qui indique aux spectateurs que l'opéra va commencer et leur indique qu'il faut prendre place. Le silence du ténor dans le motet tardo-médiéval de Marchetto da Padova, *Ave regina coelorum* (voir supra) indique (indexicalité du code compositionnel) que le lien entre la terre (duplum) et le ciel (triplum) est rompu²⁴.

§12. La musique peut-elle signifier en tant qu'*icône* ? L'icône est, rappelons-le, *ce qui renvoie à son objet dans sa totalité en vertu d'une ressemblance*²⁵. Nous l'avons déjà remarqué, la musique n'est pas représentative en ce que sa volonté première n'est pas de représenter le réel. Mais ceci ne l'empêche pas (nous l'avons déjà dit) d'imiter — tant bien que mal — la nature (les oiseaux chez Messiaen, un rire (guitare électrique avec distorsion, floyd et pédale *wha-wha*), une conduite sonore particulière, etc.

— Qualisigne iconique rhématique : (contextuel, esthétique) sensation de tristesse.

²² TARASTI, *La musique et les signes*, p. 23.

²³ TARASTI, *La musique et les signes*, p. 187 sq.

²⁴ Voir à ce propos VECCHIONE, « Entre herméneutique et poétique... ».

²⁵ BEAULIEU, *Gilles Deleuze et ses contemporains*, p. 99.

— Sinsigne iconique rhématique : un timbre d'instrument en dehors de sa signification contextuelle et symbolique.

— Légisigne iconique rhématique : le cor de chasse des « adieux » (exemple général pris par Tarasti, *op.cit.*) qui « imite les appels des chasseurs de la fin du dix-huitième siècle »²⁶.

§13. Que peut-on conclure après ces quelques réponses. Tout d'abord que le son musical peut produire un certain nombre de signes et signifier de diverses manières, à condition qu'il se réfère (dénote) *lui-même* : l'exemple du Sinsigne iconique rhématique (un timbre d'instrument) ; ou qu'il reçoive sa signification par connotation ou par convention : l'exemple du Légisigne iconique rhématique (le cor de chasse) ou encore l'exemple du Légisigne symbolique dicent (les hymnes nationaux). Ensuite, il faut remarquer que la signification, du fait qu'elle soit connotée ou préétablie par convention, ne désigne pas de lien causal entre le son (une morphologie sonore quelle qu'elle soit) et « ce » à quoi il réfère. Preuve en est, une même musique peut être utilisée pour illustrer différentes actions dans différents films, ou différentes scènes dans différents opéras. Un même air peut facilement référer à des contextes très divers, par convention. Nous avons un bon exemple pour illustrer notre propos. Vivaldi se vantait d'avoir composé un opéra en cinq jours et demi. Pour composer aussi vite, il utilisait deux procédés de réemploi de la musique. L'*air valise* constitue le premier de ces procédés de réemploi. Il consiste à recycler les airs du compositeur ayant eu un large succès auprès du public. Par exemple l'air d'Alcina dans *Orlando Furioso* ou encore l'air très connu de Farnace dans l'opéra *Gelido in ogni vena* (air utilisant les notes de *l'Hiver*) ont été réutilisés dans d'autres opéras de Vivaldi. Le *pasticcio* est le second de ces procédés de « recyclage » compositionnel. Ce procédé — très baroque — consiste à remployer dans un même opéra des airs valises, mais encore des airs d'autres compositeurs. Par exemple, Vivaldi composa *Rosmira fedele* dans lequel il réutilisa des airs de ses confrères Mazzoni, Micheli, Paganelli, Pampani. Ces deux procédés montrent bien qu'un même *aria* peut tout à fait référer à des contextes très différents, puisqu'il peut illustrer des scènes très différentes, n'ayant pas nécessairement le même caractère.

Enfin, ce qu'il faut remarquer, c'est que le signe musical, du fait de sa référence, est très difficile à attribuer spécifiquement à l'une des catégories peircienne. Comme le remarque Alain Beaulieu :

une symphonie de Beethoven peut être perçue comme une suite de sensation mélodique vécue par l'auditeur (qualisigne), décomposée et analysée par un musicologue (sinsigne) ou devenir une référence pour la composition d'une autre symphonie (légisigne).²⁷

²⁶ TARASTI, *La musique et les signes*, p. 22-23.

Ou encore, comme le fait remarquer Eero Tarasti :

Le signal qu'est sensé émettre le cor est un signe *iconique*, au sens où le piano imite les appels des chasseurs de la fin du dix-huitième siècle. Il est aussi indiciel — cela en raison de la cadence défective — pour autant qu'il évoque un état émotionnel donné [...]. L'appel initial du cor est également symbolique : nul besoin de s'être initié à l'idiome tonal en musique pour comprendre la signification d'un tel signe ; si tel n'était pas le cas, on aurait affaire à un simple stimulus acoustique.²⁸

Nous pourrions rajouter qu'un signe sonore musical aura bien du mal à être identifié formellement comme rhématique, dicent ou argumental. À tout le moins, tout signe sera rhématique pour autant qu'il suggère un interprétant affectif ; tout signe sonore musical sera dicent pour autant qu'il est « disant », pour autant qu'il semble dire quelque chose, c'est-à-dire à partir du moment où il fait écho dans notre langagiarité musicienne.

6.1.3. Saussure

6.1.3.1. Dualité son / pensée.

Note : Pourquoi Saussure ? Pourquoi Saussure, alors que Peirce offre une définition très claire et très précise du signe, et que l'on peut appliquer en partie ses thèses à la musique (à certaines musiques) ? La réponse est double. D'abord, Saussure offre une vision extrêmement simple et précise de la dualité son / pensée, dualité qui intéresse au plus haut point le sens. Ensuite, Saussure nous permettra de montrer que cette dualité son/pensée fonctionne en musique bien différemment qu'en langage articulé.

Comme pour Peirce, les références internet sont pour une fois tout à fait conséquentes et convaincantes. On retrouve toutes les notes manuscrites de Saussure retranscrites par Rudolf Engler sur un site très correctement approvisionné²⁹. Le *Cours* est essentiel pour comprendre l'évolution de la langue musicale qui n'est accessible que par la parole musicale, dont la langue est l'abstraction.

§14. La lecture de Saussure est souvent partielle et partielle. Loïc Depecker, dans son ouvrage *Comprendre Saussure*, a effectué une comparaison entre le *Cours* tel que retranscrit par ses

²⁷ BEAULIEU, *Gilles Deleuze et ses contemporains*, p. 101.

²⁸ TARASTI, *La musique et les signes*, p. 23.

²⁹ URL : <http://www.revue-texto.net/Saussure/Saussure.html>

élèves, et les notes manuscrites de Ferdinand de Saussure. Ce travail, très intéressant, montre que les préjugés sur Saussure règnent. En effet, on croit souvent, sur la base du CLG que « Saussure aurait privilégié la synchronie aux dépens de la diachronie » alors qu'il ne « cesse de souligner qu'on ne peut appréhender les langues qu'en gardant en perspective l'un et l'autre points de vue³⁰ ». De même, on dit souvent que Saussure est un linguiste de la langue au détriment de la parole³¹. Certes Saussure est un linguiste de la langue. Saussure indique toutefois « qu'il ne faut pas en conclure que dans la linguistique de la langue il ne faut jamais jeter un coup d'œil sur la linguistique de la parole³² ». D'autres préjugés sont relevés par Depecker, et de grands linguistes tels que Benveniste s'y sont laissés prendre, n'ayant à leur disposition que la retranscription du *Cours*³³. « On croit encore que Saussure a négligé ou laissé de côté la dimension sociale de la langue. Les manuscrits montrent au contraire que cet aspect n'a nullement échappé à Saussure : "le fait avant tout social de la langue" (*Notes de phonologie*, 1897, *Écrits*, p. 247)³⁴ ». Depecker montre aussi que celui qui est, encore à l'heure actuelle, considéré comme l'un des pères du structuralisme « n'a jamais envisagé sa théorie sous cet angle » et que « [c]e mot ne se trouve nulle part sous sa plume ».

§15. Dans notre étude du sens et de la signification, c'est bien entendu la conception du signe linguistique chez Saussure qui nous intéresse, plus précisément, sa distinction « signifiant » / « signifié » articulant — efficacement — l'antédiluvienne dichotomie « forme » / « sens ». Le lecteur comprendra donc qu'il nous semble nécessaire de réévoquer ici la question de la forme. Il est immédiatement intéressant de noter que Saussure n'établit dans ses notes manuscrites aucune différence réelle entre le sens et la forme. « Nous n'établissons aucune différence réelle entre les termes *valeur*, *sens*, *signification*, fonction ou emploi d'une *forme*, ni même avec *l'idée*

³⁰ DEPECKER, Loïc, *Comprendre Saussure*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 16.

³¹ DEPECKER, Loïc, *idem*

³² SAUSSURE, cité par DEPECKER, Loïc, *idem*.

³³ « On croit parfois que Saussure s'est égaré en avançant que le rapport entre le signifiant et le signifié est arbitraire. [...] Le célèbre article d'Émile Benveniste, « Nature du signe linguistique » (1939) [Voir aussi, BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, p. 49-55] est venu jeter le trouble : « Entre le signifiant et le signifié le lien n'est pas arbitraire ; au contraire, il est *nécessaire*. [p. 51] ». Au moment où il publie cet article, Benveniste n'a pas à sa disposition de manuscrits de Saussure sur la question. Il ne peut que commenter ce qui est transcrit dans le *Cours de linguistique générale*. D'où sa démonstration faite sous un angle psychologique et dehors du contexte des manuscrits de Saussure. Or, pour Saussure, la question est entendue : le signe est au moins doublement arbitraire. De façon externe : par rapport à la chose désignée ; de façon interne : entre signifiant et signifié. [...] Et ici, il [Saussure] ne s'est pas égaré : cet arbitraire dans le signe, entre signifiant et signifié, explique, par exemple, qu'ils peuvent en permanence « jouer » l'un par rapport à l'autre, donnant une preuve vivante de l'évolution incessante des langues ». DEPECKER, Loïc, *idem*, p. 17.

³⁴ DEPECKER, Loïc, *idem*.

contenue dans une *forme* ; ces termes sont synonymes³⁵ ». Il est tout autant notable, que pour Saussure, c'est bien la « valeur » qui prime sur tout autre terme pour désigner la fonction d'une forme. Une forme (sonore) ne *signifie* pas pour celui qui la perçoit, mais *vaut*.

Il faut reconnaître toutefois que *valeur* exprime mieux que tout autre mot l'essence du fait, qui est aussi l'essence de la langue, à savoir qu'une forme ne signifie pas mais vaut : là est le point cardinal. Elle vaut, par conséquent elle implique directement l'existence d'autres valeurs ; [...] et en second lieu si elle vaut au lieu de signifier, c'est qu'il n'est pas permis de détacher la signification. Or du moment qu'on parle des valeurs en général, au lieu de parler [...de] la valeur d'une forme (laquelle dépend absolument de ces valeurs générales), on voit que c'est la même chose de se placer dans le monde des signes ou dans celui des significations, qu'il n'y a pas la moindre limite définissable entre ce que les formes valent en vertu de leur différence réciproque, [...] ou ce qu'elles valent en vertu du sens que nous attachons.³⁶

§16. Une forme *vaut*. *Il faut le reconnaître*, lorsque l'on marche dans la rue et que l'on voit un arbre, le processus signifiant ne s'effectue pas de telle manière que l'on se dise « c'est un arbre » ou « voilà ce que l'arbre signifie ». Mais simplement, on perçoit d'emblée la forme de l'arbre et elle *vaut pour-soi* en termes de différence avec les autres formes voisines (la voiture garée en dessous, l'oiseau en mouvement de posant sur une branche, etc.) et en fonction de la valeur signifiante que, dans le contexte déterminé par la situation, je donne à cet arbre. Par exemple, il est penché vers la droite et il risque de tomber à cause du fort vent, ou encore, il est là, inerte, et je n'en ai que faire, il n'a que la valeur *complétive* de sa présence au sein de mon champ visuel. Or, ces deux valeurs (la valeur différentielle et sa valeur signifiante) ne sont qu'une seule et même valeur, car c'est bien (dans notre exemple) en termes de différence avec les autres formes que j'attribue la valeur « va tomber » ou « reste inerte » à l'arbre. Ces deux valeurs se valent, si l'on veut.

C'est exactement la même chose pour les formes sonores d'une œuvre musicale. Une forme sonore vaut. Mais elle vaut 1) parce qu'elle vaut *par rapport* aux autres formes sonores, et 2) parce qu'elle vaut en vertu de la signification qu'on lui attribue. Et l'une et l'autre de ces valeurs se *valent*. Envisager la musique (la forme sonore musicale) de manière saussurienne revient donc à concéder au vieil adage « la musique est un système de différences » — ou, d'un point de vue un peu différent, à l'équation de Hanslick, tout aussi vieille d'ailleurs : musique =

³⁵ SAUSSURE, Notre propre transcription à partir des notes manuscrites. URL : http://www.revue-texto.net/Saussure/De_Saussure/Essence/IIIe.pdf

³⁶ SAUSSURE, Notre propre transcription à partir des notes manuscrites. URL : http://www.revue-texto.net/Saussure/De_Saussure/Essence/IIIe.pdf

formes sonores en mouvement. Et c'est en vertu de ce système de différences que l'on attribue une valeur aux formes sonores — entendons ici : sens = valeur, ou comme l'écrit Saussure dans ses notes, « sens = valeur différente³⁷ ». Les signes (de la musique ou de la langue parlée) ne valent donc que par leur différence et dans la signification qu'on leur attribue en vertu de cette différence. La signification (que Saussure égalise au sens) réside donc « dans la solution particulière d'un certain rapport général entre les signes et les significations, fondé sur la différence générale des signes³⁸ ».

§17. Si le lecteur préfère, nous pourrions aussi bien écrire : la forme est forme en rapport avec d'autres formes différentes, et est valeur 1) en vertu de cette différence et 2) en vertu du sens qu'on attribue à la forme, « vertus » 1) et 2) se valant. Ou plus simplement, nous pourrions encore écrire, selon Saussure :

forme = sens.

Car Saussure adhère indirectement à une idée centrale sur le sens, que nous avons déjà abordée dans notre chapitre sur René Thom : le sens est égal à la forme. Il serait erroné de penser qu'il existe un sens sensé indépendamment d'un sens sensible, que le monde intelligible est indépendant du monde sensible. En cela Saussure voit juste. « Toute l'étude d'une langue comme système [...] revient, comme on voudra, à l'étude de l'emploi des formes, ou à celle de la représentation des idées. Ce qui est faux, c'est de penser qu'il y ait [...] d'une part des formes (existant par elles-mêmes) et de l'autre des idées [...] »³⁹, écrit Saussure. En substance, une étude du langage (du langage articulé) ne peut être une étude du son verbal indépendamment des idées que nous formulons à son écoute, comme l'étude de la musique comme langage ne peut être une étude du son musical indépendamment de ce (les idées, les significations) que nous formulons à son écoute.

Mais cette conclusion appelle — au moins — un questionnement vertigineux : qu'en est-il d'une langue et d'un langage musical, fait de signes unissant sens (ou valeur) et forme, signifié et signifiant, concept et image acoustique⁴⁰ ? C'est une interrogation très ancienne à

³⁷ SAUSSURE, Notre propre transcription à partir des notes manuscrites. URL : http://www.revue-texto.net/Saussure/De_Saussure/Essence/IIIf.pdf

³⁸ SAUSSURE, Notre propre transcription à partir des notes manuscrites. URL : http://www.revue-texto.net/Saussure/De_Saussure/Essence/IIIf.pdf

³⁹ SAUSSURE, Notre propre transcription à partir des notes manuscrites. URL : http://www.revue-texto.net/Saussure/De_Saussure/Essence/Va.pdf

⁴⁰ SAUSSURE, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 2005, p. 98.

laquelle nous tenterons d'apporter une réponse véritable⁴¹, comme l'ont tenté à des degrés divers la majorité des musicologues cités dans notre deuxième grande partie. Mais soulignons dès maintenant un aspect général de cette problématique, par ailleurs déjà soulevé dans notre texte. Si l'on considère qu'un langage musical existe bel et bien, et que, toujours dans l'optique saussurienne, nous considérons le rapport entre le signifiant et le signifié musicaux comme étant doublement arbitraire⁴², une tâche assez insurmontable incombe alors au musicologue : dire ce qu'un groupe de notes, une phrase musicale — ou même une œuvre dans son intégralité — *valent*. Cette valeur (à la fois différentielle et signifiante) reste infiniment complexe à déterminer... et encore reste-t-il à montrer que la musique puisse être considérée comme un langage fait de signes ayant une valeur (voir infra).

6.1.3.2. Débat sur la *valeur* de la forme sonore.

§18. Justement, parlons un peu de cette « valeur » que prend le son (d'un mot et d'une musique, nous allons faire une comparaison). Mais nous allons très vite nous en apercevoir, se positionner en ces termes pose déjà un problème insurmontable. Car la « valeur » que prend le son n'est pas la même selon qu'on soit récepteur du son, émetteur, c'est-à-dire selon la fonction que l'on assume vis-à-vis du son. Cette valeur est changeante en musique, nous allons le voir. Cette valeur est en revanche relativement stable dans le langage verbal.

Voici notre raisonnement, point par point.

1) Pour le langage verbal, l'origine de cette valeur est la *convention* et est renforcée par *l'habitude*.

Cette idée a été notamment commentée par Jean-Paul Sartre, même si nous aurions pu choisir n'importe quel auteur, puisque ce que cet argument exprime est en principe assez intuitif, évident même, et donc largement partagé. La matière du signe (le son) est indifférente à la matière de ce qu'il signifie. Car le son (verbal) est lié à ce qu'il signifie par la convention de la langue, non par une analogie entre la matière du son et la matière du « ce ».

La matière du signe est totalement indifférente à l'objet signifié. Il n'y a aucun rapport entre le « Bureau », traits noirs sur une feuille blanche, et le « bureau », objet complexe qui n'est pas seulement physique, mais social. L'origine de la liaison est la convention ; par la suite, elle est renforcée par l'habitude. Sans l'habitude, qui, dès que le mot est perçu,

⁴¹ Voir infra chap. 6.2.6. La musique est-elle un langage ?

⁴² Voir note n° 33.

motive une certaine attitude de la conscience, jamais le mot « bureau » n'évoquerait son objet⁴³

L'habitude du langage verbal a un effet très particulier (relevé par Saussure, mais aussi par Sartre, et par Deleuze dans *Logique du Sens*). Quand j'entends le son verbal [table] ou quand je vois une table — en raison de mon *habitude* de la convention entre l'objet et le son qui le désigne — l'effet est le même, la valeur est identique. Le son verbal [table] et l'image de la table se *valent*, ont la même *valeur* saussurienne.

2) Cette valeur est plus ou moins « floue », et en musique, cette valeur est plus proche de l'*arbitraire* que du conventionnel.

Qu'en est-il pour la musique ? Si l'on considère, dans une optique saussurienne, qu'elle fait signe comme *forme sonore qui vaut*, alors la valeur du son musical a cette même origine que pour le langage verbal, à savoir la convention et l'arbitraire. Pour cause, en musique, l'image psychique (le signifié) n'est pas analogue au son physique ni même au son perçu (signifiant) : comme pour le langage verbal, leurs matières sont étrangères. Nous insistons, en musique, l'image psychique et son objet (le son) ne peuvent en aucun cas être analogues. C'est un point clef. Point clef parce que le rapport signifiant / signifié est fondé, dans le cas du signe sonore, comme nous venons de le voir, par la convention. Le *sol, do, do, mi, ré, do*, leitmotiv de Siegfried (voir plus haut) est une matière étrangère à l'image que nous renvoie le personnage de Siegfried. Notre image psychique de ce personnage — notre re-présentation — n'est pas du *son* (en outre, nous l'avons vu, cette image présente un *autre* objet). Siegfried est *personnage* et est *action*. Il devient *son* seulement lorsqu'on le nomme : il est son verbal, par convention. Et par habitude. Il devient son seulement lorsqu'on le symbolise musicalement : il est son musical, par convention. En cela, l'habitude de la convention peut, à un certain degré, jouer le même rôle en musique ou en langage verbal : pour un auditeur rompu à la convention du Leitmotiv, l'image de Siegfried sur la scène de l'opéra ou l'écoute du Leitmotiv de Siegfried auront une même *valeur* assez avoisinante.

Un mot, c'est du son. Et c'est une valeur. Quand on entend « pirouette », c'est du son [pi.ʁwɛt] et c'est une valeur (que l'on donne à « pirouette »). En principe, on y associe une image qui représente un acteur (celui qui effectue la pirouette) et une action (la pirouette). Mais dans le fond, tout ce que la morphologie sonore du mot évoque est flou, car la représentation que l'on en a (sous forme de conscience imageante) est partielle — et assez partielle, car assez subjective. Essayer de visualiser une pirouette. L'image que vous en avez (la personne qui effectue cette pirouette, le mouvement général) est en principe assez floue, incomplète, comme

⁴³ SARTRE, Jean-Paul, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940, p. 48.

le montre Sartre dans *L'Imaginaire*. Dans le cas du son musical, ce « flou » s'accroît davantage. Car la convention prend plus encore la valeur de l'arbitraire. On ne voit pas en quoi le *sol, do, do, mi, ré, do*, symbolise mieux Siegfried que n'importe quel autre enchaînement de notes. Saussure postule déjà pour un arbitraire du signe (relation forme sonore / image psychique) pour les mots de la langue, et cet arbitraire est bien entendu décuplé en musique.

3) cette valeur est changeante selon que l'on émette ou que l'on reçoive le son.

Nous l'avons déjà vaguement évoqué : le processus signifiant est variant selon que l'on soit émetteur de la signification ou son récepteur (en musique ou ailleurs). Quand on dit « pirouette », pour reprendre l'exemple ci-dessus, c'est du son [pi.ʁwɛt] et c'est une valeur. Et ce mot est associé à notre propre action de l'esprit, (à notre propre représentation, à notre propre pensée) ; ou si l'on préfère, *pirouette* prend la valeur d'une action mais aussi la valeur de cette action subjective de l'esprit.

Mais cette valeur n'est pas la même que lorsque l'on entend « pirouette », situation dans laquelle le mot n'est pas inséré dans notre propre réflexion, mais dans celle d'un *autre*, celle d'autrui. C'est une différence fondamentale, posée en musique par les *Fondements* de Nattiez (sa tripartition). Et en musique, cette différence, cette dissemblance dirait Nattiez, sera démontrée plus loin dans notre texte. En effet, le sens de production et le sens de réception d'une œuvre musicale ne sont pas les mêmes, ils sont même relativement étrangers l'un l'autre. C'est en outre cette différence qui fondera une distinction majeure dans la suite de notre texte, suggérée par Bernard Vecchione et Christine Esclapez : celle de l'oralité (-o-) et de l'auralité (-a-u-)⁴⁴.

Note : Nous pourrions étendre cette réflexion à la manière dont nous faisons fonctionner notre esprit. Dans l'action d'imaginer, la pirouette prend une valeur toute autre. Elle pourrait être étendue à l'action : dans le *fait d'effectuer*, de *faire*, la pirouette prend encore une autre valeur — celle de l'action physique. Il en est de même en musique. La valeur du son n'est pas la même selon qu'on représente le son par un acte d'imagination, qu'on produise le son ou qu'on le reçoive. La signification prend la valeur de notre action (psychique, physique) ; elle prend la *valeur* de notre *point d'écoute*, si l'on voulait reprendre la terminologie de Michel Chion.

4) Cette valeur est immédiate, car préjugée, et cette valeur est *péremptoire*.

Ce point est aussi un point fondamental. La valeur, c'est l'immédiateté — aspect du sens de surface que nous avons déjà évoqué. Et c'est chez Bergson et Deleuze que l'on trouve la justification de cette immédiateté.

⁴⁴ Idée originale, Bernard Vecchione et Christine Esclapez, conversation privée relative à un colloque organisé par le CLEMM, sur l'oralité en 2014 à l'AMU, Aix-Marseille Université.

Comme le dit Bergson, on ne va pas des sons aux images, et des images au sens : on s'installe « d'emblée » dans le sens. Le sens est comme la sphère où je suis déjà installé pour opérer les désignations possibles, et même en penser les conditions. Le sens est toujours présupposé dès que je commence à parler ; je ne pourrais pas commencer sans cette présupposition.⁴⁵

Dans une phrase comme « Léa est partie faire des courses » notre pensée ne fonctionne pas de telle manière que l'on se représente Léa, puis l'action de Léa, puis les courses qu'elle va ramener. On se situe d'emblée dans le sens. De même, concernant les états émotionnels, si un ami me dit « Hier, je me sentais bien, mais aujourd'hui, je suis triste », je n'ai pas besoin de passer successivement par les divers états thymiques ou émotionnels pour saisir la phrase. À l'écoute de la forme sonore verbale, je me situe d'emblée dans le sens.

En outre, en musique, cette valeur est *immédiate* mais est aussi *péremptoire*. Nous demandons au lecteur de conserver cela en tête pour plus tard. Mais tout d'abord, expliquons-nous. La *valeur* du son musical est immédiate, car comme pour le langage verbal, nous nous installons d'emblée dans le sens. Lorsque nous écoutons *La Messe* de Machaut, nous ne passons du son aux images, et des images au sens pour saisir l'enchaînement des sons. Nous nous situons d'emblée dans le sens. Si la valeur du son musical est immédiate, c'est à la fois, nous l'avons vu, parce que l'on en préjuge, mais aussi parce qu'elle n'appelle aucune réponse sonore de notre part. Le son musical est donc *péremptoire*, car *ce qui vaut* n'appelle de notre part aucune réponse — autre qu'émotionnelle. Le son musical est péremptoire, au sens où il n'appelle pas de ses vœux une réponse sonore particulière. *Il n'y a rien à répliquer au son musical ou rien à alléguer contre le son musical*. Ce constat remet en partie en cause la valeur dialogique de l'expérience de la musique, que l'on brandit souvent un peu vite. Dans le fond, ce dialogue est absolument métaphorique : il n'y a rien à répondre au son musical. Lorsque mon frère me dit « demain, nous allons à la pêche », je peux toujours rétorquer, à mon grand regret, que « je manque de temps, car je rédige un texte ». Mais en musique, ce qui m'est adressé n'appelle pas de réponse sonore de ma part. En revanche, il appelle une réponse émotionnelle, immédiate. C'est l'une des principales différences qu'il peut y avoir entre une forme verbale et une forme musicale. L'une (la forme sonore verbale) est plutôt *sémantique* et *communicationnelle* : elle fait sens et appelle une réponse verbale en rapport aux significations transmises ou véhiculées par la forme sonore verbale — c'est-à-dire une réponse de même ordre en vue du dialogue, de la communication. L'autre (la forme sonore musicale) n'implique de réponse immédiate qu'émotionnelle, car l'on n'a rien à rétorquer. La valeur est péremptoire, car

⁴⁵ DELEUZE, *Logique du sens*, p. 41.

le son musical ne permet pas de rétorquer quoi que ce soit. La vocation de la musique est donc plutôt *esthétique* et *esthésique*, que sémantique et communicationnelle.

Nous avons dit plus tôt que le sens nécessitait une structure de type intentionnel / communicationnel pour avoir cours, nous pouvons désormais préciser qu'en musique, cette communication n'a probablement pas la même valeur que dans le langage verbal. C'est une communication utilisant un discours de type *péremptoire*, où l'un *émet le son* et l'autre *l'écoute* sans occasion de lui répondre. Ce que cela implique pour notre étude, c'est que le sens que nous pourrions chercher est le sens d'un discours péremptoire, et qu'en principe, il n'y a pas d'argument véritable à opposer à un tel discours. Il n'y a pas à *argumenter* face au son musical, eu égard à sa *valeur*. Cela peut trouver sans peine son exemple emblématique : mettez face à face un amateur de reggae et un amateur de musique spectrale défendant chacun sa musique — j'en ai fait l'expérience il y a peu — vous verrez en principe deux personnes qui rivaliseront de jugements de gout, jugements tout aussi péremptaires que *ce* qu'ils jugent. Note 1 : Ceci est d'une certaine manière problématique pour la sémiologie de la communication et la sémiotique du discours, nous le verrons. Note 2 : Nous verrons aussi en quoi ce discours péremptoire trouve sa raison d'être.

Si l'on reprend nos deux niveaux de sens en musique, à savoir le niveau de surface et le niveau de profondeur, on pourrait dire que la musique entretient un discours péremptoire en surface (au niveau sonore) et que — dans certains cas plus que dans d'autres — elle est argumentative, plus justement, qu'elle entretient un discours argumentatif en profondeur. Nous montrerons que l'un et l'autre niveau semblent ne pas s'interpénétrer : ils dissonent.

6.1.3.3. Synthèse : différence de la *valeur* du son verbal et du son musical.

§19. Nous proposons de résumer les différences et similitudes entre son verbal et son musical vus sous l'égide de leur valeur saussurienne, en y adjoignant d'autres issues des chapitres précédents.

Valeur	Forme sonore verbale	Forme sonore musicale
Une <i>valeur</i> ?	oui	oui
Lien valeur / forme sonore	Conventionnelle et arbitraire	Conventionnelle et arbitraire
Issue d'un système de différences sonores	oui	oui
fonction	Plutôt sémantique et communicationnelle	Plutôt esthétique et esthésique
équivalent au réel	oui	non
Est ANALOGUE à ce qu'elle désigne ou représente	non	non

Tableau 2 : différences fondamentales entre son verbal et son musical.

1) On peut mieux s'en apercevoir grâce au tableau ci-dessus, les deux formes sonores (verbale et musicale) sont dans le fond assez similaires sur le plan de la *valeur*, dans l'optique saussurienne. Leur différence s'établit essentiellement au niveau de la fonction respective des formes, dans leur raison d'être. Mais ces formes : ne sont pas analogues au réel (leur matière, le son, est étrangère à la matière de ce qu'elle désigne), et dans le cas de la musique, sa forme ne représente pas le réel, et surtout *n'équivaut pas au réel*.

...le rapport de la musique au réel, ce n'est pas l'équivalence au réel, nous l'avons vu. Ce rapport est figuratif, ou dans de très rares cas il est un rapport imitatif. Le son musical est par essence non-représentatif, et ceci aussi trouve sa raison d'être (voir infra).

2) En outre, son musical et son verbal ne communiquent pas la même chose et pas de la même manière. La forme verbale se sert du son à vocation sémantique et communicationnelle alors que la forme sonore utilise le son à des fins esthétique et esthésique. Ces vocations sont bien distinctes — c'est un euphémisme.

3) Une dernière remarque dans l'optique saussurienne : on pourrait dire, sans trop exagérer, que le langage verbal est plus proche du signifié et que le son musical est plus près du signifiant. Ou si l'on préfère, ce qui prime dans le langage verbal, c'est ce qui est signifié — donc l'arbitraire concerne ici plutôt la forme sonore — et dans le « langage » musical, ce qui prime est plutôt la forme sonore, le signifiant si l'on veut — donc l'arbitraire concerne plutôt ce que l'on signifie. Pour le dire différemment, en son verbal — exception faite du langage poétique qui est autre chose —, le signifiant est arbitraire : ce qui prime, c'est ce qui est signifié. En son musical, c'est le signifié qui tient place de l'arbitraire, ce qui prime, c'est le signifiant. Dans le premier cas prime la valeur de ce qui est signifié, dans le second cas prime la valeur de ce qui est *donné à entendre*.

6.2. SÉMIOLOGIE ET SÉMIOTIQUES MUSICALES.

6.2.1. Généralités.

§20. La sémiologie de J-J Nattiez est sans nul doute la plus connue des sémiologies/sémiotiques musicales. Elle a été sérieusement compulsée et longuement commentée. Mais dans un travail sur le sens de la musique, un retour critique sur ses théories et sur sa tripartition s'impose

nécessairement. D’abord, parce qu’il est assez difficile de parler de sémiotique musicale moderne sans évoquer l’un des artisans majeurs de ses fondements. Ensuite, parce que sa sémiologie pose des questions majeures de la problématique du sens, et apporte à ces questions des réponses non moins problématiques. Bien sûr, nous ne nous limiterons pas à un simple compte rendu de lecture, ce qui a été de nombreuses fois fait. Au contraire, nous apporterons un éclairage critique sur la sémiologie de Nattiez (1975) dont la portée se voudra générale.

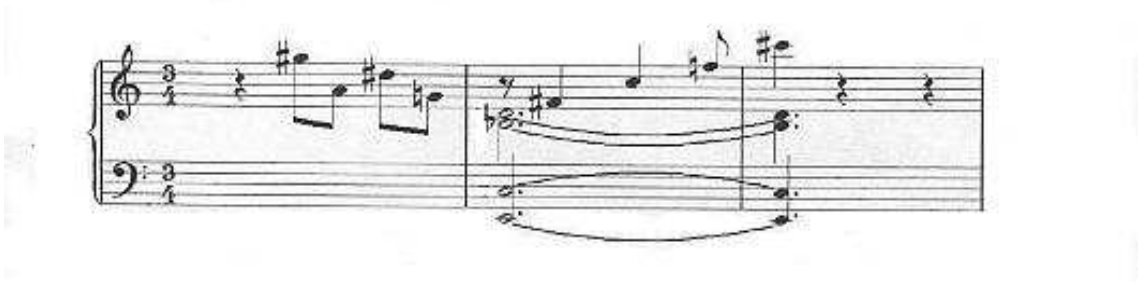
§21. Mais sans même effectuer de premier compte rendu ou de première critique, on peut déjà s’interroger sur la capacité de la musicologie à appliquer efficacement à son objet une quelconque sémiologie. Considérée par l’auteur des *Fondements* comme l’étude des domaines constitués de signes, la sémiologie peut sembler assez vite contradictoire avec l’objet « musique ». Pourquoi ? Pour trois raisons très simples. 1) La première, c’est que la sémiologie musicale est en principe dépendante de la partition. Comme le montre Jean-Jacques Nattiez, la sémiologie est rendue possible par la fixation scripturale du son. Or, le signe a besoin d’une réalité perceptive propre à la matérialité de l’objet du signe. Donc il ne saurait, en principe, y avoir de sémiologie musicale que phénoménologique, c’est-à-dire une *sémiologie du son*. Or la sémiologie est dépendante du support écrit, car l’analyse nécessite la fixation scripturale du son, c’est ainsi. Conséquemment, la sémiologie n’étudie pas le signe musical mais un ersatz de signe musical : il substitue au signifiant sonore un signifiant visuel (*écriture* du son). 2) La seconde, c’est que la possibilité de faire coïncider sémiologie et musique est absolument suspendue à la capacité du musicologue à comprendre intimement le fonctionnement sémiologique du son (ce sera un des objectifs de notre dernière partie), et en outre, nous allons le voir, à trouver, pour une œuvre précise, une définition convaincante du signe musical. Comme l’écrit J-J Nattiez dès la première ligne de son ouvrage *Musicologie générale et sémiologie*, « il n’y a pas de théorie sémiologique, générale ou appliquée, qui ne s’appuie sur une définition du signe⁴⁶ ». Or, cette définition ne va absolument pas de soi. En dépit du fait que nous ayons réussi à faire coïncider ponctuellement⁴⁷ les catégories peirciennes à la musique — en forçant un peu le trait, soyons honnête —, le son musical risque de ne pas toujours fonctionner sous le mode du signe. Nous le montrerons dans le chapitre suivant⁴⁸. 3) Dernier point, si l’on saisit aisément — grâce à la linguistique notamment — comment le langage verbal fait fonctionner un ensemble cohérent de signes, on est en revanche assez démuni lorsqu’il s’agit de saisir comment la musique fait fonctionner ses signes, alors même que l’on est le plus souvent dans l’incapacité de désigner ce

⁴⁶ NATTIEZ, Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, 1987, p. 25.

⁴⁷ Voir supra

⁴⁸ Voir infra chap. 6.2.2. L’épineuse question du signe musical.

qui se constitue en signe musical. On se heurte déjà à la question (toujours assez délicate) de la délimitation des unités signifiantes en son.



Exemple 4 : *Quatrième chant* « Gleich und gleich » op. 12
de Webern (1915-1917).

§22. Prenons un exemple simple — pas nécessairement l’emblème ou l’*opus magnum* du genre atonal⁴⁹ — les *Quatre chants* opus 12 de Webern ; le quatrième chant. Qu’est-ce qui fait signe pour cette œuvre atonale ? La série initiale ? La consécution des notes ? La note ? L’accord *mi, do, sib, ré* ? L’arpégiation des notes *do, fa, do#* sur la tenue de l’accord au piano ? Le chant qui survient après ? Le « *sehr fließend* » ressenti à l’écoute ? La plus petite nuance d’intensité de la soprane ? Les rythmes ? Un rythme (général) ? Tout cela ? Rien de tout cela ? *Ad lib.*

La série est l’un des procédés de composition à l’œuvre dans cette œuvre. Nous pourrions légitimement nous attendre à ce qu’elle soit une unité signifiante véritable de l’opus — un signe. Mais comme l’a montré Robert Francès dans *La perception de la musique*, il n’y a pas véritablement de réalité perceptive de la série, ce qui implique naturellement qu’elle ne fasse pas signe à un niveau « phénoménologique ». Elle fait signe, en revanche, lorsqu’on la « voit », si l’on veut, c’est-à-dire lorsqu’elle est couchée noir et blanc sur papier à musique. Faire une sémiologie de cette œuvre basée sur la série serait opérante sur un plan purement abstrait (la partition), mais absolument inopérante sur le plan phénoménologique.

D’ailleurs, peut-on dire sans sourcilier que la musique produit des signes visuels (partition) ? Est-ce réellement dans la nature de la musique de faire signe comme un tableau par exemple ? Pour nous, bien sûr, ne serait-ce qu’en raison de la préséance du monde sonore en musique, le signe musical doit être un signe *sonore* musical. Nous nous situons

⁴⁹ Car elle appartient à la période atonale de Webern, (disons jusqu’en 1924) même si l’on y trouve déjà la série comme procédé compositionnel. Nous n’avons pas choisi d’œuvre considérée comme sérielle chez Webern, pour rendre notre argumentation plus efficace : il n’y a pas de réalité perceptive de la série (comme l’a montré Robert Francès), comment pourrait-elle alors se constituer en « signe » ?

ostensiblement dans la problématique relevée plus haut : le signe « série » est convaincant à un niveau poïétique, c'est-à-dire en tant que la série comme procédé de composition fait signe comme *signe visuel*, mais pas au niveau esthétique, c'est-à-dire en tant que la série fait signe comme *signe sonore*. Or, le lecteur en conviendra sûrement : si la musique fait signe, elle fait signe — en principe — en tant que signe sonore, ou pour mieux dire, la réalité perceptive du signe musical est *sonore* et non *visuelle*.



Exemple 5 : *Fried Pies*, Album “Guitar on the Go”,
Wes Montgomery (guitare).

§23. Autre exemple. Voici une ligne mélodique issue d’une improvisation de jazz du guitariste Wes Montgomery sur le thème de *Fried Pies*. Le sol# peut-il se constituer en signe ? Les doubles croches de la troisième mesure peuvent-elles se constituer en signe ? La demi-pause de la quatrième mesure est-elle un signe ? Cette phrase musicale est-elle un signe — s’agit-il d’ailleurs d’une seule et même phrase ? Et cette phrase n’est-elle signe que si on la replace dans son environnement sonore (accompagnement basse, batterie, orgammon) ? Est-ce l’ensemble de l’improvisation qui fait signe ? Est-ce l’ensemble du morceau, resitué dans l’histoire du style hard-bop ? Est-ce que ce morceau ne fait signe que replacé dans son contexte de réception ? Est-ce le concert dans son intégralité qui fait signe ? *Ad Lib.* Dans la musique instrumentale, celle qui nous intéresse plus particulièrement (pour les problèmes indépassables qu’elle pose en termes de sens et de signification), la question sémiologique sur la musique (la musique envisagée sous l’égide du signe) devient ardue, car les unités signifiantes ne sont pas toujours clairement délimitées. Cela ne signifie pas que cette détermination soit impossible, mais simplement qu’elle n’est pas toujours possible. Tout ne fait pas signe en musique, donc tout ne *signifie* pas en musique — comme tout ne fait pas sens, nous l’avons vu dès l’introduction. Cette réflexion s’applique à mes propres travaux. Par exemple, j’ai montré, dans mon *Étude sur l’improvisation musicale, le témoin de l’instant*⁵⁰, que certaines unités signifiantes étaient *génératrices* dans le discours improvisé de deux musiciens de jazz, Charlie Parker et Wes Montgomery. Je les ai nommées « sources discursives ». Il n’en reste pas moins qu’un autre musicologue pourra toujours englober ces unités dans d’autres unités plus vastes, ou encore les disséquer en unités plus petites. En outre, il est à notre sens impossible d’envisager l’ensemble

⁵⁰ ROUSSELOT, *Étude sur l’improvisation musicale*, op. cit.

du discours improvisé sous le mode du signe (sous le mode sémiologique), d'abord parce que toutes les unités n'ont pas la même importance sémiologique, et ensuite parce que tout ne fonctionne pas sous le mode de l'unité signifiante, sous le mode du signe. En tout cas, dans les improvisations que j'ai étudiées, tout ne fait pas signe à un niveau phénoménologique, ne serait-ce que parce que « tout » n'est pas perçu. Note : Et encore, il s'agissait, dans mon travail, d'improvisations idiomatiques (utilisant un idiome musical, un style), pour lesquelles il est possible d'effectuer une sémiotique interne ou dénotative, en repérant des éléments stylistiques que l'on retrouvera d'une improvisation à l'autre. Mais qu'en serait-il pour une improvisation non idiomatique, sans code, sans idiome ?

§24. Nous l'avons vu, dans une définition de type saussurien ou peircien, le signe a besoin d'un signifiant (une image mentale acoustique du signe), un signifié ou interprétant (une image psychique du signe) et surtout (implicitement) d'un référent, un noumène, une chose *en-soi* à laquelle le signe réfère. Un objet réel ou idéal, en quelque sorte, auquel le signe réfère. Nous défendrons tout à l'heure l'idée selon laquelle le signe sonore musical est de l'ordre du signifiant, comme l'avait indiqué Greimas — rapidement, il faut le reconnaître — dans sa *Sémantique structurale*⁵¹. Il s'agirait d'un signe dont le signifié serait relativement obscur, mais surtout dont l'objet (objet du signe ou référent) est négatif, en creux. Le signe sonore musical serait un signe sans objet, et sans signifié stable ou véritable. Nous défendrons l'idée selon laquelle ce signe est incomplet ou primitif, *sans objet*. D'où l'idée d'un « signe sonore archaïque » — qui rejoint d'ailleurs une discussion de fond sur la musique comme art métaphysique, que nous entamerons à la fin du texte : un art procurant des émotions sans objet, et constitué de signes sans objet. Au moins, le lecteur pourra nous accorder que si la musique est un système de signes, il n'est pas autonome sur le plan de la signification comme l'est plus volontiers le langage verbal — même si comme le rappelle Lotman (1975), aucun système de signe ne s'autosuffit vraiment, car il est toujours dépendant d'une sémiosphère plus vaste. Cette sémiosphère est — pour toute chose en ce monde — le langage verbal.

§25. Tout en entrant dans le débat musicologique, nous proposons au lecteur un panorama de la sémiologie et de la sémiotique musicale de la fin du XXe siècle et du début du XXIe siècle. Ce panorama ne prétend pas à l'exhaustivité, il sera donc partiel et partial. Il est un prétexte pour aborder des questions de fond sur la musique, questions concernant tant l'être que le hors-être ou la raison d'être de la musique.

⁵¹ Voir à ce sujet notre introduction, 1.4.1.2. L'écueil du signe sonore musical, « la thèse greimassienne ».

6.2.2. L'épineuse question du signe musical.

6.2.2.1. Le signifiant musical.

§26. On désignera du nom de signifiant les éléments ou les groupements d'éléments qui rendent possible l'apparition de la signification au niveau de la perception, et qui sont reconnus, en ce moment même, comme extérieurs à l'homme. Du nom de signifié, on désignera la signification ou les significations qui sont recouvertes par le signifiant et manifestées grâce à son existence⁵².

Greimas insiste sur l'indéfectible réciprocité du signifié et du signifiant. Le signifiant, c'est-à-dire *ce (cette chose, ce mot) qui signifie* n'existe que s'il signifie vraiment, c'est-à-dire que s'il produit de la signification, que s'il est lié, rattaché à un ou plusieurs signifiés. À l'inverse, le signifié, c'est-à-dire *ce que signifie le signifiant*, n'existe qu'à la condition ou un signifiant existe et signifie. Greimas ajoute à cela quelques postulats, dont le premier est le suivant : puisque divers signifiants peuvent avoir le même signifié⁵³, alors les classes de signifiants ne comportent pas en parallèle des classes de signifiés, et inversement. Ceci, le lecteur pourra l'accepter : un tableau par exemple ne signifie pas seulement dans son univers pictural propre, ou si le lecteur préfère, tout signifiant quelque soit son ordre possède des signifiés dans un autre *ordre* que le sien. Cela pour une raison simple, tout entière exprimée dans cette phrase de Greimas : « la signification [...] est indépendante de la nature du signifiant grâce auquel elle se manifeste⁵⁴ ». Pour Greimas, dire que la musique, par exemple, possède une signification musicale propre n'a pas de sens. Nous montrerons d'ailleurs, dans cette perspective, que le son musical ne peut recevoir une définition sémiotique sous le mode du signifié, mais seulement sous le mode du signifiant. Il n'a tout simplement pas de signifié, il est pur signifiant (Escal, Kremer⁵⁵). Mais cela se justifiera par une conception spécifique du signe musical : pour nous, le signe musical est de l'ordre du pur signifiant, mais à lui peut s'accoler un autre signe qui signifie dans notre vécu, dans notre imaginaire, selon la *valeur* que l'on attribue au signe.

Nous l'avons vu dans notre introduction, cette pensée, cette *thèse greimassienne* est implicitement ou explicitement contestée par toute sémiotique musicale. Si l'on parle de

⁵² GREIMAS, *Sémantique structurale*, p. 10.

⁵³ Par exemple le son [table], et une photographie de la table, sont deux signifiants d'un même signifié « table ».

⁵⁴ GREIMAS, *Sémantique structurale*, p. 11.

⁵⁵ Voir notre introduction.

signification musicale, il faut bien que la musique fasse signe, et que le son, en tant que signe, possède un signifié. Mais quel est-il ? C'est l'écueil principal de la sémiotique musicale : quelle est la matière de ce signifié musical ?

6.2.2.2. Le son musical fait-il signe ?

§27. Nous ne voulons pas ouvrir ici la boîte de Pandore — au moins serons-nous sûr que l'espérance y reste emprisonnée, comme dans le mythe. Nous ne voulons pas annuler les travaux sémiotiques, récents (Tarasti, 2006, 2009, Grabócz, 2007, 2009) ou plus anciens (Nattiez, 1975), par ailleurs absolument convaincants. Mais nous ne pouvons pas ne pas pointer deux écueils de la sémiotique musicale : 1) le premier est celui-ci. Nous sommes souvent prompts à concevoir le signe comme étant en définitive une *chose* (un symbole, une icône, un indice) mise à la place d'*autre chose* (« ce » qui est signifié). Par exemple, un mot est une forme sonore mise à la place d'une chose réelle ou idéelle (un concept) — ou disons plus généralement d'un *contenu*. Or, la musique ne semble pas mettre du son à la place d'autre chose. C'est au contraire lorsque l'on cherche à décrire la musique avec des mots qu'il semble que nous remplacions quelque chose (le son musical) par autre chose (le son verbal). Ainsi défini, le signe dans sa forme linguistique semble être quelque chose d'assez étranger au son musical. Ou mieux, il s'agit d'un signe verbal « accolé » au son musical, au signifiant musical — c'est en tout cas cette thèse que nous défendrons. 2) Autre point, le mode de fonctionnement principal du son musical n'est pas le fonctionnement *sémiotique* tel qu'il est conçu par la linguistique. La musique, à son niveau phénoménologique, ne cherche pas de prime abord à se constituer en signes pour avoir (et transmettre) une signification. Son mode de fonctionnement est préférablement celui du sens, et non celui de la signification linguistique. Plus loin, nous défendrons l'idée selon laquelle le son musical ne fait signe qu'au niveau de la re-présentation. Nous défendrons aussi l'idée que le son musical fait rarement signe. Ou, si on le considère comme signe, il utilise un signe archaïque — de l'ordre du signifiant — qui sert bien plus ses fonctions esthétique et esthésique, que ses fonctions sémantique et communicationnelle. Jean-Jacques Nattiez avait d'ailleurs montré l'aspect a-sémantique ou faiblement sémantique de la musique instrumentale.

§28. Le son musical fait rarement signe, disions-nous. Il ne fait que rarement signe, simplement parce qu'il ne *réfère* que rarement à... Et lorsqu'il réfère, c'est de manière conventionnelle et arbitraire, et seuls quelques musicologues et musiciens ont connaissance de cette convention ou de cet arbitraire. Selon nous, il faut accepter que la musique en tant qu'objet sonore n'a pas *en-soi* la propriété de référer, ni au monde extérieur, ni au monde des affects et des sentiments, ni

au monde des concepts. Nous le verrons dans le chapitre sur les *poétiques musicales*⁵⁶, le son musical et ses effets ne s'expliquent pas par leur référence ou leur signification, mais plutôt par son expression (grâce à son mouvement et son changement internes d'ordre poétique) et les valeurs tout à fait personnelles qui y sont associées. Mais pour l'instant, afin d'étayer notre propos, prenons un exemple trop souvent négligé, les Unités Sémiotiques Temporelles ou UST⁵⁷ qui sont *des archétypes généraux* (signifiants) *de mouvement temporel*⁵⁸ assez efficaces sur de nombreux corpus.



Exemple 6 : UST, Analyse du 2^e mouvement de la Sonate Hoboken XIV/50 de Haydn⁵⁹ par François DELALANDE et le MIM.

⁵⁶ Voir infra chap. 9.1.3. Les fondements d'une protosémantique du son musical.

⁵⁷ Voir à ce propos DELALANDE, François, « Les Unités Sémiotiques Temporelles : problématique et essai de définition », in MIM, Les Unités Sémiotiques Temporelles, éléments nouveaux d'analyse musicale, Marseille, MIM, diff. ESKA, doc. Musurgia, 1996.

⁵⁸ Voici comment il est possible de les définir : « En généralisant, on définira une occurrence d'unité sémiotique temporelle de la façon suivante : c'est un segment musical qui, même hors contexte, possède une signification temporelle précise, due à son organisation morphologique (l'unité sémiotique temporelle elle-même est la classe d'équivalence, plus abstraite, des segments qui présentent, même hors contexte, une même signification temporelle due à des organisations morphologiques analogues ». DELALANDE, François, et GOBIN, Pascal, « Les unités sémiotiques temporelles : un niveau d'analyse de l'organisation musicale du temps », in Costin Miereanu (dir.), *Les universaux en musique : actes du quatrième congrès international sur la signification musicale*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1998, p. 574. Il y a de nombreux types d'UST (19 en tout) décrivant de manière métaphorique un mouvement temporel que l'on peut retrouver dans les œuvres musicales par exemple *Chute*, *Élan*, *Étirement*, *Freinage*, mais aussi des unités beaucoup plus vagues comme *Sans direction par divergence d'information* ou encore *Sans direction par excès d'information*.

⁵⁹ Partition issue de DELALANDE et GOBIN, « Les unités sémiotiques temporelles... », p. 585.

§29. Comme l'on peut le voir dans ces premières mesures du 2^e mouvement de la Sonate Hoboken XIV/50 de Haydn, l'analyse par les UST — sans même chercher à l'invalider — ne permet en aucun cas de tout analyser. Il y a toujours des zones d'ombre, même si les unités signifiantes utilisées par l'analyse sont très générales et assez labiles (comme c'est le cas ici, avec les UST « stationnaire » et « sur l'Erre »). En réalité, ce qui fait signe pour l'analyse est toujours tributaire d'une classification abstraite *a priori* ou *a posteriori*, avant ou après l'analyse. Et tout ce qui ne rentre pas *dans les cases* ne peut être analysé. En outre, il est intéressant de noter que l'analyse de ce qui fait signe ne permet que rarement d'aboutir à une conclusion générale sur la signification d'une œuvre. En l'occurrence, que le son fasse alterner diverses UST ou divers topiques⁶⁰ ne rend pas plus saillante la signification — ce que l'œuvre, à son niveau de surface, « veut dire ». Plus clairement peut-être, montrer les procédés d'inscription de la signification en son ne nous dit pas ce que le son signifie. En somme, montrer *comment le son dit* ne permet pas de montrer *ce qu'il dit*. Mettre en lumière les procédés sémiotiques d'une œuvre ne permet pas de conclusion générale de type sémantique, ce qui prouve qu'il y a une rupture véritable en musique entre l'expression et le contenu — pour reprendre des termes hjelmsleviens. Cela s'explique simplement : aucun code suffisamment strict — aucune langue — n'établit la convention entre expression et contenu, mais surtout, il n'y a pas vraiment de contenu, il n'y a *pas d'objet*. Il nous faut éclaircir ce point.

Prenons un exemple. Il existe une UST que l'on nomme « Freinage ». Voici ce que l'on entend possiblement par freinage :



Ce freinage sonore est selon nous un *freinage sans objet*. Lorsque l'on voit un train freiner, on sait que c'est le train (l'objet-train) qui effectue l'action de freiner. Le freinage du train à une signification précise dans ce contexte. Il freine pour adapter sa vitesse aux circonstances extérieures (virage très accentué, proximité avec une gare, que sais-je). L'expression et le contenu sont liés, mais surtout, il y a un contenu : un objet, et un but. Dans le cas du train, le freinage est « avec objet » ou *objectuel* comme le dit Bolzano. Le son musical, lui, ne donne que la *sensation de freinage*, sans objet ayant un but particulier. Et sans objet ni but, le son ne signifie pas à lui et ne réfère pas à lui seul : il livre donc la sensation de freinage mais sans l'objet du freinage, une *sensation sans objet*. Notre thèse est que, par un processus d'analogie que nous décrirons dans notre théorie du sens, nous re-présentons des images objectales ayant

⁶⁰ Voir infra.

une valeur très personnelle (liées à mon vécu, à mon imaginaire), par le truchement de l'émotion.

§30. Quelques conclusions doivent être tirées.

— *Les sémiotiques musicales sont des sémiotiques connotatives, et leur description ne permet pas de rendre compte du lien entre la réalité sonore (l'expression) et un contenu particulier, autrement que par convention a priori ou a posteriori.*

— *Cela, car il n'y a pas de nécessité entre une morphologie sonore particulière et un signifié particulier, contrairement au son verbal, où signifiant et signifié sont liés par un lien de nécessité, comme l'a montré Benveniste.*

— *En outre, le contenu de l'expression sonore musicale est sans objet : le son musical n'est pas attaché causalement à une référence particulière, à une Bedeutung particulière.*

§31. Mais ce constat vient peut-être d'une erreur de notre part. Nous partons d'une définition du signe dyadique (signifiant/signifié ou expression/contenu) voir triadique (signifiant/signifié/référent ou objet/signe/interprétant). Mais de nouvelles dichotomies ont été insérées depuis les années 1990. C'est ce que l'on peut reprocher aussi à la sémiotique musicale dans son ensemble, que de s'être trop souvent arrêtée à la dyade saussurienne ou à la triade peircienne — alors même qu'il y eut en sémiotique générale ou appliquée ce que l'on pourrait nommer une surenchère du signe, en allant jusqu'à un modèle tétradique avec Klinkenberg.

SIGNE	Ferdinand de Saussure (1916) CLG, <i>op. cit.</i> , p. 98.	Louis Hjelmslev, <i>Prolégomènes à une théorie du langage</i> (1943)	Pierce Collected papers, 1978 : 121	Klinkenberg, Jean-Marie <i>Précis de sémiotique générale</i> , Paris, Seuil, 1996, p. 92
signifié	concept	contenu	interprétant	signifié
signifiant	Image acoustique	expression	Signe ou representamen	signifiant
référent	<i>Chose-en-soi</i> (implicite)		objet	référent
				stimulus

Tableau 3 : la surenchère du signe linguistique (sémiotique générale et appliquée).

Note : Rastier a notamment montré que la vision classique de « signifié = concept » que l'on retrouve chez Saussure manque un enjeu véritable : faire la distinction entre « ce » qui est

effectivement signifié et l'image psychique de ce qui est signifié⁶¹. Ceci, il nous fallait le préciser pour ce qui suit.

§32. Klinkenberg, qui a étudié l'art visuel et le signe visuel, de son côté, fait une distinction dans son *Précis de sémiotique générale*⁶² entre signifiant et *stimulus*. Le stimulus est défini par Klinkenberg comme étant le « support actif du signe ».

Un stimulus ne véhiculera de signification que s'il correspond à un certain modèle abstrait [signifiant], prévu par le code. Peu importe que le son /i/ que je prononce soit plus ou moins aigu, s'il reste conforme à ce que le code prévoit ; peu importe que le fond rouge du panneau routier « sens interdit » soit rosi, à force d'avoir été lavé par les pluies, ou que flambant neuf, il soit d'un bel écarlate : l'essentiel est que sa couleur ne prête pas à confusion.⁶³

Cette dichotomie (signifiant/stimulus) a le mérite de réinsérer une distinction que Saussure avait effectuée entre langue et parole, à savoir la distinction entre *code* et *usage*. Le signe selon Klinkenberg articule donc quatre éléments dont la présence est nécessaire pour l'avoir cours du signe. On retrouve le signifiant et le signifié saussuriens, le référent (hors-signe chez Saussure, en-signe chez Greimas) et aussi le stimulus, issu de la nouvelle dichotomie.

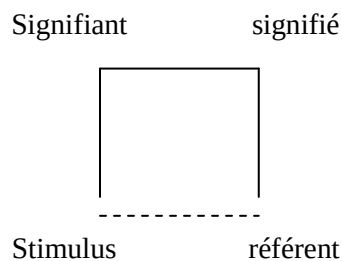


Figure 21 : Signe selon Klinkenberg.⁶⁴

Selon nous, Klinkenberg a su apporter au signe une vision plus spécifiquement artistique. Dans son ouvrage de 1996 plus particulièrement, le signe y est décrit comme une entité tétradique articulant les traditionnels pôles de la sémiotique triadique (signifiant / signifié /

⁶¹ C'est d'ailleurs une distinction entre intériorité et extériorité, que nous avons déjà pointée concernant l'objet esthétique.

⁶² KLINKENBERG, Jean-Marie, *Précis de sémiotique générale*, Paris, Seuil, 1996.

⁶³ KLINKENBERG, *Précis de sémiotique générale*, p. 94.

⁶⁴ KLINKENBERG, *Précis de sémiotique générale*, p. 92.

référent) en y « ajoutant » le stimulus qui est — d'un point de vue sémiotique — une cause externe (ou interne) capable de déclencher le processus sémiotique. Le stimulus peut être d'ordre visuel (n'importe quelle chose visible), d'ordre sonore (un mot ou n'importe quelle autre chose audible) ou de n'importe quel autre ordre sensible. Mais soyons honnête, cette nouvelle distinction ne permet pas de résoudre les difficultés propres à la signification musicale (et au signe sonore)⁶⁵. Dissocier l'usage et le code (stimulus/signifiant) ne fait que rajouter un niveau d'emboîtement au signe. D'ailleurs, en musique, il n'y a qu'usage, comme dans tous les arts de la présentification. Une œuvre va de pair avec sa nécessaire interprétation. À moins, bien sûr, de considérer qu'il existe un signifiant intemporel — l'intemporalité est une conception que nous avons déjà discutée⁶⁶ — ayant valeur de code : la partition. Ceci reviendrait à considérer que le stimulus ne serait en musique rien d'autre que l'interprétation de la partition, c'est-à-dire l'usage de ce signifiant intemporel qu'est la partition. Cette conception semble bien dépassée en musique. Ce serait défendre l'idée révolue et désastreuse que seuls ceux qui connaissent ou maîtrisent la partition pourraient accéder à la signification. Ce serait, en outre, défendre l'idée (erronée selon nous) selon laquelle il existe une forme canonique de l'œuvre sonore, une sorte de niveau neutre sonore, une interprétation idéale.

Les conceptions dyadique, triadique ou tétradique du signe ne conviennent guère au son musical.

6.2.2.3. Signe sonore musical : un *proto-sign* ou un signe sonore *archaïque*.

§33. Il apparaît que les conceptions du signe que nous avons pu évoquer ne nous aident pas beaucoup. Elles ne trouvent leur réelle efficacité que sur l'objet linguistique. Les conceptions du signe évoquées ont été élaborées pour l'objet linguistique. Elles sont donc fondées par une relation sémantico-linguistique, ce qui les rend assez difficilement transposables à une « entité » comme le son musical.

Comme Klinkenberg a pu montrer les spécificités du signe iconique dans les arts visuels et les spécificités de ce qu'il appelle le « signe plastique », la musicologie s'est interrogée sur ce que pourrait être le signe musical, sans pour autant, comme l'a remarqué Christine Esclapez, lui

⁶⁵ Ce qui montre aussi que rajouter des dichotomies ne rend malheureusement pas toujours une théorie plus vraie, et la pensée est plus fidèle à la réalité.

⁶⁶ Voir supra chap. 4.1.2. L'œuvre intemporelle et intemporalité de l'œuvre.

reconnaître une nécessaire spécificité⁶⁷. Selon elle, « on a calqué le fonctionnement du signe musical sur le signe linguistique et du même coup réduit la réalité de l'œuvre musicale⁶⁸ ». Cette remarque est absolument pertinente. Or, au regard des difficultés inexorables posées par ce « calque » entre signe linguistique et signe musical, on est tenté de croire que nous n'aurions rien à perdre à montrer les spécificités du signe sonore musical (c'est-à-dire le signe spécifique à la musique, appartenant au monde sonore déterminant la spécificité de la musique), quitte à devoir se priver, par la suite, de quelques outils linguistiques et sémiotiques semblant pourtant performants dans d'autres domaines.

§34. Paradoxalement — au regard de ce que nous venons de dire — partons maintenant de la définition greimassienne du signe : un signifiant, un signifié, et un référent. Le signe, selon la définition pressentie par Greimas, est en définitive l'assemblage de deux composantes abstraites d'égale importance renvoyant à une troisième, extérieure et bien objectuelle. Celle-ci, le référent est en définitive la *chose-en-soi*. Dans notre texte, la *chose-en-soi*, nous l'avons montré, c'est le son. Quant au signifiant, il correspond à l'image acoustique que l'on a du noumène, c'est-à-dire non pas sa réalité concrète, mais sa réalité psychique.

Référent = son « physique »

Signifiant = son « psychique »

À ce stade renaissent les dichotomies objet/sujet et noumène/phénomène, dont nous avons montré les limites. En réalité, en musique, référent (objet) et signifiant (objet perçu — sujet) sont une seule et même « chose », vue sous l'angle de deux philosophies du sens différentes : l'une est matérialiste, l'autre est idéaliste. En accord avec notre philosophie du sens, il y a toujours un objet et un sujet : c'est la réalité matérielle (le son physique) qui détermine sa possible réception par un sujet (le son psychique). Son physique et son psychique, son *en-soi* et son *pour-soi*, ne sont qu'une seule et même chose, vue sous l'angle de deux philosophies différentes, sous l'angle de deux *voies qu'il est impossible de suivre en même temps*, pour reprendre la formule de Saussure. Ainsi — point fondamental — le fonctionnement du son musical sous le mode du signe nous impose d'écrire :

Référent = signifiant

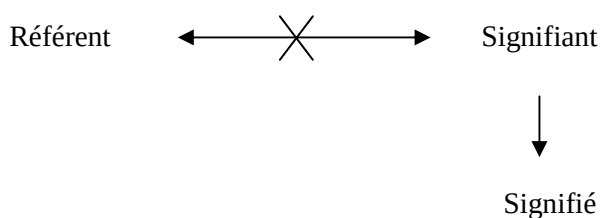
⁶⁷ ESCLAPEZ, Christine, « La musique comme langage ? », in *Le sens langagier du musical : Sémiologie et herméneutique*, Actes du 1er Symposium d'Aix-en-Provence, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 147.

⁶⁸ ESCLAPEZ, « La musique comme langage ? », p. 152.

§35. Le son ne se signifie pas lui-même comme le dit à tort Jakobson, mais il se réfère (à) lui-même. Le son n'impose pas un objet auquel il réfère, à part lui-même. Le son s'impose à l'écoute, mais il n'impose rien d'autre que lui-même. Contrairement au mot « mouton » qui impose un objet auquel il réfère (le mouton ou l'objet-mouton). C'est une nuance de taille. Et c'est là où le signe sonore musical se distingue de tout autre : le son musical psychique ne renvoie pas à une réalité matérielle (le son concret) mais *équivalut* à (est égal à) la réalité matérielle, du point de vue sémiotique. La différence de l'un à l'autre ne tient qu'à une divergence de point de vue philosophique. La différence avec le son verbal est flagrante. Lorsque l'on entend [mouton] (image acoustique du mot mouton), l'image psychique (le mouton psychique) et l'image acoustique (mouton) réfèrent bien à une réalité matérielle autre (le mouton concret, vivant). C'est un mot (signe) pour une chose (réfèrent). Et leur matière est étrangère. Mais dans le cas du son musical, le signifiant se réfère à lui-même : la matière du signifiant est équivalente à la matière du noumène : seule leur forme (physique dans le premier cas, psychique dans le second) change.

— Ainsi, en première conclusion, deux visions peuvent coexister : soit le son est plutôt de l'ordre du noumène, du réfèrent, soit il est plutôt de l'ordre du signifiant. Et ces visions, nous les avons identifiées tour à tour comme étant le matérialisme musicologique et idéalisme musicologique. L'une et l'autre *se valent*.

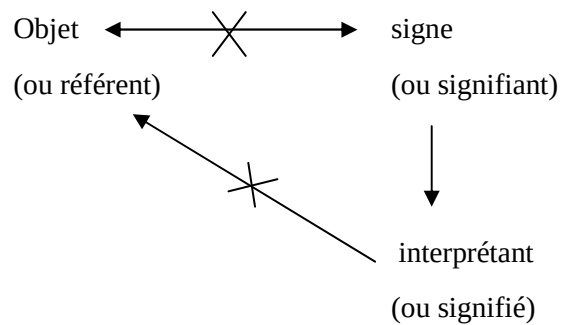
— seconde conclusion, s'il existe un signe sonore musical, il s'agit d'un signe dont est exclue la dénotation puisqu'elle est redondante (le lecteur comprendra peut-être mieux notre intérêt pour Saussure) et sa conception du signe : un signe « simple » coupé de la dénotation⁶⁹. Le son musical ne réfère à rien de concret, si ce n'est à lui-même.



— et troisième conclusion, si l'on considère, comme Greimas, que le son musical est de l'ordre du signifiant en non du réfèrent, alors le signifié ou l'interprétant (si l'on veut récupérer Peirce)

⁶⁹ C'est la base de notre réflexion sur la référentialité musicale. Ici, on ne parle pour l'instant que de référentialité sonore.

n'a pas de lien avec un quelconque objet — toujours pour récupérer le vocabulaire de Peirce. Nous sommes donc — c'est un point clé — en présence d'un *signe sans objet*⁷⁰.



Le signe musical est *sans objet*, car la flèche de la dénotation (vers le référent) est inexistante. Nous demandons au lecteur de garder cela en mémoire pour la suite : puisque, du point de vue sémiotique, le signifiant équivaut au référent, le « signifiant » sonore musical ne doit pas nécessairement être compris comme une réalité psychique. Il est aussi bien une réalité matérielle, une chose, un objet réel ; objet réel et objet psychique étant — du point de vue sémiotique toujours — le même objet.

§36. Mais qu'en est-il du signifié ? La relation du signifiant au signifié en musique est infiniment complexe à résoudre. Nous pourrions partir de questionnements assez généraux. Que signifie le son ? Et surtout, de quelle manière signifie-t-il ? Cette relation du signifiant au signifié est-elle de l'ordre de la *Physis* platonicienne (Cratyle) ? Cette relation est-elle à certains égards naturelle ? Ou est-elle conventionnelle voire arbitraire, de l'ordre du *Nomos* ? Il est assez évident que cette relation est à certains égards de l'ordre de la *Physis*. La relation naturelle du son à ce qu'il signifie est aussi dure à expliquer qu'elle est facile à prouver. Tout d'abord, un lieu commun. Le mode mineur exprime mieux la tristesse et la lourdeur que le mode majeur. Le lecteur ne sera pas surpris de retrouver ici cet exemple assez convenu et de nombreuses fois critiqué. En effet, on pourra toujours inférer que ce qui ressemble à une évidente signification naturelle relève en réalité du culturel et donc du conventionnel. Mais la culture n'explique pas tout : elle n'explique pas pourquoi culturellement l'on aurait choisi le mineur pour mieux exprimer la tristesse et la lourdeur. Elle n'explique pas non plus pourquoi certaines musiques suscitent mieux tel ou tel état d'âme. Par exemple, les topiques musicales qu'ont pu relever Mártha Grabócz, Eero Tarasti, ou encore Joseph François Kremer⁷¹ possèdent pour certaines des

⁷⁰ Ce qui ne veut pas dire que le son musical n'est pas un objet, mais que le son musical ne réfère pas à un autre objet que lui-même. Anticipons un peu sur nos résultats, le signe sonore musical est un signe tant d'ordre « physique » (c'est un objet sonore) que d'ordre métaphysique (sans objet).

⁷¹ KREMER, Joseph-François, *Les grandes topiques musicales*, Paris, Klincksieck, 1994.

mouvements internes assez analogues à nos émotions ou états d'âme, et cela ne s'explique guère par la culture. Mais en revanche, nous ne saurions dire pour l'instant à quoi ces mouvements internes tiennent ou peuvent tenir. Mais dans tous les cas, que l'on ne nourrisse pas de trop grand espoir d'expliquer cette *physis* du son. D'ailleurs, c'est une tâche que nous nous refusons à faire dans notre texte, car selon nous, la raison d'être de la musique ne réside pas dans cette « signification naturelle », si tant est qu'elle existe. Elle réside bien plus — à son niveau de surface — dans sa capacité à invoquer pour soi des éléments de notre imaginaire, et à évoquer notre vécu, nous y reviendrons longuement.

§37. Mais cette relation signifiant / signifié est-elle aussi de l'ordre du nomos ? Repartons cette fois-ci de Hjelmslev, comme l'a fait Umberto Eco dans *La production des signes*⁷², et continuons à étudier la *semiosis*, ou *semeiosis*, c'est-à-dire comme l'a écrit Peirce (la paternité du terme semble lui revenir), l'*action* de signifier. C'est donc la flèche allant de l'expression au contenu qui nous intéresse plus particulièrement. Nous venons de nous exprimer sur cette question : cette relation entre expression et contenu doit avoir quelques aspects naturels ineffables (ou infiniment complexes) et quelques aspects culturels conventionnels voir arbitraires. Mais ce qu'il reste à dire, c'est que l'aspect combinatoire et formel de la musique donne absolument l'illusion qu'il existe nécessairement un signifié musical correspondant aux entités formelles et fonctionnelles. Or, comme le rappelle si justement Umberto Eco, l'expression peut être parfaitement articulée sans qu'elle n'ait nécessairement de contenu. C'est d'ailleurs selon nous l'une des spécificités de la musique et du monde sonore qu'elle instaure : ce monde est assez vide de contenu — cela a bien entendu une conséquence sur sa raison d'être : quelle est la fonction d'une expression vide de contenu ? (voir infra)

Apparemment, un tableau de Mondrian ou une composition de Schoenberg sont [...] composés d'unités combinatoires qui ne sont pas dotées d'un signifié, mais suivent des règles de combinaison précises. Personne ne peut nier qu'il existe, dans ces cas, un plan de l'expression parfaitement articulé, mais le *plan du contenu reste imprécisé* et laissé libre à l'interprétation de chacun.⁷³

Cette relation allant de l'expression au contenu (ou du signifiant au signifié) — la *semiosis* — est bien entendu énigmatique. Énigmatique, car l'on a l'impression, comme le décrit Eco, que la musique instrumentale fonctionne comme un langage sur le plan de l'organisation mais pas sur le plan de la signification, sur le plan de l'expression mais pas sur le

⁷² ECO, Umberto, *La production des signes*, Paris, Librairie Générale Française, 1992.

⁷³ ECO, *La production des signes*, p. 93.

plan du contenu. Elle ressemble souvent à un ensemble relativement structuré d'entités (de signes) sans signifiés fixes ou codifiés. Même si Eco dans son livre *La production des signes* tranche diligemment la question musicale⁷⁴, il est vrai qu'il a su voir au moins cet aspect de la signification musicale : il existe des signes sans signifiés fixes ou imposés. Umberto Eco les identifie sous le nom des signaux ouverts⁷⁵, des signes laissés ouverts à la libre interprétation de chacun. Selon nous, la musique (le son) fonctionne le plus souvent sous cette espèce. Elle nous oblige à accoler au son nos propres objets, mais ne signifie *en-soi* rien de concret ni même d'abstrait, et ne dénote rien de concret ni même d'abstrait. La puissance d'évocation et d'invocation du son musical contrasterait avec son vide sidéral de signification.

§38. Ce signe qui ne dénote rien et ne signifie rien, mais qui invoque notre imaginaire et évoque notre vécu, nous l'identifions comme un signe sonore archaïque ou *protosigne*. « Archaïque », non seulement parce qu'il s'agit d'un signe en creux, évidé (ou plutôt *pas encore rempli*) de ce qui le caractérise comme signe, à savoir ses propriétés de pouvoir référer et de pouvoir signifier (la signification et la dénotation ou *référence*). Mais encore — archaïque —, car il fonctionne avec nous d'une manière assez immédiate sans réellement faire appel au jugement, nous le montrerons. C'est pour cela que la musique (à son niveau phénoménologique) est *en-soi* a-sémantique : elle ne signifie pas à l'aide de signes, elle ne dénote rien *en-soi*. En revanche, *pour-soi*, même si ce qu'elle connote est en définitive assez flou, fait de vagues impressions, souvenirs, sentiments, elle signifie beaucoup, et nous aide à re-présenter notre propre monde (mon-monde). Voilà un aspect essentiel de sa raison d'être ; nous le développerons plus loin⁷⁶.

6.2.3. La communication musicale.

Note : Le son est-il en lui-même le meilleur moyen de communication de l'homme ? Le son (les ondes sonores) est à n'en pas douter le support du plus abouti moyen de communication : le langage. Le son brut serait aussi utilisé par certaines espèces comme les baleines et les éléphants pour communiquer sur de très grandes distances (grâce aux infrasons notamment). L'oreille et la bouche sont donc les organes sensibles de la communication — le cerveau en est l'organe sensé. Mais qu'en est-il des autres sens ? La vue, l'odorat, le goût, peuvent être utilisés par l'homme comme moyens de communication. Le langage des signes (visuel), par exemple, est un langage alternatif pour les sourds-muets. Un message olfactif ou gustatif, un message chimique peuvent véhiculer de nombreuses significations. Mais nous pourrions peut-être

⁷⁴ Il n'y a que quelques rares lignes sur la musique.

⁷⁵ ECO, *La production des signes*, p. 94.

⁷⁶ Voir infra chap. 9.4.1.1. La téléologie du son musical.

affirmer que le sonore est le support le plus efficace et le plus complet de la communication. Sans trop rentrer dans les détails, soulignons aussi que la récente technologie (téléphonie, informatique, médias) montre en outre que le couple son/image est un support encore plus performant et plus intuitif de la communication.

...Mais voici la problématique nous intéressant davantage : le fait que la musique partage le monde sonore avec le langage verbal en fait-il pour autant un moyen de communication ?

6.2.3.1. La communication en musique.

§39. « Le signe est utilisé pour transmettre une information, pour dire ou indiquer une chose que quelqu'un connaît et veut que les autres connaissent également »⁷⁷. Cette conception du signe selon Eco⁷⁸ vient ajouter une dimension supplémentaire à notre interrogation précédente « la musique fait-elle signe ? ». Une réponse positive à cette question serait tributaire des capacités de la musique à communiquer, à transmettre du sens ou des significations. L'interrogation se reformule ainsi : la musique communique-t-elle ses significations ?

On distingue traditionnellement une sémiotique de la signification et une sémiotique de la communication⁷⁹. Pourtant, Mounin, dans son *Introduction à la sémiologie*, puis Klinkenberg dans son *Précis de sémiotique générale*⁸⁰, ont montré que la seule véritable différence entre ces deux sémiotiques tient à l'intentionnalité de la communication — et aussi au caractère pratique de cette dernière. En musique, c'est Nicolas Ruwet⁸¹ qui reste l'un des instigateurs de cette sémiotique. Mais c'est grâce à la tripartition de Jean-Jacques Nattiez que le discours sur la communication musicale peut prendre une tournure plus favorable à la musique. Nous

⁷⁷ ECO, Umberto, *Le signe*, Bruxelles, Labor, 1988, p. 27.

⁷⁸ Voir aussi, ECO, Umberto, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, Presses universitaires de France, 1988.

⁷⁹ Distinction à laquelle Bernard Vecchione a rajouté la sémiotique de l'invention-signé, regroupant en elle une sémiotique de l'instauration, une sémiotique de l'institutionnalisation et une sémiotique du déchiffrement. Vecchione, Bernard, « Une approche sémiotique du musical », p. 274. On retrouve aussi le terme *sémiotique de l'instauration* dans les travaux de Christine Esclapez dès 1988. ESCLAPEZ, Christine, *Vers une sémiotique de l'instauration : sensibilités temporelles de la musique contemporaine*, dir. Bernard Vecchione, Mémoire de DEA, Université de Provence Aix-Marseille I, 1988 ; puis dans ESCLAPEZ, Christine, « Les quatuors de Beethoven, Un cas de l'expression temporelle », in TARASTI, Eero, (dir.) *Musical semiotics in growth*, Bloomington, Indiana University Press, 1996, p. 542. Voir aussi ESCLAPEZ, Christine, *Sémiotique musicale et figuration : la complexité temporelle des Quatuors à cordes de Beethoven*, Thèse de Doctorat, Bernard Vecchione (dir.), Aix-Marseille université, 1992.

⁸⁰ *Op. cit.*

⁸¹ RUWET, Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1992.

reviendrons sur la tripartition musicale bien entendu, en montrant que le schéma conventionnel de la communication est bien mal adapté à la musique. Nous montrerons en outre que si un émetteur de musique *met* un message *en œuvre* (à son niveau de profondeur), ce message n'est jamais (ou très rarement, soyons prudent) reçu par un émetteur à un niveau phénoménologique.

§40. La communication a — comme la compréhension, nous l'avons vu⁸² — un sens faible et un sens fort. Si nous entendons par communication musicale le simple fait d'émettre du son en vue d'une réception, alors la musique est bien engagée dans un processus de communication. Il y a bien en musique, lors d'un concert par exemple, un émetteur de son, du son (un moyen de communication au sens faible), et un récepteur de son. Mais à ce compte, il y aurait aussi communication lorsqu'un rugbyman fait une passe à un coéquipier, ou entre un pêcheur et un poisson lorsque ce premier lance un leurre à ce second. Une communication au sens faible. La communication musicale dans son sens fort, quant à elle, exigerait qu'un message soit émis, reçu, et compris par un quidam, et — corollaire — que le son musical soit porteur de ce message. Mais avant même de débattre de cela, une première difficulté doit être abordée. Albert Schütz avait vu que la communication musicale est déjà mise en péril par un simple fait : il n'y a pas de continuité nécessaire entre ce qu'un musicien veut exprimer et ce qu'il exprime *effectivement*. Si je suis profondément décidé à communiquer un message et que *j'encode* ma musique de manière à ce que ce message soit reçu, rien n'indique que ce code soit identifiable à l'écoute, mais encore, rien n'indique que ce code soit fidèle à ce que je veux *effectivement* exprimer. Autrement dit, si pour une raison ou une autre, j'utilise un code ou une convention sémantique pour créer mon œuvre, et si je m'en sers pour transmettre un message, le résultat sonore ne sera pas pour autant porteur de ce message. C'est un fait. Sauf, bien entendu, il est bon de le rappeler, si ce code prend la forme d'un texte chanté ou déclamé avec la musique. Si je porte un message social ou politique en œuvre, la seule manière de communiquer ce message au sens fort et de me faire comprendre au sens fort, est l'utilisation d'un texte. Et c'est ce texte — et seulement lui — qui est au cœur de la communication au sens fort, et qui permettra une compréhension de la visée sociale ou politique de l'œuvre au sens fort. Le lecteur comprend probablement de mieux en mieux notre intérêt pour la musique à son niveau de surface : le texte *n'informe* jamais la musique à un niveau phénoménologique. Dire que les significations d'une musique correspondent aux significations de son texte, c'est probablement manquer de très loin les enjeux de la musique et oblitérer par la même occasion les questionnements de fond sur le son musical, son être, sa raison d'être. C'est passer sous silence, par exemple, le problème de sa compréhension et de sa capacité à communiquer ou non. Autre argument imparable que nous utiliserons volontiers dans le reste de notre texte : si un texte suffit à faire message, et à

⁸² Voir supra.

communiquer en vue d'une compréhension, quel intérêt y a-t-il à le mettre en musique ? C'est dans cette question que réside de toute évidence une donnée du sens de la musique, de sa fonction, de sa raison d'être. Le sens d'une musique n'est pas réductible aux significations de son texte chanté ou déclamé. Les amateurs de chanson française le savent : on n'écoute pas de la musique seulement pour son texte, sinon, il suffirait de lire les paroles. Le sens d'une musique vocale réside en revanche dans l'intérêt de la mise en son des paroles.

Ainsi, la communication textuelle ou sous-textuelle n'est qu'une des fonctions, qu'une des raisons d'être de la musique, seulement en profondeur. Absolument pas sa principale. Sans quoi nous passerions volontiers volontiers de *timbre* : nous utiliserions simplement des textes pour transmettre ce que l'on a à dire.

§41. Outre un texte chanté ou déclamé, ce qui est communiqué en son musical n'est jamais ou très rarement⁸³ reçu à un niveau de surface. C'est la thèse que nous soutenons. Et ceci est démontrable, sans grand effort.

C'est à un exercice assez amusant auquel nous proposons au lecteur d'adhérer, pour un instant. En français, il y a 36 phonèmes (16 voyelles et 20 consonnes), et dans le système tempéré, il y a douze demi-tons. Des multiples de douze, cela va nous simplifier la tâche. Nous allons établir de manière conventionnelle et arbitraire une relation entre les notes et les phonèmes de la langue française.

[i] [u] [y] [a] [ɑ] [ã] [o] [ɔ] [õ] [e] [ɛ] [ẽ]

8va alta.....

[ø] [œ] [œ~] [ə] [f] [v] [s] [z] [ʎ] [ʒ] [l] [r]

8va bassa.....

[p] [b] [m] [t] [d] [n] [k] [g] [ŋ] [j] [w] [ʃ]

Exemple 7 : code compositionnel et signification du son.

⁸³ Seule l'habitude esthétique d'un code très simple comme le B-A-C-H (signature de Bach utilisée dans ses œuvres) peut permettre une réception en surface. Pourtant, nous montrerons que la communication ou la réception d'une telle signification ne fait que renforcer notre argumentation : elle engage absolument la « profondeur de l'œuvre » — dans le cas présent des codes compositionnels de type conventionnels ou arbitraires.

§42. Nous avons donc créé implicitement un code, un système de composition — assez simple et peu recherché, nous en convenons volontiers. À une hauteur absolue correspond un unique phonème. Nous pouvons donc reconstituer n’importe quel mot de la langue française par une succession de notes (mélodie) ou par leur jeu simultané : harmonie, cluster. Certains mots donnent de beaux résultats sonores. Le « B-A-C-H » par exemple (sib, la, do, sibécarre) devient un superbe do $\sharp_8$, ré $\sharp^8$, si, ([b] [a] [r]), faisant entendre mélodiquement une cadence parfaite en Si majeur : seconde majeure, qui serait la quinte de l’accord de dominante (fa $\sharp$), puis tierce majeure, tonique de l’accord de Si majeur. Jouées en même temps, les notes do $\sharp_8$, ré $\sharp^8$, si, forment un accord assez étrange — qui ne sonnera tonalement qu’en contexte, avec la seconde majeure à la basse.

Nous proposons d’utiliser ce procédé de base pour composer une phrase musicale qui ait une signification (ce procédé ne concerne que les hauteurs — ces hauteurs sont absolues). Nous l’avons dit, au regard de la linguistique et de la sémiotique de la langue, ce code est une relation *conventionnelle* entre note et phonèmes. Cette relation est en outre arbitraire — arbitraire aussi fort que celui qui a permis de qualifier à une époque l’intervalle de quarte augmentée de *diabolus in musica*. Justement, inscrivons en son musical ce « diabolus in musica » à l’aide de ce code [diabolus in musika] et choisissons les rythmes de manière libre. Voici ce que nous obtenons :



Exemple 8 : *Diabolus in musica*, écrit avec notre code.

§43. Bien sûr, nous aurions pu étendre ce procédé aux rythmes, aux harmonies, aux ambitus, aux dynamiques, à l’intensité, etc. Une vraie recherche-crédation pourrait se donner cette peine... Si nous donnions cette phrase musicale à entendre à n’importe qui, même à quelqu’un d’absolument familier⁸⁴ de la convention établie — au lecteur désormais initié par exemple — il ne pourra en aucun cas reconstituer le message à un niveau phénoménologique. Il lui faudra réécrire la partition et se rapporter au code pour en déchiffrer la signification, comme un texte hiéroglyphique. Mais surtout, et ce qui nous intéresse davantage, cette phrase pourra signifier

⁸⁴ L’habitude à bien entendu quelque chose à voir avec la compréhension et avec la possibilité d’établir la communication.

pour celui qui la reçoit tout à fait autre chose, il pourra signifier *le propre monde* de l'auditeur, il pourra signifier sa propre musicienneté, son propre Dasein musicien — ce au sein de quoi l'auditeur déploie la totalité de son être musicien.

Autre argument. À l'aide de notre code, les synonymes « tueur » et « assassin », comme dans la langue parlée, ne sonnent pas de la même manière, mais ont une signification avoisinante. Deux formes sonores très différentes auront « par convention » des significations avoisinantes. Comme dans langage verbal. En définitive, par notre code, nous n'avons fait que «re-crée» un ersatz de langage, bien moins efficace, très inopérant sur le plan de la communication. Même avec la meilleure volonté du monde, le message que l'on veut transmettre en musique risque de ne pas être reçu, à moins de fournir un texte écrit à l'auditeur éclairé, qui pourra pratiquer à posteriori un décryptage du message. À un niveau de surface de l'œuvre, même l'habitude du code, même la parfaite connaissance de la convention ne permet pas de saisir d'emblée la signification mise en œuvre. Qu'en résulte-t-il pour notre étude ? La raison d'être du son musical ne se situe pas dans la « re-création » d'un langage : il deviendrait à ce compte un doublon inutile du langage verbal.

§44. Un autre point doit être abordé. Nous pourrions reprendre la même argumentation que celle que nous avons utilisée pour la compréhension musicale dans notre introduction. N'est-on pas en droit de se demander si les musiciens cherchent véritablement à « communiquer une signification » ou à « transmettre » une quelconque signification ? Comme le dit assez justement Eero Tarasti, « une situation de communication implique le désir qu'a un sujet d'exprimer quelque chose⁸⁵ ». Le code que nous avons formulé ci-dessus est un exemple — volontairement — paroxystique, et son utilisation ne permet pourtant pas de *communiquer* une signification. La forme sonore musicale n'est en définitive pas faite pour cela. Ne serait-ce que parce que sa raison d'être n'est pas de *dire le monde* — comme le fait le langage verbal. Alors, fait-on de la musique pour communiquer une signification au sens plein du terme *communiquer* ? Notre expérience personnelle nous pousserait à prendre le contrepied de cette pensée, en inférant que les artistes, contrairement à leurs dires, ne cherchent pas à communiquer quoi que ce soit. Ou s'ils cherchent à le faire, ils échouent presque systématiquement. La communication au sens fort implique la réception d'un message. S'ils devaient communiquer, ils utiliseraient le langage verbal ou un texte comme tout un chacun. Mais nous pourrions comprendre que le lecteur ne partage pas ce point de vue. Ce qu'il nous accordera peut-être, en revanche, c'est que la communication d'une signification n'est certainement pas la fonction principale de la musique.

⁸⁵ TARASTI, Eero, *Fondements de la sémiotique existentielle*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 332.

6.2.3.2. L'idée d'une communication esthétique.

§45. Dans les *Fondements de la sémiotique existentielle*, Eero Tarasti développe l'idée d'une communication esthétique, calquée sur l'acception que nous qualifions plus haut de *faible* ou *d'affaiblie*. Elle est celle du *Mit-Sein* (être-avec) d'Heidegger : « un énoncé signifie une communication, un partage avec les autres, une proposition [...]. La communication signifie que ce que l'on montre est rendu visible aux autres⁸⁶ ». Il s'agit d'une communication au sens de l'altérité et de la perception. Il y a communication lorsqu'il est proposé un énoncé de tout type : littéraire, musical, plus généralement artistique, laissé à l'interprétation d'un récepteur. Pour Tarasti, cette communication s'entend préférablement de cette manière : « Plutôt que de communication, on devrait parler d'une certaine situation où des agents ne cessent de produire des signes à l'attention des autres et de les interpréter, de façon parfois juste et parfois erronée⁸⁷ ».

La communication esthétique est pour Tarasti, une manière de se libérer de la conception de l'objet esthétique, dont nous avons vu qu'il était absolument équivoque, et de l'expérience esthétique qui impose — selon lui — un moment de l'apparition de l'objet. Il lui substitue plus volontiers le modèle de la communication esthétique.

Je voudrais ici me référer à Marcel Proust, qui en plus d'avoir été le plus grand esthéticien de tous les temps, en a été aussi le plus grand sémioticien. Il m'est déjà arrivé, afin d'appuyer mes réflexions, de me servir du célèbre passage de *La Prisonnière* où le salon de Madame Verdurin nous est présenté. Cela se passe à l'occasion d'un concert où est exécuté un septuor, œuvre posthume d'un compositeur fictif nommé Vinteuil. En vingt pages, cette description d'une situation de communication musicale, et donc esthétique, illustre aussi bien les interrelations entre les arts et la synesthésie qu'elle démontre qu'il n'existe rien de semblable à ce que nous appelons l'expérience esthétique. C'est-à-dire qu'il est impossible de définir un point, un moment ou une position au sein de la communication musicale qui serait le lieu privilégié de l'apparition d'un tel objet. Bien que cet exemple concerne la communication musicale, on peut généraliser le résultat à l'ensemble de la communication artistique et des messages esthétiques en général.⁸⁸

§46. Cette idée de communication esthétique ne semble pas, de notre point de vue, contradictoire avec l'idée de l'expérience esthétique telle que nous l'avons développée dans sa forme dialectique, c'est-à-dire, entendue sur un plan phénoménologique, un perpétuel aller-

⁸⁶ HEIDEGGER, cité par TARASTI, *Fondements de la sémiotique existentielle*, p. 332.

⁸⁷ TARASTI, *Fondements de la sémiotique existentielle*, p. 332.

⁸⁸ TARASTI, *Fondements de la sémiotique existentielle*, p. 331.

retour entre deux « pré-tendues » (pré-entendues) oppositions, le sujet transcendantal et l'objet esthétique, et sur un plan herméneutique, une imbrication (fonte et refonte) du sujet et de l'objet esthétique. Certes, nous avons décrit des moments, des étapes de l'expérience esthétique, mais elles sont plus théoriques qu'effectives. C'est ce que Tarasti nous rappelle. Toutefois, le terme communication esthétique souffre lui aussi d'un écueil : la communication, dans son sens affaibli, nous permet de l'utiliser dans un sens relativement biais. Comme je *communique* le ballon à mon coéquipier lorsque je joue un match de rugby, je *communique* des données sonores musicales à mon auditeur. D'ailleurs, Tarasti en est conscient : la communication doit être envisagée comme une émission de signes en vue de leur interprétation (réception). Il s'agit là d'une vision intentionnelle / communicationnelle du sens, vue sous l'égide du signe. Mais il est possible d'avoir une même visée pour le rugby ou la musique : comme je fais signe à mon partenaire qui doit interpréter mon geste au rugby pour se saisir de la balle, le musicien, par son œuvre, ferait signe à son public devant interpréter les données esthétiques. Ici l'on communique un ensemble de signes, mais au sens faible du terme. La musique est, comme nous l'avions pressenti, le lieu d'une communication au sens faible⁸⁹.

La musique et son sens sont pris dans une structure de type intentionnelle / communicationnelle. Ce n'est pas pour autant que la communication a la valeur de la communication verbale. Le son musical n'est pas un support de communication équivalent au langage verbal qui signifie et dénote. Il est un support expressif. Il a pour effet une évocation ou une invocation, l'évocation de mon propre vécu, l'invocation de mon propre imaginaire. Cela est pour nous un point clef. 1) Évocation, pour autant que le son « évoque » mon monde, au sens étymologique du terme, *evocare*, *faire sortir en appelant*. L'évocation fait sortir des données de mon vécu par « l'appel » du son musical. 2) Invocation, au sens étymologique toujours, *invocare*, appeler. Le son musical a pour effet d'invoquer mon monde, d'invoquer, *d'appeler* mon monde imaginaire. Voilà en quoi tient, selon nous, la communication en musique, à son niveau sonore : elle n'a pas la valeur d'une transmission de signification au sens strict, mais plutôt la valeur d'un appel : l'évocation et l'invocation de mon-monde, mon dasein musicien, ma musicienneté.

6.2.4. La poïétique et l'esthétique musicales : la tripartition.

§47. La *communication esthétique*, pour reprendre le terme de Tarasti, est une communication affaiblie. D'ailleurs, cet affaiblissement est tout à fait *prédit* par la tripartition de Molino /

⁸⁹ Le mot faible ne doit pas être pris comme un jugement de valeur (où qu'il soit dans ce texte d'ailleurs). Ce mot faible nous rappelle simplement que la musique ne communique pas, à l'instar du langage verbal, des significations relativement univoques et fonctionnelles.

Nattiez. Nous partons d'un des textes musicologiques les plus connus, mais aussi, l'un de plus discutés : *Fondements d'une sémiologie de la musique*⁹⁰. Mais ce texte, toujours d'actualité, mérite d'être à nouveau discuté. Nattiez fonde sa théorie sur de deux triades dont la première est celle du signe peircien (signe, objet, interprétant), la seconde étant celle commune à la sémiologie de Jean Molino et à la sienne. La musique fait signe à la manière d'une forme symbolique⁹¹ pour Nattiez, et se dépasse vers les interprétants esthétiques du côté de la réception musicale, et vers les interprétants poétiques du côté de la production musicale.

6.2.4.1. Retour sur la tripartition de Molino/ Nattiez.

§48. Justement, parlons un peu de cette tripartition. Présentons-la brièvement. Nous pourrions peut-être commencer par dire que cette tripartition ne respecte pas le schéma classique de la communication, à savoir un *émetteur* qui émet un *message*. Celui-ci sera reçu par un *récepteur*, le tout respectant une flèche orientée de *gauche à droite*, si l'on peut dire. Mais pour Nattiez, il n'y a pas nécessairement coïncidence « entre les faits poétiques et esthétiques »⁹² — d'où le non-respect du schéma classique de la communication. Reste à débattre de ce qui est entendu par coïncidence. Si par « coïncidence » l'on entend le fait que l'intention de l'auteur « coïncide » avec les attentes du public qui reçoit les œuvres, à ce compte, la poétique peut parfois coïncider avec l'esthétique (c'est la coïncidence de la communication esthétique de Tarasti). Par exemple, un auteur compositeur interprète (ACI) de musiques populaires modernes peut décider de réinterpréter ses œuvres dans un album *Best of*, cela correspondant à l'attente d'un certain public. Si par « coïncidence » l'on entend le fait que la signification du message mis en œuvre (en profondeur) par l'artiste « coïncide » avec ce que le public reçoit de l'œuvre (en surface), ou avec ce que le public comprend de l'œuvre, à ce compte, la poétique ne coïncide pour ainsi dire jamais avec l'esthétique.

C'est là l'indice supplémentaire d'une « communication » au sens faible.

§49. La tripartition de Molino (reprise par Nattiez) articule en une même théorie les trois niveaux nécessaires au processus de symbolisation : « le message en lui-même dans sa réalité

⁹⁰ Voir aussi, NATTIEZ, Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgeois, 1987.

⁹¹ NATTIEZ, Jean-Jacques, *Fondement d'une sémiologie de la musique*, Paris, UGE, 1975, p. 30 sq.

⁹² NATTIEZ, *Fondement d'une sémiologie de la musique*, p. 58.

matérielle, les stratégies de production du message et ses stratégies de réception⁹³ », nommés respectivement le niveau neutre ou trace⁹⁴, la dimension poïétique et la dimension esthétique.

— Le niveau neutre ou trace est nommé parfois niveau matériel par Molino et niveau propédeutique par Nattiez. C'est le niveau de la description de l'œuvre. Nattiez inscrit logiquement cette description dans la lignée historique des méthodes linguistiques.

— Ensuite, Nattiez identifie les données musicales relatives à la poïétique, à savoir « tout ce qui conduit de la conception à la réalisation de l'œuvre musicale : les conditions philosophiques, sociologiques, psychologiques, historiques, esthétiques, matérielles qui motivent ou conditionnent le créateur jusqu'à ce que l'œuvre soit considérée comme achevée⁹⁵ ». Selon Molino⁹⁶, les informations poïétiques d'ordre historique sont de différents types :

- 1) « les esquisses et travaux préliminaires » des compositeurs.
- 2) l'ensemble du contexte artistique, les possibilités offertes par l'art à une époque donnée, ce que Molino nomme la matrice conventionnelle — c'est un champ des possibles en quelque sorte.
- 3) l'histoire des formes détermine peu ou prou la *poïesis* des œuvres à une époque donnée.

Une première remarque pourrait être formulée : les données de production sont toujours « reçues » au travers des données esthétiques. L'histoire et la culture à l'époque où l'on analyse l'œuvre conditionnent bien entendu la vision de l'analyste. Si mon étude sémiotique concerne la

⁹³ NATTIEZ, *Fondement d'une sémiologie de la musique*, p. 50.

⁹⁴ Traces résultant des activités humaines de production. Nous n'aborderons pas la question du niveau neutre, mais lui non plus ne va pas sans poser quelques problèmes. Et parmi ces problèmes, le plus paradoxal est justement celui de sa neutralité. Dans les *Fondements*, il est intéressant de noter que la description du niveau neutre penche plus du côté de la poïétique pour certaines musiques et plus du côté de l'esthétique pour d'autres. On s'en doute, les musiques tendant à une perfection formelle sont affiliées à la première catégorie, et les avant-gardes du XXe et XXIe siècles plus proches de la deuxième : « Le *Marteau sans maître* n'est inanalysable que si on restreint l'analyse à l'aspect poïétique immédiat, c'est-à-dire les schémas à partir desquels Boulez a créé son œuvre. [...] Le découpage neutre, dans le cas de la musique sérielle, risque donc d'offrir surtout une base d'ancrage pour l'analyse esthétique ultérieure. Dans le cas d'une fugue, par contre, les segments musicaux sont tellement déterminés par les schémas poïétiques [matrice conventionnelle] que l'analyse neutre est plus proche du découpage correspondant à la pratique compositionnelle (NATTIEZ, *Fondements, d'une sémiologie de la musique*, p. 75) ». Cette phrase de Nattiez est tout de même révélatrice de la faiblesse du niveau neutre. En effet, si l'on sait par avance que le découpage sémiotique est plus orienté vers la réception que vers la production ou inversement, ce découpage (ou analyse ou description) est déjà orienté et n'a rien de neutre.

⁹⁵ NATTIEZ, *Fondement d'une sémiologie de la musique*, p. 52.

⁹⁶ Voir NATTIEZ, *Fondement d'une sémiologie de la musique*, p. 69, sur MOLINO, Jean, « les maximes de La Rochefoucauld », conférence à la faculté de musique de l'université de Montréal, 4 mars 1975.

poïétique de l'œuvre de Janequin, les données poïétiques sont en principe culturellement et historiquement déterminées, marquées par la culture et l'histoire dans lesquelles je vis au moment de l'analyse. Ainsi, comme le remarquait Nattiez en 1975, « les concepts de l'analyse musicale sont toujours émiques : ils se fondent sur un savoir culturellement et historiquement déterminé⁹⁷ ». Cela montre qu'une séparation nette de la poïétique et de l'esthétique ne va absolument pas de soi. Nous avons d'ailleurs montré un peu plus tôt dans notre texte que la réception du sens a toujours valeur d'une réception-production.

§50. L'esthétique, enfin, mot dont la paternité reviendrait à Paul Valéry⁹⁸ (1945) concerne tout ce qui a trait à la réception du message véhiculé par l'œuvre. « La jouissance, la contemplation ou la lecture de l'œuvre, ainsi que les approches scientifiques et analytiques de la musique sont situées *de facto* du côté de l'esthétique⁹⁹ ». La musicologie rejoint logiquement les rangs de l'esthétique : comme nous l'avons dit, s'intéresser par exemple au niveau poïétique sous l'angle de la sémiologie implique une *réception* (et une interprétation) de ces données. Le réalisme herméneutique, autre exemple, recherche ce qui en œuvre est profondément à l'œuvre (de l'ordre de la poïétique) ; mais cette découverte ne peut advenir pour l'analyste que par une réception de la profondeur de l'œuvre — à un niveau esthétique. À la lecture de ce constat, notre lecteur comprendra en principe où va se situer notre critique de la tripartition : dans l'imbrication et dans l'indissociabilité partielle et parfois totale de la poïétique et de l'esthétique. Note : On aurait tort de croire que l'esthétique musicale ne concerne que les données sonores et la poétique que les données textuelles (au sens large). C'est pour cela que nous avons d'ailleurs préféré une distinction du type « sens de surface » et « sens de profondeur », ou encore surface de l'œuvre et profondeur de l'œuvre, qui elles, en théorie, jamais ne s'imbriquent et en réalité, rarement s'imbriquent.

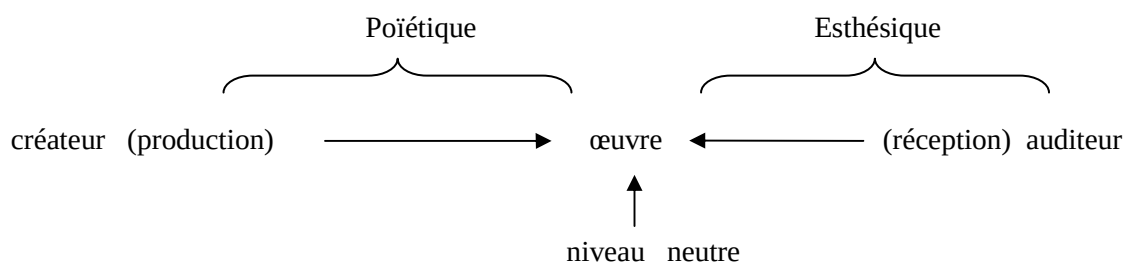


Figure 22 : la tripartition selon Nattiez.¹⁰⁰

⁹⁷ NATTIEZ, *Fondement d'une sémiologie de la musique*, p. 72.

⁹⁸ Lors de son premier cours au collège de France en 1945.

⁹⁹ NATTIEZ, *Fondement d'une sémiologie de la musique*, p. 52.

¹⁰⁰ *Id.*

§51. L'inspiration linguistique¹⁰¹ de ce genre de division ou catégorisation ne fait aucun doute. Selon Nattiez, cette dichotomie valérienne doit quelque chose à la phonologie — la sémiologie en général lui doit d'ailleurs beaucoup — qui avait déjà « séparé les 3 modes d'approche : [...] une phonétique articulatoire (poïétique), une phonétique acoustique (niveau neutre) et une phonétique auditive (esthésique)¹⁰² ». Nous pensons aussi qu'une telle division n'est pas étrangère à la vision que la linguistique saussurienne ou peircienne se fait du signe, ce qui est avoué par Nattiez, sous forme de questionnement qu'il qualifie lui-même de naïf : « le niveau neutre constitue-t-il une description du signifiant musical, et les niveaux esthésiques et poïétiques, une description du signifié ?¹⁰³ ». Sa réponse est éloquent à ce sujet : le niveau neutre est du domaine du signifiant mais n'est pas un « pur signifiant » à cause de « l'intrusion du vécu dans sa construction ». En effet, « le niveau neutre ne décrit ni le signifiant, ni le signifié¹⁰⁴ », il constitue « le representamen d'une organisation complexe, celle d'un corpus musical donné, qui ne se laisse saisir que par des interprétants répartis entre l'esthésique et la poïétique ». Pour dissiper l'un des reproches couramment faits à Nattiez, l'auteur dit clairement que les trois niveaux sont interdépendants mais discrepantes : « on ne peut parler des productions et des actions humaines, des œuvres musicales [le niveau neutre] sans faire allusion à la façon dont elles sont produites et perçues¹⁰⁵ ». Mais cette discrétance selon nous ne *suffit* pas. Une situation musicale impose un enchevêtrement de l'esthésique et de la poïétique, voir une fusion d'un et l'autre des niveaux.

...Cette tripartition, aussi fine soit-elle, ne va pas sans quelques difficultés.

6.2.4.2. Problèmes posés par l'esthésique.

§52. Ce qui suit a été vu par Nattiez¹⁰⁶. Selon nous, la musique assume plus volontiers une fonction esthésique et esthétique, nous l'avons dit. La question esthétique pose de nombreuses difficultés sur le plan sémiologique. Quant à l'esthésique, son étude est rendue infiniment complexe pour plusieurs raisons assez évidentes, déjà soulevées ou évoquées dans notre texte.

¹⁰¹ Au « reproche » récurrent fait à Nattiez d'être structuraliste, nous pourrions opposer la nature dialectique de la tripartition. Celle-ci fait éclater totalement la notion de structure, ou au moins rapproche la tripartition de systèmes plus souples comme ceux décrits par Tzvetan Todorov dans *Poétique* (*op. cit.*) ce qu'il appelle les systèmes ou les structures opératoires.

¹⁰² NATTIEZ, *Fondement d'une sémiologie de la musique*, p. 52.

¹⁰³ NATTIEZ, *Fondement d'une sémiologie de la musique*, p. 56.

¹⁰⁴ NATTIEZ, *Fondement d'une sémiologie de la musique*, p. 57.

¹⁰⁵ NATTIEZ, *Fondement d'une sémiologie de la musique*, p. 50.

¹⁰⁶ NATTIEZ, *Fondement d'une sémiologie de la musique*, p. 73.

1) La première difficulté tient au grand nombre de perceptions possibles de l'œuvre. Une perception est en définitive un *choix* ou plus justement une *sélection*¹⁰⁷ parmi les éléments sonores mis à notre disposition. Tout n'est pas perçu lors d'une écoute — nous le disions dès notre introduction — et selon les individus : la perception est variable. Une évidence. 2) Mais cette première difficulté est doublée par une autre non négligeable : celle de l'interprétation. *a)* Il y a selon les individus, leur vécu, leurs sensations, leurs goûts, un grand nombre d'interprétations possibles des faits sonores. *b)* Et puisque la musique est un art de la présentification, une œuvre, du fait de l'interprétation (en un sens second) n'est jamais présentée deux fois de la même manière à un public, ce qui fait que l'esthétique de l'œuvre musicale comme son esthésique sont *dynamiques*. Ou si l'on préfère : du fait de l'interprétation (dans ses deux acceptions), l'esthésique ne concerne jamais le même objet. 3) Il y a aussi le problème de la « compétence » (lui aussi soulevé par Nattiez) dont parlait déjà Ruwet (1972), qui a trait (entre autres) à la « connaissance de la poïétique de l'œuvre », la connaissance de l'histoire du style de l'œuvre mais aussi l'histoire esthétique du compositeur, de l'improvisateur, de l'interprète. Le problème, c'est qu'il est question ici de la *validité* de l'écoute. L'analyste seul est-il apte à rendre compte légitimement d'une œuvre, et faire par la suite profession de foi auprès des néophytes ? Sa réception est-elle la seule qui vaille ? Rien n'est moins sûr. L'une des hypothèses que nous avons déjà effleurées et que nous pourrions formuler sur la question du sens, c'est que la compétence musicale — qui fonde en partie le monde esthésique — est à la fois un gain et une perte. *a)* Gain, car cette compétence permet, à l'écoute, à un niveau de surface de l'œuvre, de mieux présumer de ce qui se trame en profondeur de l'œuvre, ne serait-ce que sur le plan du hors-être et de la raison d'être de l'œuvre. Si je suis amateur d'opéras italiens du 17^e siècle, et que je maîtrise sur le bout du pouce l'histoire du style, l'histoire de l'Italie et de l'Europe de l'Ouest à cette époque, si je connais la Camerata Bardi et les pérégrinations éthiques et esthétiques de l'œuvre *Dafne* de Peri et Caccini, je comprends mieux, à l'écoute, quel hors-être et quelle raison d'être sous-tendent l'œuvre, quelles méthodes compositionnelles sont utilisées et dans quel but (économique, politique, religieux, etc.). *b)* Perte, car la connaissance et la compétence nuisent à la spontanéité de l'écoute. La compétence peut nuire à la surface de l'œuvre. C'est un trait caractéristique du musicologue que de présumer de sens et de significations diverses des œuvres, en se basant sur ses compétences, mais oubliant peut-être la priméité de l'écoute naïve. C'est une problématique qu'a soulevée la phénoménologie de Husserl (et avant, le *Cogito* de Descartes) : faire une philosophie première, en se débarrassant des préjugés, qu'au gré de nos pérégrinations, nous avons forgés. Mais c'était oublier, comme nous l'avons montré, que ce dont on préjuge est indissociable de la question esthétique comme

¹⁰⁷ Consciente ou inconsciente — ou disons profondément ancrée dans notre vécu musicien et donc non porté explicitement à la conscience.

de la question esthétique. Comme l'on ne peut faire de philosophie ou d'esthétique première lorsque l'on est philosophe, on ne peut faire d'écoute première lorsque l'on est musicologue ou phénoménologue de la musique. La compétence nuit à la priméité¹⁰⁸ de l'écoute, comme elle nuit à la connaissance de cette priméité dans son ensemble — pour rebondir sur les catégories peirciennes.

6.2.4.3. Problèmes posés par la poïétique.

§53. La poïétique peut sembler moins problématique que l'esthétique, car l'on a le sentiment qu'en s'intéressant aux procédés de composition ou plus généralement de création, la sémiotique travaillera sur un objet relativement stable. Mais nous l'avons montré, toute sémiotique est tributaire d'une détermination subjective des unités signifiantes, c'est sa première difficulté¹⁰⁹. La seconde, et non des moindres, est de montrer comment les procédés de création mis en lumière par l'analyse poïétique sont pertinents d'un point de vue esthétique, c'est-à-dire comment la poïétique est reçue au niveau esthétique, comment l'œuvre est « faite » en vue de sa réception. Or, Nattiez l'a vu d'ailleurs, il y a disrépance, dissonance entre les niveaux poïétiques et esthétiques ; autrement dit, il n'y a pas de causalité entre le *faire poïétique* et le *recevoir esthétique*. Mettre en lumière les procédés de composition ne renseigne pas la signification reçue de l'œuvre, à moins que ces procédés entretiennent un lien avec un aspect textuel ou contextuel. La signature de Bach, le B-A-C-H — exemple récurrent dans notre texte — peut être reçu par celui qui connaît par avance la signification. Mais cette signification reste textuelle, elle est en profondeur de l'œuvre.

L'étude de la poïétique de l'œuvre ne renseignera que sa profondeur et non sa surface du point de vue de la signification. La poïétique n'étudie pas le son et ses effets. Elle étudie le textuel et le contextuel de l'œuvre.

6.2.4.4. Imbrication de la poétique et de l'esthétique, ou leur indissociabilité partielle.

§54. Nous touchons ici un point critique de la tripartition. Nous cherchions en vain un soutien philosophique pour notre intuition selon laquelle l'esthétique et la poïétique étaient imbriquées

¹⁰⁸ Certes, nous ne plaidons pas naïvement pour une musicologie première voire naïve, mais nous rappelons simplement que la surface du sens est évidemment égratignée par cette compétence.

¹⁰⁹ Voir supra.

lors de l'expérience esthétique. Nous avons fini par retrouver cet argument de l'enchevêtrement¹¹⁰ et même de l'indissociabilité partielle de la poïétique et de l'esthétique dans un texte de Claude Thérien sur Paul Valéry intitulé « Valéry et le statut "poïétique" des sollicitations formelles de la sensibilité¹¹¹ ». À notre connaissance, la musicologie n'a pas opposé cet argument à la tripartition ou du moins n'a pas insisté dans cette voie, probablement parce cette tripartition est très pertinente sur un plan théorique. Mais elle n'en est pas moins problématique sur un plan « pratique ». La nécessité — ressentie par Molino — de séparer « théoriquement » l'esthétique et la poïétique, est au moins aussi grande que leur imbrication à un niveau « pratique »¹¹². Lorsque l'on analyse une œuvre depuis son niveau neutre, il est infiniment complexe de savoir si les données recueillies appartiennent à l'un ou l'autre des niveaux. Et cela trouve son explication dans un argument très simple. Comme nous l'avons dit, la musique a une raison d'être : une fonction, un but, un bienfondé. L'un de ses buts est d'être perçue par un public (divers ou particulier). Il est donc dans la *raison d'être* de la création musicale d'être *destinée à réception*. Ainsi, ce qui appartient à la poïétique de l'œuvre appartient par essence à une visée d'ordre esthétique. Clarifions par un exemple. Prenons une œuvre spectrale, *Modulations* de Gérard Grisey (quatrième pièce de l'œuvre *Espaces acoustiques*). Cette pièce nous a particulièrement marqué. Dans son principe, la musique spectrale est explicitement une musique à but esthétique. Elle constitue d'ailleurs pour Hugues Dufour¹¹³ une « résistance de la pensée musicale à la formalisation intégrale¹¹⁴ », c'est-à-dire

¹¹⁰ Valéry, sur la poïétique, l'esthétique et leur enchevêtrement. « Je constituerais un premier groupe, que je baptiserais : Esthétique, et j'y mettrais tout ce qui se rapporte à l'étude des sensations ; mais plus particulièrement s'y placeraient les travaux qui ont pour objet les excitations et les réactions sensibles qui n'ont pas de rôle physiologique uniforme et bien défini. Ce sont, en effet, les modifications sensorielles dont l'être vivant peut se passer, et dont l'ensemble (qui contient à titre de raretés, les sensations indispensables ou utilisables) est notre trésor. C'est en lui que réside notre richesse. Tout le luxe de nos arts est puisé dans ses ressources infinies. » - « Un autre tas assemblerait tout ce qui concerne la production des œuvres ; et une idée générale de l'action humaine complète, depuis ses racines psychiques et physiologiques, jusqu'à ses entreprises sur la matière ou sur les individus, permettrait de subdiviser ce second groupe, que je nommerais Poétique, ou plutôt Poïétique. D'une part, l'étude de l'invention et de la composition, le rôle du hasard, celui de la réflexion, celui de l'imitation ; celui de la culture et du milieu ; d'autre part, l'examen et l'analyse des techniques, procédés, instruments, matériaux, moyens et suppôts d'action. » – Pour terminer, Valéry ajoute encore ceci : « Cette classification est assez grossière. Elle est aussi insuffisante. Il faut au moins un troisième tas où s'accumuleraient les ouvrages qui traitent des problèmes dans lesquels mon Esthétique et ma Poïétique s'enchevêtrent ». VALÉRY, cité par THÉRIEN, Claude, « Valéry et le statut "poïétique" des sollicitations formelles de la sensibilité », in *Les Études philosophiques*, no.3/2002, p. 353-369.

¹¹¹ THÉRIEN, « Valéry et le statut "poïétique" ».

¹¹² Ce problème a été traité plus tôt en tant que *fatalité*. Théorie et pratique ne sont pas faites de la même substance. La théorie admet une dichotomie, que la réalité n'admet pas. Voir supra.

¹¹³ DUFOUR, Hugues, « L'espace sonore : "paradigme" de la musique de la seconde moitié du XXe siècle », in Jean-Marc CHOUVEL et Makis SOLOMOS, *L'espace : musique/philosophie*, Paris, l'Harmattan, 1998, p. 181.

une *résistance* à la po(i)étique formelle (contrairement à la musique classique, romantique, au sérialisme, au be-bop, au blues, etc.). Mais il n'en reste pas moins, que cette *résistance* est bel et bien un procédé poïétique. Si cette musique du timbre, des partiels et harmoniques semble destinée plus particulièrement à la perception, et trouve son efficacité dans la finesse perceptive¹¹⁵, c'est bien au niveau poïétique que se joue l'ensemble de la stratégie perceptive mise en œuvre. Plus clairement peut-être, les stratégies perceptives se jouent obligatoirement à un niveau poïétique. L'esthétique est donc présumée dans la poïétique ; la réception est « prédite » par la production. Voilà où se trouve leur imbrication.

§55. L'inverse est aussi vrai. La poïétique est imbriquée dans l'esthétique — comme la poétique est imbriquée dans l'esthétique, d'ailleurs. Lorsque nous entendons une œuvre et que nous portons un jugement du type « c'est du Bach », le procédé compositionnel mis en œuvre (« style Bach ») appartient en principe au domaine poïétique. Pourtant, c'est bien depuis le domaine esthétique, depuis la réception, que l'on est à même de porter un tel jugement. On a reconnu, au niveau perceptif de l'œuvre, la signature infalsifiable du style « Bach ». C'est donc que ces données agissent au niveau esthétique, bien qu'elles soient tout autant imputables à la poïétique, comme procédé ou principe compositionnel.

...Comme l'on utilise une poétique de l'œuvre (propriétés discursives de l'œuvre) à des fins esthétiques, on utilise les procédés poïétiques en vue d'une réception (esthétique). Il est donc normal que « ce » que la sémiotique met en lumière puisse être autant attribué à l'un ou l'autre des niveaux.

§56. Nous voyons aussi cette imbrication au pôle esthétique, lors de l'expérience. Prenons un exemple. Vous assistez à un concert de musique populaire moderne. Le sonorisateur (appartenant au monde de la production sonore — monde poïétique) effectue un choix esthétique pour sonoriser la salle. Il choisit le volume adéquat, fait varier ses potentiomètres afin d'ajuster la réverbération du son, les graves et les aigus, etc. Ce choix appartient au monde poïétique de la situation musicale. Mais paradoxalement, ce *choix* détermine aussi la réception : cette dernière est absolument tributaire des choix de la production sonore. Ce même choix a donc la double valeur esthétique / poïétique : il appartient aux deux mondes. Lors du concert, la production et la réception sont synchronisées dans un même lieu et dans un même temps

¹¹⁴ DUFOUR, « L'espace sonore... », p. 181.

¹¹⁵ C'est en tout cas un lieu commun que de penser cela. Car en réalité, toute musique trouve son efficacité dans la finesse perceptive. Toutes les musiques sont des « musiques du son ». Disons donc plus justement que la musique spectrale a un rapport particulier au son et à la perception.

(donnée hors-être¹¹⁶). C'est probablement pour cela que les données sonores prennent la valeur des deux mondes poétique et esthétique : ces mondes s'imbriquent lors de l'expérience musicale.

§57. Plus encore, nous plaiderions volontiers pour une imbrication forte du « monde poïétique » et du « monde esthétique », lors de l'expérience esthétique. Selon Claude Thérien, Paul Valéry avait vu cette imbrication au pôle poïétique : il avait vu le *statut poïétique des sollicitations formelles de la sensibilité*.

Nul autre que Valéry n'a autant cherché à mettre en lumière les lois de l'échange entre l'esthétique et la poétique et insisté sur la nécessité de considérer la sensation esthétique du point de vue de son application poétique. La valeur critique générale de cette orientation a trop peu été soulignée. Et pourtant, elle engage une réflexion originale sur les modes d'interaction entre la sensibilité esthétique, la pensée abstraite et l'intelligence poétique. [...]¹¹⁷

L'imbrication du « monde poïétique » et du « monde esthétique » trouve une justification supplémentaire dans l'expérience : ce que Valéry a identifié comme *état poïétique*. Lorsque nous écoutons une œuvre musicale, que cette œuvre nous plait, nous nous sentons parfois investis du pouvoir poïétique du créateur, à tel point que nous nous voyons parfois effectuer ou créer l'œuvre à sa place — ceci est une donnée de la re-présentation. Il en est de même lorsque nous regardons un match de football dans le stade. L'on se prend alors à se fantasmer comme celui qui marquera un but et fera gagner son équipe.

Une situation esthétique (quelle qu'elle soit) peut s'accompagner de cet *état poïétique* identifié par Valéry. Il s'agit d'une illusion poïétique, advenant par les *sollicitations formelles de la sensibilité*. C'est l'illusion d'être investi par le pouvoir créateur de celui qui crée.

Paradoxalement, cet état poétique spontané, aussi fragile qu'il puisse être, investit soudainement la conscience du sujet esthétique de pouvoirs que celui-ci ne possède pas en réalité. En effet, l'état poétique spontané est, selon Valéry, un état constitué de toute pièce par les sollicitations formelles de la sensibilité ; le sujet se sent subitement transformé en poète sans pourtant l'être. Il y a ici une illusion immanente de l'état poétique spontané, une illusion sise dans l'intuition esthétique elle-même qui la rend comparable aux possibilités immédiatement disponibles que l'individu se voit octroyer dans l'état de rêve. Soudainement nous nous voyons voler et tant que le rêve perdure l'illusion n'est pas

¹¹⁶ Voir supra.

¹¹⁷ THÉRIEN, « Valéry et le statut "poïétique"... ».

apparente. Mais aussitôt sorti du rêve nos pouvoirs s'envolent et l'illusion devient manifeste.¹¹⁸

Cette « illusion » peut bien paraître épiphénoménale au regard de notre argumentation. Mais elle a une implication véritable sur le travail musicologique et sur l'analyse. Lorsque nous analysons l'œuvre sonore, nous sommes, à des degrés divers, dans cette illusion poïétique. C'est d'ailleurs cet état que nous retraduisons en partie dans nos écrits musicologiques. Nous voudrions retranscrire les intentions poïétiques des créateurs ou de la création, mais ne faisons parfois que retraduire notre vécu esthétique, correspondant à un certain degré à *l'état poïétique* décrit par Valéry. C'est en cela que les deux mondes poïétique et esthétique sont profondément imbriqués, enchevêtrés dirait Paul Valéry : l'un donne l'illusion de l'autre.

§58. Pour conclure, nous pensons que notre dichotomie surface / profondeur est bien plus porteuse de sens que la dichotomie esthétique / poïétique en musique, et reflète bien mieux l'ontologie de la musique et l'ontologie du sens de la musique. Surface et profondeur sont effectivement dissociées ; *a contrario*, un jugement esthétique est toujours accompagné d'un jugement poïétique, et vice versa. Par exemple, le simple fait que le musicologue soit lui aussi « récepteur » de l'œuvre le place d'office du point de vue esthétique¹¹⁹. En outre, la dualité poïétique / esthétique n'est pas pertinente sur le plan du sens, en raison de la discrédance entre « ce qui est mis en œuvre » et « ce qui est effectivement reçu ». Cela nous conforte dans la schizoontologie musicale et dans l'instauration théorique de deux niveaux de sens presque indépendants en musique.

¹¹⁸ THÉRIEN, « Valéry et le statut "poïétique"... ».

¹¹⁹ Nous rebondissons ici plus directement sur la problématique du sens. Nous avons dit qu'il n'y avait de *sens que reçu*. Cette idée est renforcée par ce que nous venons de dire : si nous formulons un discours sur le sens de production d'une œuvre, c'est la preuve que nous l'avons reçu (pas au niveau de surface du sens, mais au niveau de la profondeur, bien sûr). Nous avons d'ailleurs maintes fois utilisé le terme réception-production dans notre chapitre sur la philosophie du sens. Tout ceci trouve une certaine cohérence.

6.2.5. La métasignification ou la *différance* du sens.

Note : nous avons montré que le fonctionnement sémiotique du son musical 1) ne pouvait être expliqué sérieusement sous le mode du signe linguistique, et 2) qu'il n'est pas celui de la communication linguistique au sens fort. Nous allons maintenant montrer que tout ceci rejaillit sur nos dires sur la musique, à travers le problème de la *différance* du sens. Nous montrerons aussi dans ce chapitre que le processus sémiotique du son musical et de sa re-présentation *fonctionne comme* cette *différance*.

§59. Un écueil de la sémiotique musicale¹, du discours sur le sens et la signification en général, doit être discuté. Cet écueil est celui de la *différance* du sens. Relevée par Peirce avec sa *mise en abîme* des interprétants, révélée par Frege dans *Sinn und Bedeutung*, reprise par Deleuze dans sa *Logique du Sens*, la *différance*² est assez simple à exprimer, mais implique de nombreux problèmes sur le plan de la signification et sur le plan logique. Cette idée est la suivante : les mots, les signes du langage, nous permettent de nous situer d'emblée dans le sens. Mais si l'on cherche décrire le sens de ces termes, nous sommes obligés d'avoir recours à d'autres termes dont ces premiers *diffèrent*. Le sens implique donc une *différance* : à la fois une prolifération de métatermes pour décrire les mots ou les signes du langage, mais aussi le recours à des termes dont ceux-ci *diffèrent*. Toute sémiotique s'appuie sur donc sur un méta-métalangage. La sémiotique musicale ne fait pas exception à la règle. La musique est décrite par un métalangage, celui-ci étant, comme pour toute chose, le langage parlé ; elle utilise un second langage pour

¹ Lorsque nous disons « sémiotique musicale », c'est en étant conscient que toute étude musicologique s'appuie en principe sur une sémiotique, plus précisément sur une sémiotique interne. Autrement dit, toute étude musicologique s'appuie, de manière implicite ou explicite, sur une sémiotique dénotant l'ensemble des règles internes régissant les énoncés musicaux auxquels cette étude s'intéresse. L'analyse musicale est l'une de ces sémiotiques internes (ou dénotative) — la stylistique en est une autre lorsqu'elle se situe uniquement sur le plan de l'expression (et non du contenu). Elle étudie les moyens d'expression spécifiques utilisés par une œuvre, un compositeur, une communauté esthétique, une école, etc. L'environnement spécifiquement musical de toute étude musicologique ne peut se passer d'une étude des moyens d'inscriptions en œuvre de son objet (du sens, de la sensation, de la signification, de l'humour, de la dérision, etc.). On pourrait considérer qu'une sociologie de la médiation musicale par exemple, peut se passer pour son étude de spécifier en termes musicaux ou par des métaphores les œuvres musicales. Elle n'étudiera par exemple, que les catégories socioprofessionnelles (CSP) pour voir quel public écoute telle ou telle musique. Toutefois, si l'objet de cette sociologie est : « le public de musique librement improvisée des années 1960 à aujourd'hui en fonction des CSP », ou encore « le public de musique classique au XXI^e siècle selon les CSP », il faudra bien, dans cette étude ou par le biais d'une étude antérieure, spécifier d'un point de vue stylistique ce que sont « les musiques librement improvisées » et la « musique classique ». La stylistique et donc la sémiotique (la stylistique est une sémiotique interne) est la première des études.

² Les auteurs cités n'utilisent pas ce mot. On retrouve par exemple le terme *régression* ou *prolifération* chez Deleuze (*Logique du sens*, p. 41.)

décrire les termes utilisés par le premier métalangage qu'est le langage parlé. Plus clairement peut-être :

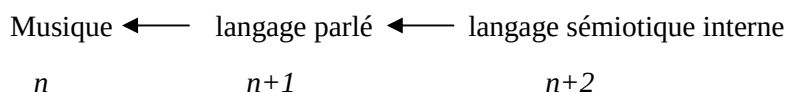


Figure 23 : différence linguistique et musique.

§60. Le langage sémiotique est donc un niveau $n+2$ de signification. Elle invente d'ailleurs très vite un langage $n+3$. Pour reprendre l'exemple de la stylistique, elle est un premier métalangage $n+2$ dans sa forme interne, lorsqu'elle spécifie les moments musicaux en termes d'harmonie, de solfège, etc. Elle devient un second métalangage $n+3$ lorsqu'elle se situe sur le plan du contenu ou de la signification, plan qu'elle caractérise par le biais de métaphores (Debussy = musique *aquatique*, Wagner = musique *germanique*³, etc.), lorsqu'elle connote des significations. Elle spécifie le langage de l'analyse $n+2$ avec des outils adaptés aux moyens étudiés $n+3$. La stylistique, lorsqu'elle s'intéresse au contenu, est donc une sémiotique qui recherche des *moyens pour décrire des moyens*.

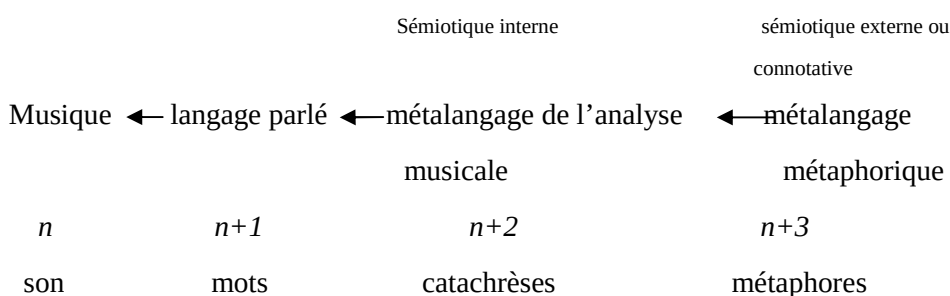


Figure 24 : différence du discours sur la musique.

§61. Ces niveaux ne sont pas successifs. Ils sont des niveaux d'emboîtement de langage et en outre des niveaux d'emboîtement de la signification. Le son musical est le niveau n de la signification. C'est la chose, l'objet. Le musicologue parle de la musique, il tient un discours sur la musique. Dans ce discours utilisant le langage verbal $n+1$ — qui est le métalangage de tout langage —, on retrouve des termes $n+2$ venant du langage spécifique de l'analyse musicale. Francesco Spampinato⁴ a montré que certains termes de ce métalangage $n+2$, comme *aigu*, ou *grave*, sont le plus souvent des métaphores mortes ou *catachrèses*. Le niveau $n+2$ semble

³ Exemples caricaturaux, nous en sommes conscient.

⁴ Voir à ce sujet SPAMPINATO, Francesco, *Les métamorphoses du son: Matérialité imaginative de l'écoute musicale*, Paris, L'Harmattan, 2008.

spécifique, mais est « catachrétique ». En outre, dans le discours du musicologue, on retrouve un niveau métalinguistique $n+3$ correspondant en définitive le langage spécifique au type de discours musicologique utilisé (sociologique, philosophique, sémantique, etc.), et qui vient expliquer les significations auxquelles réfère le métalangage $n+2$. Ce langage $n+3$ peut être technique, mais est volontiers métaphorique.

§62. Prenons une phrase d'André Souris, dans *La lyre à double tranchant*. Nous avons choisi André Souris car considéré par ses pairs comme l'un des plus précieux musicologues européens de notre ère. Son discours peut être considéré comme *esthétique*, ou plus généralement philosophique, disons. Voici l'extrait :

« À la fin du XIX^e siècle, l'adagio était élégiaque, amorphe, indéterminable. L'adagio de Bach deviendra donc élégiaque, amorphe et indéterminable. Les mouvements vifs étaient volontiers fantastiques, vertigineux et brillants. Les allegros de Bach seront donc brillants, vertigineux et fantastiques. Ce qu'on appelait alors « expression » consistait à enfler le son et à le désenfler le plus souvent possible. L'on parsema donc les manuscrits de Bach d'une grande variété de soufflets successifs.⁵ »

Dans ce discours, l'auteur de *La lyre à double tranchant* fait référence à la musique de Bach n avec le langage parlé $n+1$ dans lequel est inclus le métalangage de la partition, de l'analyse ou de la stylistique $n+2$ (*adagio* par exemple) ainsi que le métalangage de l'esthétique $n+3$ (*fantastiques, vertigineux et brillants*). Cet exemple est emblématique de notre propos.

6.2.5.1. Le paradoxe de Frege.

§63. Nous avons montré que la sémiotique d'inspiration saussurienne s'intéresse à la valeur, plus qu'à la signification. Mais ici, nous voudrions insister sur l'impuissance du musicologue à *dire* cette valeur. La raison en est simple. On ne peut jamais *dire* cette valeur, car on ne peut à la fois dire quelque chose et la valeur que prend *pour-soi* cette chose. On ne peut dire à la fois une chose et *ce* qu'elle signifie. Voici un bel exemple. Si je me pose la question « qu'est-ce que la musique ? », je suis obligé de répondre par une phrase du type « la musique est un art ». Si je poursuis en me posant la question « qu'est-ce que un art ? », je devrai répondre par une phrase comme « c'est une pratique sociale ». *Ad. lib.* Frege l'avait vu dans son article « Sens et dénotation », Deleuze l'avait vu dans son ouvrage *Logique du sens* et identifié sous le terme de

⁵ SOURIS, André, *La lyre à double tranchant : écrits sur la musique et le surréalisme*, Sprimont, Mardaga, 2000, p. 47. Concernant l'interprétation romantique.

paradoxe de Lewis Carroll⁶ : si la chose est n , la signification commence à $n+1$. Et si j'essaie de dire la valeur de $n+1$, je suis à $n+2$.

Je ne dis jamais le sens de ce que je dis. Mais en revanche, je peux toujours prendre le sens de ce que je dis comme l'objet d'une autre proposition dont, à son tour, je ne dis pas le sens. J'entre alors dans la régression infinie du présupposé. Cette régression témoigne à la fois de la plus grande impuissance de celui qui parle [...] : mon impuissance à dire le sens de ce que je dis, à dire à la fois quelque chose et son sens.⁷

Cette régression du sens ou cette « prolifération indéfinie des entités verbales⁸ » est identifiée par la philosophie du langage sous le nom de *paradoxe de Frege*, (*Über Sinn und Bedeutung*). Mais en quoi la sémiotique musicale plus qu'une autre « science » souffre-t-elle de cet écueil ? 1) En rien, serions-nous d'abord tenté de répondre. Comme toute science ou tout discours, elle *diffère* la signification, car elle s'invente des métalangages. De métalangage en métalangage, la signification régresse jusqu'à une forme différée. Et à chaque nouveau niveau d'emboîtement de la signification, à chaque « $n+x$ », elle perd le sens premier (du son) pour régresser vers une métasignification. On pourrait dire que la signification se *diffère* d'une métasignification à une autre. 2) Mais en réalité, la sémiotique musicale souffre plus qu'une autre de la différance : elle diffère le sens d'un premier objet (le son) qui n'est pas structurellement attaché à une re-présentation. Autrement dit, sa seule parade est de rattacher (connoter) au son un substitut analogique de son premier objet (une image mentale, par exemple), et de différer la signification à partir de lui, et non à partir de son premier objet (le son). Autrement dit, la sémiotique du son est la sémiotique d'un substitut analogique du son. Voici ce qui place la sémiotique musicale encore plus loin de son objet.

§64. Autre remarque importante, on voit bien la différence qu'il y a entre *sens* et *signification*. Lorsque l'on écoute de la musique n , on est d'emblée dans le *sens* (nous soulignons). Mais lorsque l'on se pose la question « qu'est-ce que cette musique ? » avec l'idée d'y répondre, on se situe dans la *signification* (nous soulignons). Ainsi, pour reprendre les termes de Bernard Vecchione, on pourrait dire que le sens appelle une *épistémologie de l'avant question*. La signification quant à elle, est une épistémologie de la réponse. Toujours avec les mots de Bernard Vecchione, une science qui étudierait la signification (une sémantique) appelle une

⁶ Deleuze, dans *Logique du sens*, s'intéresse à la littérature de Lewis Carroll (Alice au pays des merveilles). Puisque son livre s'intéresse au sens à travers divers paradoxes, cette mise en abîme des significations est rapprochée aux exemples littéraires puisés dans le *Alice au Pays des merveilles* de Lewis Carroll.

⁷ DELEUZE, *Logique du sens*, p. 41.

⁸ DELEUZE, *Logique du sens*, p. 42.

épistémologie de l'après-réponse : la science essaye de voir comment les réponses aux questions peuvent se constituer en système pour la connaissance. C'est d'ailleurs pour cela que d'une épistémologie à l'autre, on passe successivement du *sens*, flou, imprécis et informe, à la *signification*, plus précise et fine, discrète, puis à la *science de la signification*, la sémantique rigoureuse et catégorique. Mais si cela est défendable en linguistique, il n'en est rien en musique. Les significations musicales connotées par la sémiotique musicale sont elles aussi très floues, en raison du substitut analogique du son qu'elles se voient obligées d'accoler au son, puis de différer.

Mais en quoi le paradoxe de Frege et la métasignification nous intéressent-ils pour notre étude ? Le point suivant est crucial. Selon nous, le processus de la signification musicale, avant même sa formulation par le langage, fonctionne comme ce paradoxe de Frege. Pour plus de clarté, voici la thèse que nous défendrons dans notre troisième partie. Puisque le son musical est *a priori* sans objet de re-présentation, c'est l'auditeur qui doit « accoler » son propre objet de re-présentation (une image mentale référant à son vécu ou son imaginaire). Cet objet propre a une valeur équivalente une métasignification due à la différence du sens. Lorsque l'objet-son donne à l'auditeur à se re-présenter un objet, cet objet n'est pas le son. Cet objet est un autre objet, propre à son vécu et à son imaginaire, il est *la valeur* donnée *pour-soi* au son. D'où l'idée qu'au protosigne sonore s'accôle un métasigne ayant la valeur du protosigne, sans pour autant être morphologiquement et matériellement analogue à lui. Lorsque j'écoute du son musical, je représente une image (au sens sartrien, voir *infra*) dont la morphologie n'est pas celle du son. En présence de l'objet sonore, je représente un objet *autre*. Cette image référant à cet objet autre, nous l'appellerons *métasigne*.

6.2.5.2. L'idée d'un métasigne linguistique.

§65. Mais pour l'heure, nous voudrions simplement insister sur l'aspect linguistique de la chose, puisque le chapitre concerne la signification linguistique du musical. Il est aisé de penser que le langage verbal est le médiateur de la pensée (même si le cas des sourds / muets de naissance apporte immédiatement un élément contradictoire, nous pourrions peut-être y revenir), tout ce qui appartient à l'univers pensable et conceptualisable, passe à un moment par le langage parlé ou écrit. Effectivement, puisque nous pouvons parler et écrire sur tout ce qui appartient à notre univers conceptuel, tout possède, à un certain niveau, une signification d'ordre linguistique, et tout signifiant possède un signifié dans le langage. Cette position implique que tout signe linguistique est référentiel, et que tout ce qui échappe au langage et à l'écriture, ne se constitue vraisemblablement pas en signe. Ou alors, comme nous l'avons suggéré, en signe archaïque, c'est-à-dire en signe sans signifié véritable et sans dénotation. En fait, ce point est capital pour

notre étude : cela revient à accepter que pour un signifiant sonore musical n (signe archaïque ou proto-signe) peut s'accoler un signe linguistique $n+1$, par défaut. Le signe sonore musical, comme l'avait présumé Greimas au début de sa *Sémantique structurale*, est incapable de signifier « dans le domaine sonore musical ». En tant que signifiant, ce proto-signe accepte volontiers d'être « parasité » par un second signe d'ordre linguistique — possédant quant à lui signifié et dénotation. Nous l'appellerons *métasigne linguistique*.

proto-signe sonore musical $\longrightarrow$ métasigne linguistique

Il nous faut dès maintenant préciser que le métasigne linguistique, en tant que signe linguistique, signifie dans son propre univers qu'est celui du langage. C'est pour cela qu'il *ne signifie pas le son musical* ou *ne dénote pas le son musical*. Il s'y accole simplement de manière non causale, il le chaperonne. Quelle conséquence tirer de tout cela ? Le discours sur le son musical ne le dénote jamais, il ne fait que l'accompagner, comme les paroles accompagnent la musique, comme un texte chanté accompagné la musique.

§66. C'est précisément ce processus sémiotique si particulier qui distingue le son musical de tout objet du monde. Pour illustrer cela de manière tangible, utilisons *l'arbre*, le signe « arbre » plus exactement, qui a dû perdre quelques feuilles à force d'être pris en exemple — lourd tribut payé aux études linguistiques, idem pour le mot « table » d'ailleurs. L'arbre comme objet existe bien par et pour lui-même. Non pas au-delà de toutes les interactions avec le monde vivant, mais sémiotiquement parlant, il est objet, *chose-en-soi*. La preuve : l'être humain a su l'identifier précisément sous le terme « arbre », et chacun, en entendant le son [arbr], ou *tree* ou *Baum*, se représente de manière plus ou moins claire un arbre comme étant une réalité concrète, ou non abstraite. Ceci montre à la fois que l'arbre existe comme signe par lui-même, mais que son signifié propre se confond avec celui du signe linguistique auquel il correspond. Autrement dit, le signifié propre de l'arbre se confond trait pour trait à son *métasignifié* linguistique. L'arbre est perceptible, mais le plan sur lequel il signifie se confond avec le plan du langage verbal. Benveniste aura bien montré ceci.

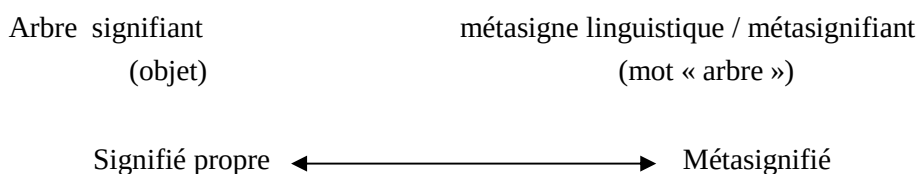


Figure 25 : le signifié de l'objet *arbre* est identique
ou *égal* au « métasignifié » de cet objet.

L'arbre comme objet signifie « arbre » pour celui qui le perçoit, comme le mot arbre signifie « arbre » dans le langage pour celui qui perçoit le mot arbre. Le signifié de l'objet arbre est identique ou *égal* au « métasignifié » de cet objet. Autre chose, la seule manière d'exister sémiotiquement pour le signe « arbre » est le langage verbal, c'est-à-dire son métasigne linguistique.

...Mais la musique ?

§67. Supposons qu'un protosigne sonore musical (le son musical) nous soit donné par notre perception. Aucun mot de la langue naturelle ne peut le caractériser dans son unité, comme le mot « arbre » caractérise l'arbre, probablement parce que la musique ne produit pas, à un niveau de surface du sens (niveau de la présence de la perception) de signification concrète, abstraite ni même conceptuelle, en soi. Le langage scientifique, ou celui de la sémiotique peut en revanche proposer un mot (plus ou moins heureux) pour ce proto-signe. Par exemple, si l'on étudie les topiques dans la musique romantique (encore récemment : Tarasti 2006, Grabócz 2009), on pourra dire que certains passages musicaux prennent la valeur du « macabre », du « pastoral », de « l'héroïque », etc. Mais on le voit très clairement, ce qui semble être signifié ici, n'est en réalité qu'accolé. Il est accolé à l'objet sonore. Le topique est un signe différé, un métasigne linguistique.

Accolage

proto-signe — — — — — métasigne linguistique

§68. La description d'un signe musical passe toujours par son métasigne linguistique, qui a toujours le défaut d'avoir une imprégnation sémantique profonde dans le langage verbal, et non dans le « langage » musical. C'est ainsi d'ailleurs que l'on se plaît à croire que le son musical signifie le monde, comme le son verbal... à tort. Pour revenir à notre exemple du topique « pastoral » ou « macabre », ce métasigne (cette métaphore) en tant que signe linguistique signifie déjà dans son univers propre, avec son univers conceptuel et sensoriel. Il ne semble pas que le mot « pastoral » signifie avant tout dans le domaine sonore musical. Quand on entend « pastoral », on se représente l'aspect champêtre et bucolique d'une vallée remplie de moutons, avec un berger et son bâton accompagné du patou. Voit-on tout cela lorsque l'on écoute une musique pastorale ? Et peut-on d'ailleurs ressentir l'essence d'une « pastoralité » en musique ?

Exemple 9 : *Pastorale*, 6^e Symphonie de Beethoven, 1^{er} mouvement.

Qu'en est-il pour les passages musicaux « pastoraux » — la synesthésie joue-elle d'ailleurs réellement son rôle ? Voyons-nous cette verte vallée dans les premières mesures de la sixième — topique pastoral par excellence ? Et surtout, le son en lui-même a-t-il ce caractère pastoral ? Nous reviendrons plus tard sur le problème de la synesthésie, qui diffère de celui de la re-présentation. Mais nous pouvons dire pour l'instant que le « la, sib, ré, do, sib, la, sol, do, fa » peut occasionnellement correspondre à *quelque chose* qui serait de l'ordre du pastoral, du fait des images que, potentiellement (et rarement) nous re-présentons⁹. Le topique n'est pas nécessairement mal choisi. Le son musical en lui-même n'a rien de bucolique, il ne le devient (potentiellement) que lorsque l'on y accole une image venant de notre vécu ou de notre imaginaire. Autrement dit, lorsque l'on y accole un objet qui a le caractère de la pastoralité. Cet objet est lié à une image mentale qui elle, agit comme un signe. Signe que l'on accole au protosigne sonore. Ce signe, nous le nommons *métasigne*.

§69. Résumons le tout pour plus de clarté :

- 1) le son musical est un simple signifiant ou *protosigne* ;
- 2) le son musical est *a priori* sans objet de re-présentation, ou *sans objet* ;
- 3) le son musical laisse donc toute latitude à l'auditeur pour accoler au son musical son propre objet ;
- 4) l'auditeur peut accoler au son un signe linguistique (un mot), qui signifie dans le langage. Nous le nommons *métasigne linguistique* ;
- 5) l'auditeur peut accoler au son une image référant à un objet de re-présentation, un objet de son vécu ou de son imaginaire. Nous nommons cette image *métasigne* ;
- 6) ce qui est accolé est un signe différé. Il n'est pas le signifié du son musical, ni son référent ;
- 7) en revanche, ce qui est accolé agit comme un signe (un mot, ou une image mentale) : il possède signifié et référence ;
- 8) c'est probablement dans la bonne adéquation — la coïncidence — entre le protosigne et le

⁹ Il a même parfois été dit (nous nous souvenons l'avoir lu ici ou là) que le Fa majeur est le ton bucolique par excellence. Ceci probablement assez critiquable.

métasigne linguistique que l'on peut juger de la valeur musicologique de ce dernier. Cette valeur sera discutée brièvement à la fin de ce chapitre.

§70. Le métasigne (image mentale référant à un objet de re-présentation) et le métasigne linguistique (mots, phrases, etc.) doivent être considérés comme des ersatz, comme des substituts objectuels — par défaut ou à *défaut d'objet*. On voit donc réapparaître le paradoxe de Frege à l'échelle du processus sémiotique du son musical, partant de l'objet sonore et allant jusqu'à la re-présentation :

...Pour que l'objet sonore prenne un sens pour-soi, nous devons lui substituer un autre objet.

§71. Ce paradoxe concerne aussi le métasigne linguistique. On ne peut dire l'objet sonore x sans le projeter sur un autre territoire objectuel $x+1$ que celui qu'occupe l'objet sonore x . Pour plus de clarté : on ne peut expliciter l'objet sonore x sans le transposer sur un autre territoire $x+1$, celui du langage catachrétique $n+2$ ou métaphorique $n+3$.

Note : Le paradoxe de Frege peut être élargi à tout le processus sémiotique du son musical. Il peut par exemple concerner la *sensation* du son. Lorsque l'on éprouve une sensation sonore y , on peut parfois transférer cette sensation sonore y dans le domaine visuel $y+1$ (on voit des couleurs, des images — très imprécises, certes : c'est ce que l'on nomme la *synesthésie*). La synesthésie est une sorte de paradoxe de Frege biologique et psychophysiologique, si l'on nous passe l'expression. Prenons un exemple chez les impressionnistes français. *La Mer* (proto-signe sonore ou *signifiant* sonore) de Debussy est qualifiée de musique *aquatique* (métasigne linguistique) par Francesco Spampinato¹⁰, car son *mouvement interne*¹¹ est parfois assez analogue à celui des vagues déferlantes, aux eaux tumultueuses, bouillonnantes, le vent détachant l'écume des rouleaux, et les gouttes projetées et retombant avec fracas sur l'estran. La métaphore utilisée ne signifie pas seulement dans l'univers sensoriel de la musique (sonore), mais aussi et surtout dans l'univers visuel de l'eau, ou encore dans le domaine « tactile » de l'eau. Autrement dit, le métasigne, en plus de produire une *métasignification*, peut produire par synesthésie une *métasensation*.

§72. Revenons-en au métasigne linguistique en musique, pour le faire se dépasser vers un niveau général :

— Tout d'abord, notre lecteur en conviendra, le langage verbal ou la langue naturelle si l'on

¹⁰ SPAMPINATO, *Les métamorphoses...*, op. cit.

¹¹ Nous demandons au lecteur de garder ceci en tête pour plus tard. Voir infra chap. 8.2.2.3. Allures émo-toniques.

veut, est le métalangage naturel $n+1$ du son musical n , comme il est le métalangage naturel de tout. Cette langue naturelle comporte en elle différents niveaux métalinguistiques : catachrétique $n+2$, métaphorique $n+3$. Bref, la langue naturelle est le lieu d’emboîtement des différents métalangages conceptuels.

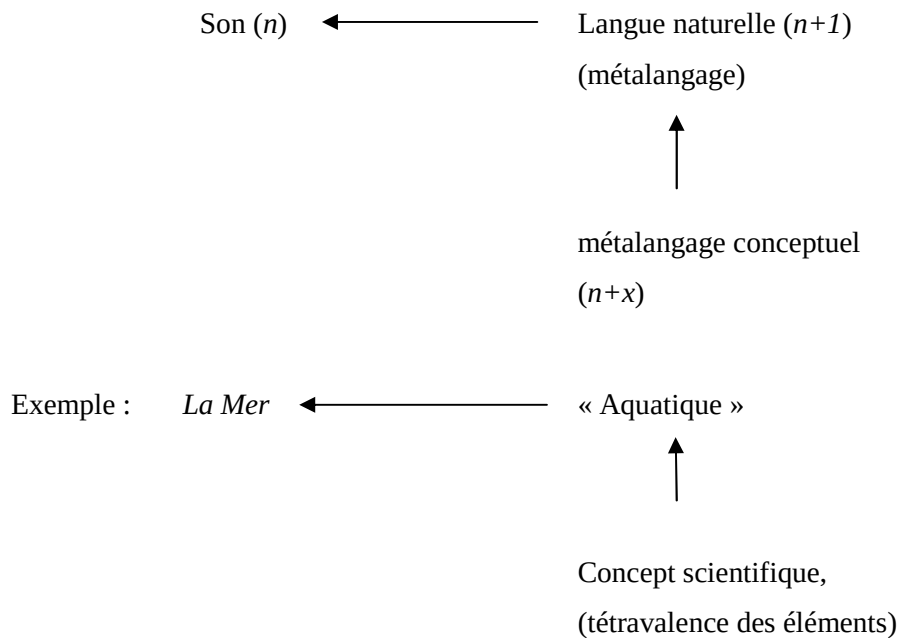


Figure 26 : emboîtement des différents métalangages.

Ce langage scientifique ou conceptuel est un *méta-métalangage* selon Greimas¹². Le terme « aquatique », qui appartient à la langue naturelle et qui désigne une relation à l’eau dans la langue naturelle, signifie aussi dans le langage scientifique, dans un univers conceptuel (la tétravalence des éléments de Bachelard par exemple). L’emboîtement des différents langages correspond assez bien aux divers niveaux de significations relevés par Greimas dans sa *Sémantique structurale*, à savoir le *concept* (la pensée), le *langage* (la parole), la *chose en soi* (l’objet) :

À l’aide d’un métalangage conceptuel, (concept)
 je qualifie d’aquatique, (langage)
 la Mer de Debussy. (chose-en-soi)

§73. — Ensuite, un langage étant un système de signes, cela implique que les signes des langues

¹² GREIMAS, *Sémantique structurale*, p. 15.

naturelles et scientifiques coïncident (ou se veulent coïncider) avec les protosignes musicaux. C'est cette coïncidence¹³ qui est bien entendu problématique en sémiotique et sur laquelle se fonde tout le débat. Nous l'avons vu, l'objet de re-présentation n'est pas imposé par le son musical. Le premier s'accroche au second un peu à la manière dont l'ubiquitine, protéine chaperonne ubiquitaire, qui vient s'accrocher à certains types de protéines en vue de leur catalyse. Le métasigne linguistique, lui aussi ubiquitaire (omniprésent) vient s'accrocher au proto-signé sonore, et la « manière » de s'y accrocher — cette coïncidence — puisqu'elle n'est pas causale ni même conventionnelle, est plus ou moins heureuse.

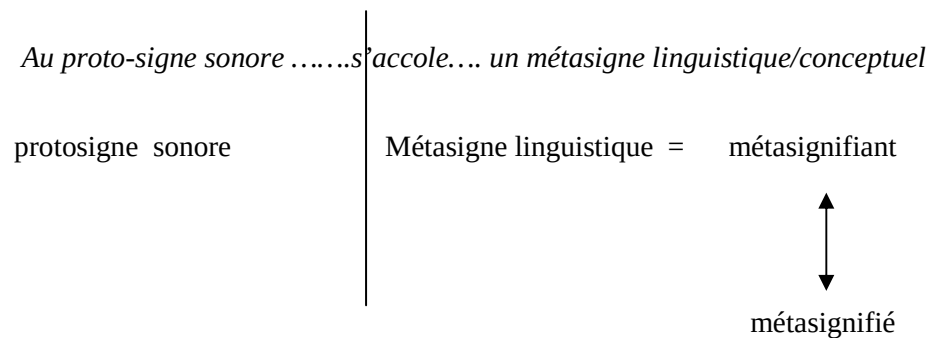


Figure 27 : « accrochage » du métasigne linguistique au protosigne sonore.

Cette coïncidence est le *trait d'union* entre le métasigne et le proto-signé — pour reprendre un terme de Christine Esclapez dans son ouvrage *La musique comme parole des corps*¹⁴. Cette coïncidence est celle du métasigne linguistique et du proto-signé, elle est donc la coïncidence entre *l'objet visé* et *la visée* (musicologique) *de l'objet*.

[Ce trait d'union répond] au principe de *coïncidence* « dans la double acception du terme : coïncidence parce qu'en dernier lieu, toute rencontre esthétique est le fruit du hasard et de l'incertitude dont elle tire toute sa richesse ; coïncidence parce qu'il s'agit justement de faire coïncider l'objet visé et la visée de l'objet dans un acte concret de consignation pour transformer cette intuition en une intention c'est-à-dire pour agir et vivifier. Pour instaurer, et peut-être même instituer, une hypothèse qui dira le monde sans forcément le démontrer¹⁵.

¹³ Christine Esclapez donne une traduction esthétique à cette coïncidence : ce « point de coïncidence où la parole de l'œuvre via son auteur et celle du lecteur se rencontrent » ESCLAPEZ, Christine, « Le langage musical en question », 2007. URL : <http://www.intelligence-complexite.org/fileadmin/docs/0707esclapez.pdf>. Voir aussi ESCLAPEZ, Christine, *La musique comme parole des corps*, Paris, L'Harmattan, 2007.

¹⁴ ESCLAPEZ, *La musique comme parole des corps*.

¹⁵ ESCLAPEZ, *La musique comme parole des corps*, p. 76.

Mais ici, il nous faut rappeler que *l'objet visé* et *la visée de l'objet* ne concernent pas nécessairement le même objet dans l'étude sémiotique de la musique. La visée de l'objet peut concerner, comme dans le cas des topiques musicales, l'objet de re-présentation du son (le métasigne) alors que l'objet visé est bien le son musical. Comment, d'un bout à l'autre du processus sémiotique, l'un et l'autre arrivent-ils à coïncider ?

... Qu'en est-il de cette *coïncidence* ? Comment juger de sa valeur ?

6.2.5.3. Conclusion : la coïncidence.

§74. En raison de la *différence* des significations, la coïncidence entre proto-signe sonore musical et métasigne linguistique est hasardeuse. Faire coïncider *l'objet visé* et *la visée de l'objet*, comme le dit Christine Esclapez, n'est pas mince affaire. Elle est affaire de discours et d'argumentation. Elle est affaire d'à-propos, d'habileté, de rhétorique, d'éloquence, de force de conviction. Cette coïncidence est le cœur même des sciences humaines, et de la musicologie dans son ensemble. Ce « cœur », c'est la capacité des sciences humaines à *dire le monde sans forcément le démontrer*, c'est la puissance de la musicologie à accoler un propos à une œuvre sonore sans rien prouver, c'est son adresse, son aisance à rapprocher efficacement le *verbe* du *son*, ce que nous traduisons ainsi dans nos propres termes : c'est sa capacité à rapprocher efficacement un métasigne linguistique d'un proto-signe sonore musical.

...c'est, en définitive, sa capacité à remplacer une forme sonore (musicale) par une autre (verbale). C'est substituer au *dire musical* un *dit verbal*.

Ce dit s'est frayé, au travers de données passées, présentes et futures, un chemin possible à partir d'une impossibilité. S'il est impossible de démontrer une vérité absolue, il est, en revanche, toujours possible d'éclairer, de proposer et d'explorer. Pourtant, cet absolu-impossible demeure en ligne de mire et situe l'utopie de lecture au cœur du présent et de l'action¹⁶.

Cette bonne adéquation entre le protosigne et le métasigne linguistique n'est garantie par aucune méthode et n'est vérifiable par aucun protocole. C'est en cela que la conception herméneutique de la vérité, sur laquelle nous nous sommes exprimés, se trouve toute légitimée. L'épistémologie des sciences humaines n'est pas une épistémologie du vérifiable mais une épistémologie du véritable. Ce n'est que par le biais du discours argumentatif que l'on arrive

¹⁶ ESCLAPEZ, *La musique comme parole des corps*, p. 76.

« au point de coïncidence où la parole de l'œuvre *via* son auteur et celle du lecteur se rencontrent. [...] ce langage comme endroit stratégique est aussi le lieu privilégié où langue et parole peuvent converser c'est-à-dire *verser leur contenu l'un dans l'autre*¹⁷ ». C'est dans la qualité et dans l'authenticité de cette con-versation que se mesure celle de la coïncidence métasigne / protosigne. Coïncidence que nous mettrons à l'épreuve dans notre chapitre 9.3. SIGNIFICATION, MÉTASIGNIFICATION ET MÉTASIGNIFICATION LINGUISTIQUE.

6.2.6. La musique est-elle un langage ?

Après avoir vu que le fonctionnement sémiotique du son musical ne peut être assimilé au fonctionnement linguistique du signe, qu'en est-il d'un langage musical ?

6.2.6.1. L'institution du langage musical.

§75. « La musique est un *langage*, non un *langage* de l'art des sons, mais un *langage* de l'homme¹⁸ », « la musique est un *langage* capable de provoquer des émotions chez les auditeurs [...]»¹⁹, « la musique est un *langage* révélateur qui dépasse la raison et dans lequel se cache l'expression originelle la plus authentique de l'être humain²⁰ », la musique est « un étrange *langage* de l'âme dont nul n'a encore percé le secret²¹ », « la musique est un *langage*, mais elle n'est pas une langue²² », *ad lib.* La prégnance du mot *langage* dans les discours sur la musique est forte. Il est utile de préciser peut-être, que l'emploi du mot est souvent déconnecté de son arrière-plan conceptuel, notamment dans les phrases sempiternelles et toutes faites comme « la musique est un *langage* ouvert vers une interprétation infinie », ou d'autres ayant à peu près cette teneur : « la musique est un *langage* universel » pour tel anthropologue ou pour la *doxa*. Tout ceci n'est pas sans conséquence sur la représentation que le sens culturel commun, mais aussi, que les sciences humaines, ont aujourd'hui de la musique : la musique *est* un langage, de

¹⁷ ESCLAPEZ, *La musique comme parole des corps*, p. 216.

¹⁸ SOURIS, *La lyre à double tranchant*, p. 167.

¹⁹ DELASSUS, Laurent, *La musique au service du marketing: L'impact de la musique dans la relation clients*, Paris, éditions Eyrolles, 2012, p. 41.

²⁰ FUBINI, Enrico, *Les philosophes de la musique*, Paris, Champion, 1983, p. 134.

²¹ MACDOWELL, Edward, cité par CUPERS, Jean-Louis, in *Euterpe et Harpocrate, ou, Le défi littéraire de la musique: aspects méthodologiques de l'approche musico-littéraire*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires St Louis, 1988, p. 68.

²² GROSOS, Philippe, *L'existence musicale: essai d'anthropologie phénoménologique*, Paris, L'âge D'Homme, 2008, p. 43

fait. Y a-t-il idée plus largement répandue, plus institutionnalisée²³, y a-t-il pensée plus ancrée que celle-ci ? Y-a-t-il aussi, nous faut-il le reconnaître, plus grande évidence et plus forte intuition ? Car il est vrai, la musique semble bien nous parler, à l'air de vouloir s'adresser à notre imaginaire et à nos pulsions, paraît dire des choses ; elle semble même parfois vouloir nous en raconter. Toutefois, l'évidence s'arrête ici, quand nous vient à l'esprit l'inéluctable question que nous dicte notre raison ainsi qu'une autre intuition non moins prégnante : la musique nous parle, certes, mais de quoi ? Que veut-elle dire, quelle est la signification de ce que nous *dit* la musique ? Et en outre, est-elle vraiment un langage ? C'est en particulier à cette interrogation fondamentale que s'adresse ce chapitre ainsi que le texte de notre seconde partie dans son ensemble, avec toute l'ambition, mais aussi toute l'humilité qu'elle impose. Car une fois cette question posée, l'enthousiasme laisse place à la plus grande inquiétude, tant on se sent démuni, tant il paraît inconcevable de comprendre ce *langage de la musique* en lui-même, d'en saisir l'essence, le sens naturel. Pour le saisir, il faudrait être capable de « parler musique » comme l'on parle français ou allemand ; et pour transmettre ce sens ou l'enseigner, s'inventer une musique comme métalangage de la musique, dont le signifié serait *la musique* et son signifiant le *son musical*. D'un certain point de vue, la musique ressemble assez à une langue étrangère dont on pourrait connaître la syntaxe et dont on pourrait reconnaître les intonations et le mouvement, sans pour autant pouvoir en saisir la signification, car il n'en existe aucune traduction disponible. En effet, on ne saisit les significations d'une langue étrangère qu'après un travail de traduction. Celle-ci n'est possible qu'à la condition où ce que l'on traduit est traduisible par quelqu'un parlant les deux langues. Et puisque personne ne sait « parler musique », *la musique est, en quelque sorte, une langue étrangère... à l'humanité.*

§76. Quoiqu'à y regarder de plus près, l'analogie au langage parlé formulée par les études musicolinguistiques — comme les appelle Jean-Louis Cupers²⁴ — ressemble fort à une tentative

²³ Nous devons apporter ici une précision. Car cette « institutionnalisation » ne signifie pas pour autant un consensus sur le sens que l'on donne au mot langage. Nattiez, dès 1975, a montré les divers usages du mot langage en musicologie (langage comme style, langage comme moyen technique, langage comme expression). Parfois même, l'on utilise le mot langage pour signifier n'importe quelle chose de la musique (ou issue d'elle) de manière métaphorique (langage des émotions, des passions, langage de l'imprévisible, langage improvisé, etc.). À Irène et Célestin Deliège de rappeler avec à-propos, dans l'introduction à leur ouvrage *Mutations historiques et lectures critiques de la modernité*, que le mot langage est problématique, car « 1) il n'y a pas d'accord unanime aujourd'hui pour considérer que la musique est un langage : il se peut que, quand nous parlons du "langage musical", nous ne le faisons que métaphoriquement ; 2) il semble bien que les mutations qui se sont produites après 1945 [en musique occidentale] aient pu ruiner tout fait de langage musical traditionnel », DELIEGE, *Mutations historiques et lectures critiques de la modernité*, p. 14.

²⁴ Voir CUPERS, Jean-Louis, in *Euterpe et Harpocrate, ou, Le défi littéraire de la musique: aspects méthodologiques de l'approche musico-littéraire*, Publications des Facultés universitaires St Louis, 1988, chapitre V, p. 67 sq. L'auteur distingue l'investigation musico-linguistique (la

plus ou moins avouée de *traduction des notes en mots*, si l'on veut bien nous passer cette formule. Dire, par exemple, que tel groupe de notes, que tel son, etc., signifie telle ou telle chose dans tel contexte, est bien une mise en équivalence assez proche de ce que l'on entend conventionnellement par le mot *traduction*, à savoir le fait de rendre intelligible un texte par une interprétation de ce texte dans une autre langue. Toutefois, cette traduction est-elle pertinente pour comprendre le langage de la musique ? Nous aurons l'occasion de nous exprimer sur ce sujet tout au long de ce chapitre, mais pour l'instant, essayons de dégager seulement quelques aspects généraux de cette problématique. Si l'on considère que la traduction est possible, alors c'est que la signification de la musique est dicible, c'est qu'avec des mots l'on peut dire *ce que dit* la musique, et que, bien plus encore, le langage parlé et le langage musical disent la même chose ou des choses équivalentes. Ainsi, vouloir *traduire la musique en mots*, c'est accepter, ou croire, ou poser en postulat, implicitement, que la musique ne dise pas autre chose que le langage verbal, et que la musique possède cette propriété singulière du langage verbal, celle de *dire* la réalité de notre monde et de notre existence²⁵.

Or, nous voyons en cela un manque de pertinence de premier ordre, et cela pour trois raisons essentielles résumées ici et détaillées par la suite : 1) l'analogie au langage verbal ne permet pas d'affirmer que la musique signifie des choses équivalentes ; 2) musique et langage verbal signifient des choses différentes, axiome sans lequel l'un des deux langages serait redondant ; 3) musique et langage verbal assument des fonctions différentes.

§77. Voici notre argumentation point par point :

1) au regard de notre grande (totale ?) inféodation au langage parlé, il est tout à fait normal que de nombreuses choses du monde s'organisent comme le langage verbal, c'est-à-dire en unités discrètes se succédant dans un ordre déterminé par des *règles de composition* (syntaxiques). C'est aussi tout à fait normal que ces choses (comme la musique) nous apparaissent intuitivement comme signifiant de la même manière, bien qu'il puisse rien n'en être. Que la musique semble (parfois) se structurer comme langage — avoir des mots (notes ou groupes de notes), des phrases (syntaxe musicale), des points et des virgules (silences) — cela n'est pas si absurde, l'analogie n'est pas si douteuse. Mais en fonctionnant sur cette analogie, on a tôt fait d'insinuer que la musique signifie à la manière du langage verbal, et d'inférer qu'elle permet de signifier des choses équivalentes. Mais cette vision des choses est un peu facile et sans aucun doute illusoire, comme l'ont montré Court, Escal, Ruwet (et indirectement Jean Monin en sémiotique générale) dans les années 70.

sémiologie/sémiotique) qui s'adresse à la comparaison musique/langage, de la recherche musico-littéraire, qui « s'attache d'abord à dégager les éléments communs aux deux arts », *op. cit.*, p. 69.

²⁵ et par extension, qu'en tant que *langage*, la musique contribue à la connaissance de l'homme.

Mise à part la musique, d'autres choses de notre monde semblent se structurer comme des langages : les disciplines artistiques dans leur ensemble — la danse semble se structurer en langage corporel fait de mouvements, de gestes — même s'il faut le reconnaître, aucune autre que la musique ne possède autant de similitudes avec le langage verbal²⁶. De manière générale (comme nous venons de le voir avec l'exemple de la danse), soulignons aussi que de *toute chose* au *langage*, le glissement sémantique est bon, la métaphore est bonne et généreuse, car de nombreuses choses de notre monde semblent nous parler. Grâce à la figure rhétorique que l'on nomme *prosopopée*, tout parle. Ou plutôt, par la prosopopée, l'homme peut tout faire parler. Il est de bon ton, en sciences humaines tout particulièrement, de faire parler de nombreuses choses qui en sont pourtant tout à fait incapables, leur donnant ainsi le statut de langage. Ainsi entend-on souvent parler du « langage des émotions », du « langage de l'amour », du « langage des animaux », du « langage corporel » sans pourtant que les émotions, l'amour, les animaux, le corps, ne soient capables de parler, sans que ces « langages » ne signifient comme tels, sans même qu'ils soient réellement structurés comme tels. Ainsi, on peut mettre sous le mot *langage* une diversité colossale d'objets ou de phénomènes, au risque d'ailleurs de qualifier de *langages* des choses qui ne sont absolument pas familières de ce concept. Et il est à craindre — écueil des sciences humaines —, de ce fait, d'étendre la sémiotique du langage à des choses qui y sont pourtant étrangères. Jean Mounin, dans son ouvrage *Introduction à la sémiologie*²⁷ posait clairement — dès 1970 — la question de l'expansion de la sémiologie à des domaines où elle n'a rien à y faire.

Il faut se garder [...] d'appliquer mécaniquement les méthodes de la sémiologie à toutes sortes d'objets sans avoir préalablement démontré qu'on a affaire à un type de communication, et pas seulement à un ensemble de faits significatifs²⁸.

§78. Là où nous voulons en venir, c'est que les choses du monde qui semblent se structurer comme langage, qui semblent communiquer, ou semblent posséder certaines analogies avec le langage verbal, ne signifient pas *de facto* à la manière du langage verbal, du simple fait qu'elles ne « parlent pas » au sens littéral du terme. Ceci implique en toute logique que si ces choses du monde signifient, elles ne signifient pas *à la manière* du langage verbal, et signifient probablement autre chose.

²⁶ Du fait notamment qu'elle appartient, comme le langage parlé, au monde sonore.

²⁷ MOUNIN, Georges, *Introduction à la sémiologie*, Paris, Minuit, 1970.

²⁸ MOUNIN, *Introduction à la sémiologie*, quatrième de couv.

2) À ce propos, étant donné la puissance du langage verbal à *dire*, à *communiquer*, on voit mal quel intérêt il y aurait à utiliser le langage musical pour dire des choses équivalentes, alors que le langage verbal le fait si bien à lui seul. Le lecteur pourra au moins nous accorder le fait que la musique ne communique pas aussi efficacement les significations que le langage parlé. Si musique et langage verbal disent la même chose, ils ne le disent pas aussi bien. D'où la question suivante : quel intérêt y a-t-il à dire les choses avec le son musical alors qu'il apparaît très inadapté pour cela et que, dans le même temps, le langage parlé le fait tellement mieux ? La seule réponse rationnelle qui vaille est la suivante : si la musique est un langage et est utilisée en tant que langage, c'est pour *dire* autre chose que ce que dit le langage verbal. Sans quoi elle serait redondante et inutile²⁹. Et si elle fut inutile, l'être humain l'aurait abandonnée depuis longtemps, car mal adaptée ou moins performante. On aurait abandonné la musique, comme on a abandonné la cassette audio au profit du CD, et comme on est en train d'abandonner le CD au profit du mp3. En revanche, on a conservé le disque vinyle, pourtant ancien et moins performant, cela pour une raison simple : il assume une autre fonction³⁰.

3) Justement, parlons de cette différence de fonction. La comparaison langage verbal / son musical est suspendue, en principe, à l'idée que le langage verbal et la musique partagent le son comme support du sens. En cela l'analogie trouve son fondement. Mais ce partage s'arrête dès que l'on met en débat leur fonction respective, comme le remarque très justement Christine Esclapez dans son article « La musique comme langage ».

Quant à la [...] caractéristique qui veut que le sonore soit le matériau de base de la grammaire respective des deux systèmes, elle apparaît comme relative dès que l'on souligne la divergence d'objectif : dans le domaine linguistique, le récepteur est tout entier orienté vers le décodage du signifiant alors que dans le domaine musical, il s'intéresse à la matière musicale elle-même, il dialogue avec elle, conscient qu'elle est un moyen d'organiser le sonore de façon sensible.³¹

Argumentum ad nauseam — nous nous répétons : la musique assume plus une fonction *esthétique et esthétique* qu'une fonction *sémantique et communicationnelle*. C'est pourquoi son verbal et son musical ne signifient pas de la même manière, et surtout pourquoi ils ne signifient pas la même chose.

²⁹ Voir à ce propos, VECCHIONE, Bernard, *Pour une science de la réalité musicale*, op. cit.

³⁰ Scratch, turntablism, etc...

³¹ ESCLAPEZ, « La musique comme langage ? », p. 154. Voir aussi VECCHIONE, Bernard, *La réalité musicale. Éléments d'épistémologie musicologique*, thèse pour le Doctorat d'État Ès-lettres option Musique, Université de Paris VIII, 1984, p. 592-606.

Ces premières réflexions aboutissent à nos premières conclusions : si la musique est un langage : 1) elle ne signifie pas (et ne fait pas sens, d'ailleurs, nous le verrons) à la manière du langage verbal, 2) elle ne signifie pas la même chose que le langage verbal, c'est-à-dire le monde réel et le monde idéal (point essentiel s'il en est) 3) elle n'assume pas la même fonction que le langage verbal.

6.2.6.2. Quelques écueils sur la question du langage.

§79. On ne s'étonnera nullement de l'acharnement chronique des sciences humaines à faire absolument coïncider le concept de *sens* (et de *signification*) et le concept de *langage*. Et ceci tant il apparaît clairement, que le langage est le centre même de toute médiation du sens et, en outre, tant il ne fait aucun doute qu'il est le moyen le plus abouti de l'expression du sens. Le langage serait, à ce compte, la condition nécessaire de l'existence du sens. Ce rapport indéfectible entre langage et sens a, selon nous, été plus particulièrement entériné par la linguistique bien entendu, mais aussi de manière plus indirecte par l'héritage de la pensée hégélienne. Comme le remarque justement Jean-Claude Piguet, « l'héritage hégélien de l'herméneutique se mesure alors à ce fait que, pour elle, sens et langage sont rigoureusement coextensifs. S'il y a sens, c'est qu'il y a langage ; il ne peut pas y avoir de sens hors du langage³² ». Nous voyons d'ailleurs en ceci à la fois une force, mais aussi une faiblesse épistémologique de l'herméneutique, car tout cela sous-entend 1) que logiquement, tout acquiert son sens par le langage verbal. *Dire* les choses, les émotions, la musique et les effets qu'elle produit, lui apporte du sens. De ce point de vue, tout a un sens puisque l'on peut parler de tout, même des choses semblant les plus ineffables — voire indicibles ; 2) qu'une chose qui est elle-même systématisée en langage ou rationalisée par un (méta)langage (conceptuel, scientifique) possède le sens de ce langage ou acquiert le sens de ce métalangage. Tout ceci est à la fois puissant, car cela donne du sens à tout, et fait du sens comme du langage une constante du réel et de l'humanité ; ceci est aussi une faiblesse, car puisque du sens au langage la conséquence est bonne, il suffit de qualifier de « langage » une chose inexplicable par le biais du langage verbal, pour qu'elle acquière tout naturellement un sens : celui du langage qu'elle constitue ou du métalangage dont elle est l'objet. La musique, par exemple, est l'une de ces *choses inexplicables* que l'on considère — souvent par conviction, mais aussi souvent par commodité méthodologique — comme *langage*.

³² PIGUET, Jean-Claude, *Où va la philosophie, et d'où vient-elle?*, Paris, Champion, 1985, p. 70.

§80. Rappelons aussi l'écueil le plus insurmontable de cette analogie au langage. En tant que langage, la musique devient — en principe — *traductible* dans un autre langage ; *de facto*, le langage parlé — les mots — peut rendre compte du sens du langage musical. Mais de toute évidence, comme nous le montrions plus haut, effectuer une traduction du son musical en mots est impossible, et à force d'essayer et d'échouer, le chercheur, l'écrivain, le philosophe arrive assez inévitablement à une conclusion du type « la musique est le langage de l'ineffable » ou à une conclusion équivalente à celle de Jakobson, selon laquelle la musique est « un langage qui se signifie soi-même³³ ». Ou encore, on sera contraint d'admettre que « la musique, dans la relation qu'elle entretient avec la langue du son, quelle que soit la diversité des syntaxes, n'est pas, en dehors d'une intentionnalité préalable à la composition ou d'ordre exégétique, structurellement attachée à des réseaux de signification³⁴ ».

§81. Nous avons su trouver sept postures logiques différentes sur la question fondamentale du rapport entre le son musical et la notion problématique de langage. Elles proviennent soit de nos lectures, soit de nos propres réflexions. Ces sept postures se divisent en deux tendances : la première accepte l'idée selon laquelle la musique est un langage, l'autre au contraire, rejette cette idée. Le lecteur pardonnera l'aspect systématique redondant des chapitres suivants.

6.2.6.3. « La musique est un langage ».

§82. D'abord, dans l'optique où la musique est considérée comme un langage, et où l'on considère que la musique a du sens, qu'elle est douée de significations, quatre possibilités sont envisageables. Certaines nous sont données par des auteurs majeurs dans des domaines aussi variés que la linguistique, l'anthropologie et la philosophie. D'autres en revanche ne se retrouvent à notre connaissance sous la plume d'aucun auteur. 1) La musique est un langage, mais ne signifie pas comme un langage (Levi-Strauss). 2) La musique est un langage, mais ce langage se signifie lui-même. (Roman Jakobson) 3) La musique est un langage et peut signifier comme un langage. En outre, cette signification peut à certaines occasions coïncider avec ce que l'on peut désigner par le langage parlé : il est donc traduisible (implicitement ou explicitement, toute sémiolinguistique musicale). 4) La musique est un langage, elle signifie comme un

³³ JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale II*, Paris, Éd. de Minuit, 1973, p. 99. Voir aussi JAKOBSON, Roman, *Six leçons sur le son et le sens*, Paris, Editions de minuit, 1976.

³⁴ COHEN-LEVINAS, Danielle, « Rhétorique de la signification et du langage musical », in *Les universaux en musique: actes du quatrième Congrès international sur la signification musicale*, dir. Costin Miareanu, Xavier Hascher, Paris, publications de la Sorbonne, 1998, p. 668.

langage, mais ce qu'elle signifie est indicible donc non traductible. Ou alors, on ne pourrait en exprimer toute l'intensité : la musique serait donc ineffable.

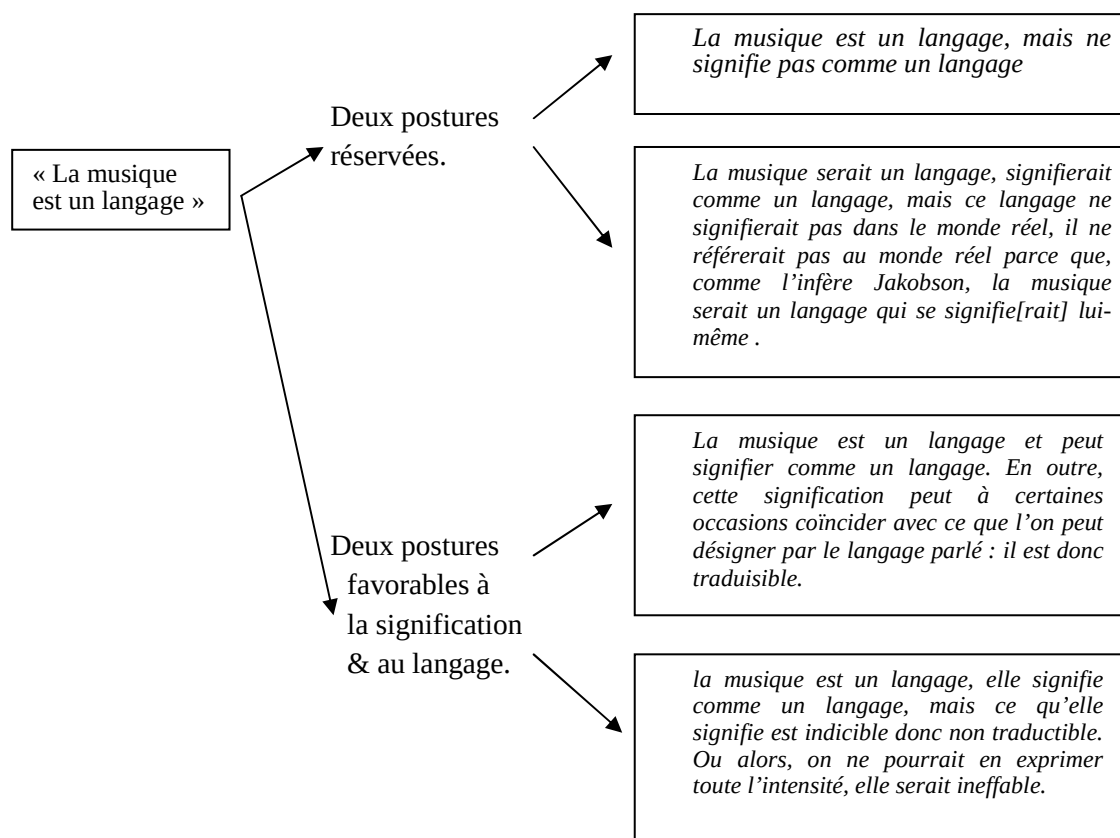


Figure 28 : postures en faveur d'un langage musical.

§83. 1) Première hypothèse : *La musique est un langage, mais ne signifie pas comme un langage.*

Nous devons alors, si l'on en vient à cette conclusion, admettre une position assez sceptique revenant à dire que la musique, « c'est le langage moins le sens³⁵ ». Cette position est celle de Lévi-Strauss dans *L'homme nu*. C'est aussi à certains égards la position de Jean-Jacques Nattiez dans l'ensemble de son œuvre *post-fondements* ; pour lui la musique est un langage *asémantique* ou faiblement sémantique. C'est encore, l'interprétation de Françoise Escal, pour qui « la musique est un langage sans plan articulé du signifié³⁶ ». Elle serait un langage dépourvu « d'épaisseur sémantique » comme l'on dit parfois en sémiotique de la langue.

³⁵ Le mot sens est ici employé à la place du mot « signification ». LÉVI-STRAUSS, Claude, *L'homme nu*, Paris, Plon, 1971, p. 579.

³⁶ ESCAL, Françoise, *Contrepoints : musique et littérature*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 35.

Il est vrai que Lévi-Strauss risque d'énormes malentendus quand il écrit que « la musique, c'est le langage moins le sens », ou qu'« il ne saurait y avoir de musique sans langage qui lui préexiste et dont elle continue de dépendre³⁷ », faisant ainsi de la musique une translation à partir du langage. Il y a heureusement des sophistications à ces formules dangereuses : le rapport de la musique à la langue est négatif, et la musique n'a conservé que « l'emprunte en creux » de sa fonction sémiotique. [...] « [L]'aspect manquant » en musique est suppléé par « la coalescence d'une signification métaphorique globale autour de l'œuvre ». Ainsi, l'emprunte est en creux, et la supplétion métaphorique. Toute traduction à partir de l'œuvre musicale s'effectue en abîme, et c'est ainsi que Lévi-Strauss nous met en garde contre « tout verbiage à prétention herméneutique ». La musique ne peut être traduite en autre chose qu'elle-même³⁸ : il y a une impossibilité radicale de traduction dans un langage extrinsèque ; « donner un sens » à la musique ne se fait pas par activité métalinguistique (théorique par exemple), mais par transposition musicale, en abîme, illimitée, les œuvres musicales se paraphrasant réciproquement.³⁹

Cette affirmation engage une passionnante réflexion sur l'ontologie de la musique et son rapport au langage parlé, et affirme cette idée que la meilleure manière de donner du sens à la musique est de créer des œuvres paraphrastiques. Cette possibilité que la musique soit un langage creux ayant besoin d'un langage formalisé pour se remplir vaut pour la signification, mais pas pour le sens. En revanche, cela coïncide parfaitement avec notre idée de métasigne linguistique et de proto-signe sonore musical. Nous l'avons déjà montré, la musique a un sens, mais la signification linguistique n'est pas contenue en elle, elle s'y accole, elle la chaperonne.

§84. La musique serait donc un langage, fonctionnerait comme tel, mais serait asémantique. Elle serait sémiotiquement opérante sur le plan de l'expression, mais pas sur le plan du contenu. C'est d'ailleurs ce que nous avons montré, en droite ligne de Greimas : en reprenant les mots de Hermann Parret, *l'emprunte* sémiotique de la musique est *en creux*, et sa *supplétion* linguistique est *catachrétique* (n+2)⁴⁰ et *métaphorique* (n+3). Ce que nous traduisons dans nos propres termes : la musique en tant que langage utilise un proto-signe archaïque, sans objet, auquel peut s'accoler un métasigne linguistique. La coïncidence de l'un et l'autre (proto-signe / métasigne) est plus ou moins heureuse. La musique serait donc un langage *a priori* sans objet de représentation, ou langage *sans objet*. La musique aurait les caractéristiques syntaxiques et

³⁷ LÉVI-STRAUSS, *L'homme nu*, p. 579.

³⁸ LÉVI-STRAUSS, *L'homme nu*, p. 578.

³⁹ PARRET, Herman, « Coda, espressivo, sostenuto » in TARASTI, Eero, (dir.), *De l'interprétation musicale*, Actes sémiotiques, vol. 42, Limoges, Presse universitaires de limoges, 1983, p. 26-27 (postface).

⁴⁰ Voir supra.

pragmatiques d'un langage tout en étant asémantique (Nattiez) et sans référence. Cette position sceptique autorise une sémiotique musicale, mais émet des réserves sur une possible sémantique. Cette position n'est pas tout à fait la nôtre, précisons-le (voir infra).

§85. 2) Seconde hypothèse : *La musique serait un langage, signifierait comme un langage, mais ce langage ne signifierait pas dans le monde réel, il ne référerait pas au monde réel parce que, comme l'infère Jakobson, la musique serait « un langage qui se signifie[rait] lui-même⁴¹ ».*

Ce langage se signifierait lui-même et signifierait seulement lui-même. Il n'aurait donc pas d'équivalent dans le réel, ni de socle commun de signification avec d'autres langages. Il serait donc intraduisible, du fait qu'il ne signifie que lui-même. Cette option nous semble insatisfaisante, car la caractéristique la plus forte d'un langage, est celle d'être référentiel, c'est-à-dire de désigner autre chose que lui-même. Jakobson, dans son *Essai de linguistique générale*, qualifiait de *semiosis introversive* cette visée du langage musical — assez formaliste en définitive, l'opposant volontiers à une *semiosis extroversive*, référentialiste, nécessitant un renvoi à un monde extramusical.

[Un] message qui se signifie lui-même est indissolublement lié à la fonction esthétique des systèmes de signes et domine non seulement la musique, mais également la poésie glossolalique ainsi que la peinture et la sculpture non figuratives où, comme Dora Vallier le déclare dans sa monographie *L'art abstrait* (1967), « chaque élément n'existe qu'en fonction du reste ». ⁴²

L'avantage d'une *semiosis introversive*, c'est qu'elle permet d'échapper au modèle de la *semiosis* peircienne, suspendue au « but externe » iconique, indiciel ou symbolique du signe, en déplaçant la problématique vers une « fonction esthétique des systèmes de signes », dont nous avons dit qu'elle caractérisait pour le mieux la musique. Cela permet en principe de penser le signe sonore musical (signifiant) dans sa référence à lui-même ou à d'autres signes sonores musicaux, c'est-à-dire de penser la musique comme *semiosis* « sono-sonore » — dont le son se réfère à lui-même, dont le son réfère au son. En somme, pour reprendre la logologie hjemslevienne, *l'expression* et le *contenu* du son fusionnent — en un certain sens — puisque le son se réfère à lui-même, se dénote lui-même. Son et sens ne font qu'un. Tout ceci n'est pas sans rappeler la conception matérialiste du sens de la musique, dont nous avons pu, par ailleurs, pointer les difficultés. En outre, on voit mal comment cette *semiosis introversive* est compatible avec la notion de langage. Il y a, semble-t-il, une contradiction dans l'idée de Jakobson. Un

⁴¹ JAKOBSON, Roman, *Six leçons sur le son et le sens*, Paris, Minuit, 1976.

⁴² JAKOBSON, Roman, *Essai de linguistique générale*, vol. 2, Paris, Minuit, 1973, p. 100.

langage qui se signifie lui-même — introversif si l'on veut — n'a pas de sens, ne peut exister, car l'idée d'un *langage non référentiel* (sans référence externe) nous semble tout à fait contradictoire, ou ressemble tout au plus, comme le mort-vivant ou l'obscur clarté, à un bel oxymore. La propriété première d'un langage est d'assumer précisément cette fonction de référence. Selon Jakobson, cette référence est « tournée vers elle-même », mais une référence réfère en principe à autre chose qu'elle-même, sinon elle n'est pas *référence*, mais *immanence*. Or, aucun langage n'est purement immanent, aucun langage ne contient son principe de sens *en-soi*. Aucun langage ne se résume à contenir son principe de fonctionnement en lui-même. Le langage verbal, par exemple, possède l'immanence d'un code ; mais ce code n'a de raison d'être que s'il réfère à une réalité qui lui est extérieure.

§86. 3) Troisième hypothèse : *La musique est un langage et peut signifier comme un langage. En outre, cette signification peut à certaines occasions coïncider avec ce que l'on peut désigner par le langage parlé : il est donc traduisible.*

C'est en principe le postulat de toute sémiotique musicale. La sémiotique est une science qui étudie *le* sémiotique. Le régime sémiotique, comme le rappelle Benveniste, est un régime de signification particulier où chaque signe possède sa signification propre. C'est le régime par excellence du langage parlé. Par convention, les mots de la langue naturelle sont associés à des significations. Mais nous l'avons vu il y a peu, il est possible d'associer par convention, à un niveau de profondeur de l'œuvre, n'importe quelle signification à n'importe quel son. Cette troisième hypothèse, semblant contradictoire avec la première, est en réalité une hypothèse complémentaire, à condition de suivre, comme pour le sens, le principe d'une dichotomie entre un niveau de surface de signification de l'œuvre (le son) et un niveau de profondeur de signification de l'œuvre. Si l'œuvre musicale est asémantique à un niveau de surface, elle est absolument sémantique à un niveau de profondeur. Nous pourrions d'ailleurs peut-être nous positionner de la sorte : tout comme le son verbal, en tant que système de différence, est utilisé par le langage verbal pour servir de support à la signification, le son musical peut être utilisé par le langage musical pour servir de support de la signification. La différence réside toutefois en deux points capitaux : 1) le son verbal signifie en surface, car sa perception nous place d'emblée dans la signification — en cela, la signification du langage parlé est immédiate, *en surface*. En outre, le langage verbal impose en principe son objet de représentation. Tandis que 2) la musique peut signifier en profondeur, mais cette signification n'est pas donnée par la perception du son : elle est donnée par l'interprétation de la profondeur de l'œuvre, et elle ne peut nous advenir que par une lecture interprétative de l'œuvre. En surface, le son n'impose pas son objet de re-présentation, il ne réfère pas et ne signifie pas à la manière d'un signe linguistique.

Tout ceci se tient, car cette différence s'explique par la raison d'être respective des deux langages : le langage verbal en surface doit avoir l'efficacité d'un message, alors que la musique ne le nécessite en aucun cas : en surface, elle a une autre fonction (esthétique et esthésique).

Les sons musicaux pris indépendamment ne signifient rien *en-soi*, et comme le supposait Saussure, le son verbal *en-soi* ne signifie rien. Il ne signifie que parce qu'il réfère à une autre réalité. Mais ici, c'est sur Benveniste qu'il faut revenir, en insistant sur une distinction supplémentaire entre langage musical et langage verbal. Cet *en-soi* de la signification du son semble inévident en musique, alors qu'il est selon Benveniste *nécessité* dans le langage verbal. Selon lui, le lien entre son verbal et signification est « nécessaire ».

Le concept (« signifié ») « bœuf » est forcément identique dans ma conscience à l'ensemble phonique (« signifiant ») *böf*. Comment en serait-il autrement ? Ensemble les deux ont été imprimés dans mon esprit ; ensemble ils s'évoquent en toute circonstance. Il y a entre eux symbiose si étroite que le concept « bœuf » est comme l'âme de l'image acoustique *böf*⁴³.

Et Benveniste a raison : si Saussure avait bien vu que le rapport du son et de la signification est arbitraire au moment où on l'institue, ce rapport devient convention, puis habitude, puis institution, puis nécessité. Cela implique que l'on pourrait imaginer utiliser le son musical de la même manière pour « signifier immédiatement » : en tant que système de différences, le son musical pourrait nous permettre d'accoler une signification précise, à condition qu'on l'institutionnalise, et que l'auditeur possède les compétences pour décrypter les messages « mis en son ». Elle deviendrait langage. Deux dernières remarques : a) il reste à dire que le son musical est certainement bien moins approprié que le langage parlé pour « comporter » une signification précise — c'est un système de différences sonores moins opérationnel et fonctionnel que le son verbal pour communiquer et signifier. b) Recréer un tel langage ne ferait que créer un doublon du langage parlé. C'est d'ailleurs cet argument qui nous a permis de prouver que langage musical et langage verbal assumaient nécessairement des fonctions différentes. Comme le remarquait Nicolas Ruwet dans son ouvrage *Langage, musique, poésie*, les fonctions propres au système du langage verbal et au système du langage musical sont en définitive assez différentes et autonomes⁴⁴.

§87. 4) Quatrième hypothèse : *la musique est un langage, elle signifie comme un langage, mais ce qu'elle signifie est indicible donc non traductible. Ou alors, on ne pourrait en exprimer toute l'intensité, elle serait ineffable.*

⁴³ BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 51.

⁴⁴ RUWET, Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1992, p. 48 sq.

Note : Ce n'est pas l'hypothèse de Jankélévitch. Ce dernier est très réservé quant à l'idée d'un langage musical, nous le verrons dans l'hypothèse n°6.

§88. Que la musique pourrait-elle signifier d'indicible ? Il est impossible de répondre à cette question. Ce qu'elle signifie d'indicible, on ne peut le dire. Cette quatrième hypothèse est donc peut-être vraie ou peut-être fausse, sur le plan logique. Mais ce que l'on peut toutefois dire, c'est que « l'esprit ne contient pas de formes vides et de concepts innomés⁴⁵ ». Une image de l'esprit, pour autant qu'elle est induite par le son musical, n'est jamais vide de contenu : elle a toujours une *valeur* pour un esprit qui la perçoit, même si cette valeur est assez obscure et imprécise. Or, cette valeur est toujours « exprimable » par le langage verbal, même si ce qui est exprimé est imprécis, métaphorique et profondément subjectif — ce sont là les caractéristiques du sens d'ailleurs, et non de la signification. Tout ceci à la valeur de l'ineffable, non de l'indicible.

6.2.6.4. « La musique n'est pas un langage ».

§89. Si en revanche, on considère que la musique n'est pas un langage, il devient plus délicat de parler de *semiosis* musicale. Mais en envisageant la musique en dehors du langage et de la signification linguistique, d'autres possibilités peuvent s'offrir à nous. Nous devons déjà pointer une de ces possibilités, très couramment citée, que nous ne développerons pas. Elle concerne l'aspect pragmatique du langage. *La musique n'est pas un langage, mais s'organise comme tel*. Elle fonctionnerait comme un langage sans en être un, posséderait une syntaxe des syntagmes, des ponctuations, des articulations, de phrases, des mots... mais elle ne signifierait pas comme un langage, car incapable d'exprimer du sens, incapable de contenir des significations. Trois autres postures plus intéressantes — pour certaines assez convaincantes — sont envisageables : 1) Une première posture que nous pensons cohérente est celle selon laquelle la musique n'est pas un langage, mais la métaphore d'un langage, une sorte d'analogon du langage parlé, qui pour autant, n'aurait pas les mêmes propriétés. Voici trois possibilités supplémentaires : 2) La musique est purement et simplement étrangère au langage (Jankélévitch). 3) La musique n'est pas un langage, mais elle donne l'illusion de langagiarité et de signification.

⁴⁵ BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 51.

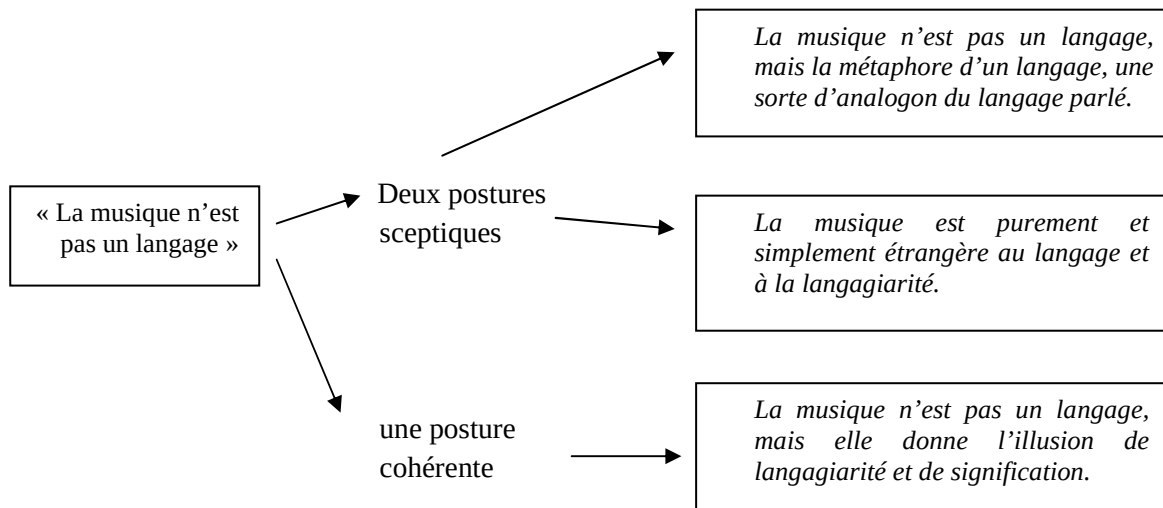


Figure 29 : postures en défaveur d'un langage musical.

§90. 1) Cinquième hypothèse : *la musique n'est pas un langage, mais la métaphore du langage, une sorte de mimesis du langage parlé.*

Nous l'avons dit, traduire les notes en mot revient à dire que la musique est à certains égards la métaphore du langage verbal : elle dirait en un sens figuré la même chose que le langage parlé. La musique serait donc le langage figuré du langage verbal. Et inversement. L'analyste, le musicologue utilisent des métaphores pour parler de la musique. Ainsi, le langage verbal serait en définitive le *langage figuré* de la musique ; même les termes techniques comme aigu ou grave sont métaphoriques, plus précisément des métaphores mortes, de catachrèses, comme le montre pertinemment Francesco Spampinato :

Le langage musical technique, conventionnellement accepté pour décrire et analyser la musique, a assimilé des termes tels qu'« aigu », pour un son, ou « clair », pour un timbre, découlant d'expériences tactiles ou visuelles, mais employés comme s'il s'agissait de termes littéraux et non pas figurés [...], ayant une signification très précise, institutionnalisée. En tant que tels, ces termes ne sont pas précisément métaphoriques : ce sont des métaphores mortes⁴⁶

C'est une idée courante, presque banale, de faire coïncider langage verbal et langage musical, tour à tour métaphore l'un de l'autre. La musique, lorsqu'on l'écoute, serait la métaphore du langage verbal. Et lorsque l'on cherche à la décrire, le langage verbal devient le langage métaphorique de la musique.

⁴⁶ SPAMPINATO, *Les métamorphoses du son*, p. 32.

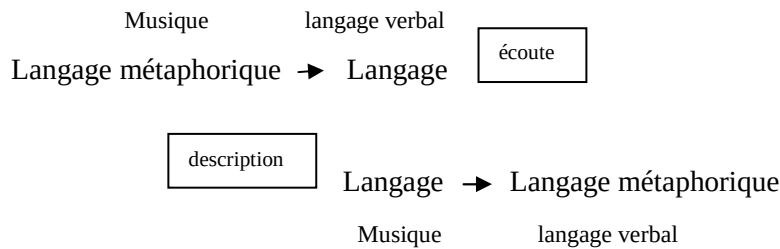


Figure 30 : langage métaphorique et la musique
comme métaphore du langage.

§91. Mais une idée bien plus puissante, exploitant la visée métaphysique, reviendrait à dire que la musique n'est pas langage, mais un langage d'un langage supra sensible, elle serait le *langage figuré* d'un langage nouménal, inaccessible et incompréhensible. Tout ceci n'est pas sans rappeler la philosophie de Schopenhauer, mais ouvre à une interprétation maximaliste du type : le langage musical est celui de la vie, de la nature, de dieu, de l'infini, etc. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette idée ou sur des idées avoisinantes dans la suite de notre investigation du sens et de la signification en musique.

§92. 2) Sixième hypothèse : *La musique est purement et simplement étrangère au langage et à la langagiarité.*

L'équivoque est le « régime naturel⁴⁷ » de la musique nous dit Jankélévitch — nous l'avons vu, c'est d'ailleurs le régime naturel de tout objet esthétique. Mais ce qu'entend Jankélévitch par *équivoque*, va bien au-delà de l'équivocité sujet / objet discutée plus tôt dans notre texte. Il s'agit pour lui d'une équivocité de sens qui vient de la pluralité des sentiments et des interprétations possibles, que ce soit du point de vue de la création ou du point de vue de la réception.

[...] en aucun cas l'interprétation ne parcourt à l'envers le chemin de la création, ne remonte tout droit (sauf quand elle sait d'avance la solution) à l'intuition originaire. En fait, les nuances inexprimables de la disposition, les états d'âme et les sentiments sont, dans la création, aussi innombrables que les musiques mêmes auxquelles ils peuvent donner naissance ; comment l'interprète [auditeur, lecteur], au retour, saurait-il choisir dans l'infini de ces nuances qualitatives, et tomber précisément sur l'image spécifique ou sur l'indicible intuition qui a suscité telle ou telle musique ?⁴⁸

⁴⁷ JANKÉLÉVITCH, *La musique et l'ineffable*, p. 83.

⁴⁸ JANKÉLÉVITCH, *La musique et l'ineffable*, p. 83.

§93. Étant donné qu'une écoute est matière infinie à interprétation, Jankélévitch remet en cause la possibilité d'une musique exprimant des significations. C'est de ce scepticisme sur le régime d'expression musicale que nous vient la sixième posture. Elle serait celle de nier purement et simplement le caractère linguistique et par là même langagier du musical, et de nier la capacité de la musique à « exprimer » des significations. La musique, ce qu'elle induit, ses effets, sont par conséquent ineffables. La signification ne serait pas « indicible ⁴⁹ », mais ineffable — on ne pourrait en *exprimer toute l'intensité par des mots*⁵⁰.

Selon Jankélévitch, la musique est « évasive » et « inconsistante, presque inexistante ⁵¹ », comme le langage qu'elle constitue. Aussi ajoute-t-il ironiquement, en pointant un écueil que nous-mêmes avons pointé : « il y a une " langue musicale " dans le même sens où il y a un langage des fleurs et cent autres langages chiffrés et systèmes de signes ⁵² », c'est-à-dire en définitive en un sens métaphorique⁵³. Par la locution « *espressivo inexpressif* », Jankélévitch insiste sur le fait que la musique n'est « ni un langage, ni un instrument pour communiquer des concepts, ni un moyen d'expression utilitaire ⁵⁴ ».

§94. Pour mieux comprendre la position de Jankélévitch, il faut se référer à l'ouvrage très jouissif — mais parfois excessif — *La musique et l'ineffable* — que nous avons par ailleurs déjà cité pour ses faiblesses — et plus particulièrement au chapitre 2 : *L'« espressivo inexpressif »*⁵⁵. Pour l'auteur, la musique serait « malgré les apparences, incapable d'exprimer ⁵⁶ ». Il défend cette thèse en insérant une idée qu'il ne développe que sous l'angle de l'ironie, et que, pourtant, nous pensons tout à fait porteuse de sens. Il serait passionnant de la développer dans un autre travail — nous la suggérons il y a peu. Elle peut se résumer comme suit. S'il y a expression, c'est qu'il y a expression de *quelque chose*, quand bien même ce quelque chose serait *sans*

⁴⁹ JANKÉLÉVITCH, *La musique et l'ineffable*, p. 93.

⁵⁰ « Il y a dans la musique une double complication, génératrice de problèmes métaphysiques et de problèmes moraux, et bien faite pour entretenir notre perplexité. Car la musique est à la fois expressive et inexpressive, sérieuse et frivole, profonde et superficielle ; elle a un sens et n'a pas de sens. La musique est-elle un divertissement sans portée ? ou bien est-elle un langage chiffré et comme le hiéroglyphe d'un mystère ? Ou peut-être des deux ensemble ? Mais cette équivoque essentielle a aussi un aspect moral : il y a un contraste déroutant, une ironique et scandaleuse disproportion entre la puissance incantatoire de la musique et l'inévidence foncière du beau musical » JANKÉLÉVITCH, *La musique et l'ineffable*, 4^e de couv.

⁵¹ JANKÉLÉVITCH, *La musique et l'ineffable*, p. 149.

⁵² JANKÉLÉVITCH, *La musique et l'ineffable*, p. 36.

⁵³ Métaphorique, certes, mais le sens métaphorique est « déjà » du sens.

⁵⁴ JANKÉLÉVITCH, *La musique et l'ineffable*, p. 81.

⁵⁵ JANKÉLÉVITCH, *La musique et l'ineffable*, p. 25-97.

⁵⁶ JANKÉLÉVITCH, *La musique et l'ineffable*, p. 36.

objet. Ainsi, en toute logique, le sens de la chose exprimée précède l'expression, il est potentiel. Or, si c'est le cas, c'est que la musique que l'on *entend* est la forme exprimée d'une musique suprasensible ou supra audible⁵⁷, d'une *musique en peine*⁵⁸ dit Jankélévitch. L'oreille musicale humaine serait en réalité l'organe de la surdité plutôt que l'organe de l'ouïe, car elle nous permettrait certes « d'entendre la musique sensible », mais pas *d'écouter* cette musique suprasensible. D'où il suivrait naturellement que la musique supra-audible dont la musique audible est l'expression secondaire, ne nous serait pas accessible *en-soi*. Dans son principe, cette idée de musique supra sensible est toutefois incompatible avec notre idée de sens archaïque du son et de sa signification contextuelle : elle plaide pour un sens indépendant de la forme sonore, indépendant du lieu, indépendant des circonstances. De plus, le sens archaïque, nous le situons non pas dans le supra sensible, mais bien dans le sensible : la sensation et l'émotion.

§95. 3) Septième hypothèse : *la musique nous donne l'illusion de langagiarité*.

L'idée de Jankélévitch nous en donne une autre. Si l'ouïe (comme nos sens en général) instaure une barrière entre nous et le supra sensible, n'est-il pas raisonnable de penser que le défaut de signification généré par cette barrière soit comblé par une adjonction de signification ? Et n'est-il pas raisonnable de penser, que cet ajout de signification, soit procuré par une illusion de langagiarité en musique ? Puisque la musique est un art sonore, pourquoi ne pas imaginer que cette adjonction de signification se fasse dans la sphère sensible où précisément il y a défaut de signification, à savoir la sphère sonore ? Et dans la sphère sonore, il n'y a bien que le langage verbal qui soit à même de combler ce manque de signification, il n'y a bien que le langage verbal qui puisse endosser ce rôle « d'ersatz de signification ». On peut donc imaginer que puisque la signification musicale fait défaut, le son musical nous suggère des significations appartenant à son monde (le monde sonore), et en son sein, à l'entité lui semblant la plus proche : le langage verbal. Si l'on accepte cette idée, on peut parler d'une « illusion de langagiarité de la musique », comme il existe des illusions sonores et acoustiques que John Chowning et Jean-Claude Risset ont clairement caractérisées. Après tout, une illusion est bien une interprétation fautive d'une sensation réelle.

Cette conception fonctionne très bien avec notre idée de métasigne linguistique et de protosigne sonore musical. Puisque le protosigne est de l'ordre du signifiant, il nécessite l'adjonction d'un autre signe — linguistique —, possédant pour sa part signifiant et signifié : le métasigne linguistique.

⁵⁷ JANKÉLÉVITCH, *La musique et l'ineffable*, p. 37.

⁵⁸ JANKÉLÉVITCH, *La musique et l'ineffable*, p. 37.

6.2.6.5. Conclusion.

§96. Un article intéressant des philosophes Roberto Casati et Jérôme Dokic, intitulé *La musique est-elle un langage ?* tente d'évaluer la pertinence de l'analogie au langage de la manière la plus simple et la plus modeste (des propres mots des auteurs). Puisqu'un langage possède des caractéristiques — des aspects — syntaxiques, sémantiques et pragmatiques, il suffit d'évaluer ces aspects en musique pour savoir si elle a le caractère d'un langage. Pour les auteurs, les aspects pragmatiques — qui ne font guère de doute en musique — ne suffiront pas à la caractériser en tant que langage. En effet, la musique « devrait être un langage en un sens plus fort que celui, banal, qui fait de n'importe quel objet ou événement dans un contexte approprié un outil de communication⁵⁹ ». En revanche, les aspects syntaxiques caractériseront plus sûrement une communication d'ordre linguistique. Les auteurs dépassent les banalités sur le sujet. Que la musique puisse parfois avoir l'air de posséder une organisation syntaxique, avec des phrases, des mots, des virgules et des points, cela peut paraître évident. Toutefois, relever cette évidence ne fait pas progresser la réflexion. Ce que l'article apporte au débat, c'est un ensemble de tests simples pour savoir s'il existe une syntaxe musicale de type linguistique. Voici l'un d'entre eux, le test de la négation.

Un test très simple pour déterminer si une structure quelconque est d'un type qui s'apparente à la syntaxe d'une langue consiste à rechercher s'il existe un élément structurel qui *se comporte comme* la négation. Si nous laissons de côté des candidats tels que les parties d'un morceau qui devraient satisfaire le principe « *widerstreben* » de Beethoven, d'après lequel on doit comprendre certaines parties d'un morceau de musique comme constituant la « négation » d'autres parties — principe qui n'est qu'un vague simulacre de la négation comme acte de langage, le refus — nous ne trouvons guère d'éléments musicaux qui ont la capacité d'en transformer d'autres en leurs négations. L'absence d'un élément qui corresponde (ou puisse correspondre) à la négation peut être considérée comme un symptôme de l'absence d'un élément descriptif en musique. On ne trouve pas d'éléments structurels pour nier, car il n'y a rien à nier. Ce qu'on pourrait nier est, normalement, la présentation d'un état de choses, la description d'une proposition. Mais de tels éléments descriptifs ne se retrouvent pas dans la musique.⁶⁰

§97. Cette position vis-à-vis du test de la négation n'est bien sûr pas toujours partagée en musicologie. Il suffit de voir les travaux — toutefois pertinents — de Martà Grabóczy utilisant le

⁵⁹ CASATI, Roberto, et DOKIC, Jérôme, « La musique est-elle un langage ? », in Antonia Soulez, (dir.), *Musique, rationalité, langage*, l'Harmattan, 1998, p. 125.

⁶⁰ CASATI & DOKIC, « La musique est-elle un langage ? », p. 126.

carré sémiotique de Greimas⁶¹ pour s'en assurer. Ce sur quoi nous pourrions en revanche nous accorder, c'est sur le fait que *le son musical ne nie pas*, justement parce que sa valeur est péremptoire comme nous l'avons vu. Le son musical affirme *absolument*.

L'article insiste par la suite sur un second point, intéressant notre étude plus particulièrement : le contenu sémantique de la *musique en tant que langage*. Sans trop rentrer dans les détails de l'article, il met en lumière que si la musique contient des éléments sémantiques, ces éléments n'ont pas de rapports étroits avec les éléments syntaxiques, en s'appuyant sur l'argument suivant : la syntaxe n'est pas l'aspect le plus décisif du son musical pour accéder à sa compréhension ; aussi « toutes les différences accessibles à l'ouïe peuvent contribuer à la compréhension d'un morceau, ce qui limite fortement le rôle de la syntaxe musicale, qui ne peut rendre compte que des différences structurales ou catégorielles. [...] Il s'agit là, sans doute, de l'une des différences les plus remarquables entre le langage et la musique⁶² ».

Considérer la musique comme un langage, c'est donc lui allouer à la fois une signification linguistique, lui donner la possibilité de signifier comme un langage, et aussi satisfaire à notre intuition qui nous porte à croire que la musique soit capable de nous dire quelque chose. Mais nous croyons, le lecteur l'aura compris, qu'employer le terme *langage musical* est bien plus révélateur d'un courant de pensée, d'une position épistémologique et d'une commodité méthodologique que d'une réalité ontologique. Pour résumer notre pensée, voilà la position que nous adoptons pour notre étude :

§98. À un niveau de surface de signification :

— la musique n'est pas un langage, mais donne l'illusion de langagiarité.

Cette illusion est générée par une carence de signification comblée par une adjonction de signification par le langage verbal.

— elle possède des propriétés syntaxiques et sémantiques d'ordre linguistique. Cette illusion est donc aussi générée par des analogies syntaxiques (organisation structurale).

— ces propriétés ne permettent pas au son musical de signifier le monde réel ou le monde idéal (des concepts).

— ce que le son musical signifie *pour-soi* est difficilement traduisible par le langage verbal.

⁶¹ Qui utilise, rappelons-le, la négation de termes opposés nommés termes contradictoires. Voir infra chap. 7.2.2. Échos musicologiques : la narrativité musicale.

⁶² CASATI & DOKIC, « La musique est-elle un langage ? », p. 134.

— l’illusion de langagiarité est générée notamment par ce que nous nommerons plus tard des propriétés logo-mimétiques, c’est-à-dire un ensemble de mouvements sonores lié à la sensation du son, ayant la valeur des formes du langage verbal, nous pensons notamment à l’intonation. Comme le disait Roland Manuel, « la musique n’est émouvante que parce qu’elle est mouvante⁶³ ». Elle semble signifier comme le langage, parce qu’elle bouge comme le langage.

6.2.7. Problèmes posés par le référentialisme et la contextualité en musique.

§99. Lorsque l’on s’attache à rendre plus concrète la question du sens ou de la signification en musique, on est tout naturellement tenté de s’intéresser aux contextes qui conditionnent la production et la réception de la musique. Car sans trop risquer, ces contextes conditionnent aussi le sens et la signification de la musique, l’influencent, peut-être même les déterminent, les désignent d’office.

Du point de vue poétique et génésique⁶⁴ tout d’abord, le contexte historique et les situations anthropologiques de genèse des œuvres peuvent sembler avoir une conséquence nécessaire sur la forme des œuvres, sur l’esthétique et les morphologies musicales, et donc sur le sens⁶⁵ et les significations. À cela, il est coutume d’apporter la preuve — convaincante, il faut le reconnaître — que l’histoire de la musique occidentale a fait se succéder les styles musicaux, d’où il suivrait logiquement qu’à une époque, qu’à un contexte historique particulier correspond une esthétique particulière, des morphologies musicales particulières, et donc des significations particulières, induites par ce contexte.

Au plan esthétique ensuite, le contexte de réception influence aussi en toute vraisemblance la signification, si l’on entend par *contexte* la société et la culture dans lesquelles je vis et qui, par nature, conditionnent *ce-que-je-suis*, ce que je peux voir, entendre, et plus généralement percevoir du monde. Mon individualité, *ce-que-je-suis*, est d’ailleurs à elle seule un contexte de réception, si l’on accepte que mon expérience, mes compétences, mais aussi mes lacunes, mes goûts, mes dégoûts, mes affects, mes préjugés, sont autant de *filtres* désignant un

⁶³ LÉVY, Roland Alexis Manuel, (dit Roland Manuel), cité par JANKÉLÉVITCH, *La musique et l’ineffable*, p. 81.

⁶⁴ On utilisera désormais le terme *génésique* pour qualifier les situations anthropologiques telles que décrites par Bernard Vecchione, prenant en compte les données anthropologiques de la genèse de l’œuvre, ce que Bernard Vecchione appelle le *genos* anthropologique. La situation génésique est la situation qui a vu naître et qui a suscité la genèse de l’œuvre.

⁶⁵ La relation entre forme et sens, sur laquelle nous passons ici rapidement a de tout temps — à plus forte raison depuis les premières philosophies analytiques — été formulée et maintes fois démontrée.

contexte à ma réception du monde⁶⁶ — ce que je suis à chaque fois moi-même, mon *dasein*, est d'ailleurs un élément non négligeable de ma *musicienneté*, de mon *dasein* musicien.

§100. Le rôle déterminant des contextes génésique et esthétique dans la problématique de la signification musicale a pris corps sous l'impulsion de la tripartition de Molino / Nattiez. La sémiotique et la sociologie musicales issues d'elle ont rendu indéfectible le lien⁶⁷ entre son et contexte.

Pourtant, ce qui a pu tout de suite trancher dans notre argumentation, est que nous désirons fortement minimiser l'importance de ce lien : le son de son côté, et le contexte du sien, assument une grande part d'autonomie du point de vue de la signification comme du sens — nous avons d'ailleurs pris à notre compte les conséquences philosophiques de cette position à contre-courant. Nous allons montrer, dans ce chapitre, que le lien entre *son* et *contexte* (lien entre surface et profondeur) est tout à fait inopérant au pôle génésique⁶⁸ et poïétique, et assez inopérant au pôle esthétique. Nous montrerons que la musique ne transmet pas la signification de son contexte de genèse, que les significations textuelles et contextuelles d'une œuvre ou de toute production musicale ne sont jamais transmises et donc reçues, à un niveau de surface de l'œuvre. Nos arguments seront les suivants : 1) il n'existe pas de lien causal entre un contexte de production et une morphologie musicale ; 2) en outre, il n'y a pas de lien causal entre un contexte de production et une signification sonore musicale. Ainsi, 3) la musique n'est pas une *mise en son* d'un contexte et le son ne peut donc pas en porter les significations aussi sûrement qu'un texte par exemple. De plus, 4) le contexte de production de l'œuvre auquel l'on rattache par *tradition musicologique* la signification musicale — selon nous — signifie de manière tout à fait autonome. Une révolution sociale par exemple, les intentions créatrices d'un compositeur, ou toute autre « chose » ayant trait à la profondeur textuelle ou contextuelle de l'œuvre n'a nullement besoin d'une *mise en son* pour « exprimer » sa signification, et cela d'autant plus, que le son musical n'est pas un matériau, n'est pas un médium apte à porter et à transmettre cette signification poïétique ou génésique.

⁶⁶ L'auditeur peut être considéré comme un « contexte » de réception.

⁶⁷ Ce lien que semble avoir pour toujours entériné la sémiotique musicale structuraliste et poststructuraliste « dans la mesure où elle cherche à établir des relations explicites et démontrables entre les structures immanentes et leurs interprétants esthétiques et poïétiques ». NATTIEZ, *Fondements*, p. 59. Il ajoute, « il n'y a plus de sémiotique là où il n'y a plus de trace matérielle de l'esthétique et de la poïétique ». D'une manière ou d'une autre, le son signifierait ou symboliserait (selon les différentes sémiotiques) l'ensemble des données contextuelles, comme si le contexte était le signifié du son. Comme si le son en tant que signifiant (image acoustique, le son perçu) avait pour signifié (ce qu'il veut dire) la situation qui l'a vu naître ou le contexte dans lequel est insérée sa réception.

⁶⁸ Cela probablement, car le sens tient plus à la réception qu'à sa production.

§101. Nous l'avons dit, la musique est à la fois monde sonore et un monde éthique. Et lorsque l'on convoque le terme « signification musicale », c'est autant à la signification du son musical qu'à la signification de son contexte que l'on s'adresse, mais pas irrémédiablement — c'est cela que nous voulons prouver — à la «signification du son *en relation* avec son contexte anthropologique », pas obligatoirement au sens de ce lien⁶⁹ posé par les *Fondements d'une sémiologie de la musique*.

Certes, il semble illusoire de penser que l'on puisse *recevoir* la signification du son musical sans qu'un parasitage contextuel, d'ordre social, culturel ou autre, ne vienne teinter cette réception. La signification du son parfaitement épurée de son contexte a quelque chose d'assez abstrait et théorique, et le lien son / contexte anthropologique semblerait à ce compte tout légitimé. Mais le lien entre *son* et *contexte*, entériné par les sémiotiques musicales structuralistes comme poststructuralistes, a selon nous fait fusionner les deux termes, et l'on a pu alors expliquer la signification du son (comme son sens) par la textualité et la contextualité musicales. Cette fusion, doublée de l'analogie au langage, a imposé une équation désastreuse et profondément inexacte : la musique est un signe dont le son est le *signifiant* et son contexte le *signifié*.

C'est une posture épistémologique beaucoup plus juste — et bien plus passionnante probablement — que d'accepter que le son musical (surface) d'un côté et la textualité / contextualité (profondeur) de l'autre, sont autonomes du point de vue de la signification, bien qu'ils se livreront à nous teintés de significations connexes, plutôt que de considérer que le lien entre surface et profondeur est si profond, qu'il empêche à chaque chose d'avoir son autonomie propre, en pratiquant leur amalgame.

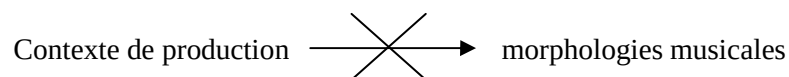
6.2.7.1. Discussion autour de l'autonomie de la signification contextuelle de production en musique.

§102. En feuilletant pour une énième fois la première et la seconde partie des *Fondements d'une sémiologie de la musique*, et en rassemblant ce qu'il ressort des textes sémiotiques antérieurs et postérieurs à celui-ci, il apparaît clairement qu'à partir des années 60, et à plus forte raison après le texte de Nattiez en 1975, la signification de la musique a été systématiquement indexée sur ce qu'il est possible de connoter au son à partir de la textualité et la contextualité musicales, d'ordre social ou anthropologique. Le niveau neutre de Nattiez, pour prendre un exemple convenu et éprouvé, ne doit sa survie du point de vue de la signification que par les connexions qu'il entretient avec les niveaux esthésique et poïétique. Ainsi, la signification de la musique

⁶⁹ Voir supra.

qu'aujourd'hui nous connaissons est une signification contextuelle ou du moins une signification *d'ordre* contextuel. A contrario, il ressort aussi très clairement de nos lectures et relectures qu'une conception n'a pas encore su s'imposer dans le débat sur la signification de la musique : la nôtre. Celle d'une signification archaïque du son, utilisant le proto-signe sonore de l'ordre du signifiant, non référentiel, et donc, non contextuel. Et cela pour une raison simple : notre position nous prive de l'objectivité des conduites sociales et des faits anthropologiques pour expliquer la musique, elle nous prive du bien commode déterminisme socioculturel.

§103. Le contexte de production de l'œuvre n'entretient selon nous pas de lien causal avec la forme définitive de l'œuvre, autrement dit le contexte de production ne détermine pas une morphologie musicale particulière plutôt qu'une autre. Par exemple, si un compositeur déclare avoir été en grande détresse affective lors de la création d'une œuvre, en quoi cet état d'âme détermine-t-il une morphologie plutôt qu'une autre ? Cette détresse aurait pu donner lieu à n'importe quelle forme esthétique⁷⁰, elle ne garantit même pas l'utilisation des modes mineurs pour autant qu'un compositeur triste ne compose pas nécessairement des œuvres tristes. Ce ne sont pas les vicissitudes des personnages du *Bourgeois gentilhomme* de Molière qui déterminent absolument la *forme sonore* (nous soulignons) de la comédie-ballet mise en musique par Lully (1671). En somme, il n'y a pas de nécessité ni même de causalité entre forme sonore et la fiction à l'origine de la genèse de l'œuvre.



Cette absence de causalité s'explique selon nous par le fait que le contexte dont il est question peut tout à fait se passer de son musical pour signifier. Par exemple, l'histoire du compositeur, la philosophie dominante d'une époque ou la pensée particulière d'un interprète, toute donnée ayant trait à « la psychosociologie de la création⁷¹ », l'état d'âme d'un compositeur lors de la création de son œuvre, ou encore ses intentions créatrices peuvent tout à fait être explicites, sans même que l'on se confronte à la forme sonore des œuvres musicales. Il est d'ailleurs tout à fait possible de pratiquer l'exégèse de n'importe quel contexte de production sans se confronter au son des œuvres musicales⁷².

⁷⁰ Il est certain que le mineur exprime mieux la poétique de la tristesse, mais le registre d'expression du mineur est infini.

⁷¹ NATTIEZ, *Fondements*, p. 60.

⁷² Mis à part quelques rares corpus, dans lesquels les situations anthropologiques des œuvres sont figurées en œuvres. Mais cela se joue au niveau de la profondeur de l'œuvre, pas à son niveau de surface. C'est de ce dernier niveau dont nous parlons ici.

§104. Autre aspect : se confronter au son, au matériau musical ne nous renseigne en rien sur le contexte. L'écoute de la V^e symphonie de Beethoven ne nous apprend rien de concret sur la poïèse de cette œuvre : le premier mouvement *Allegro con brio* nous informe-t-il vraiment sur l'état d'âme du compositeur, sur les circonstances de création, l'écoute de cette symphonie nous renseigne-t-elle sur la dédicace de Beethoven au prince Lobkowitz et au comte Razumovsky ? Répondre par l'affirmative, pratique courante s'il en est, n'a pourtant aucun fondement. Prenons un autre exemple : 4'33'' de Cage, exemple récurrent dans notre texte, car il nous informe réellement sur l'ontologie du sens et de la signification en musique. Nous le creuserons un peu plus loin. Tout type de signification prolifère autour de cette œuvre (nous aurions pu choisir 0'00'' du même compositeur, de même nature, mais moins retentissante). Cette œuvre déborde même de significations, pourrions-nous dire, car elle excède, comme les conversations dont 4'33'' est l'objet, très largement le domaine de significations circonscrit au son. Et pour cause : il n'y a rien, ou presque. Le théoricien, le musicologue, le philosophe de la musique se surprendra donc à restituer une signification poïétique de l'œuvre, sans pourtant que l'œuvre n'ait de forme esthétique, sans que 4'33'' n'ait de son⁷³. C'est pour cela que cet exemple est si extraordinaire : il montre bien que le contexte poïétique de l'œuvre peut tout à fait se passer de forme sonore musicale pour exprimer sa signification, et que — revers de la médaille — le musicologue peut se passer de forme esthétique, de son, pour restituer dans ses analyses une signification d'ordre contextuelle.

§105. En somme, *le contexte de production de l'œuvre signifie de manière tout à fait indépendante, de manière tout à fait autonome*. Par exemple, le contexte de révolte entourant généralement le hip-hop a une signification autonome, sans qu'il soit nécessaire de se confronter à la musique *rap* pour le saisir. Cette « révolte » peut tout à fait se passer de musique pour signifier. Cela a pour conséquence immédiate : 1) le fait que la forme esthétique n'est pas porteuse de signification génésique de l'œuvre, nous le répétons, la musique n'est pas une *mise en son de son contexte de production*, 2) la signification d'un contexte musical de production n'est pas la signification que je « reçois » grâce au son.

⁷³ Voir infra. Nous étudierons un peu plus loin le discours émique autour de cette œuvre musicale. Voir infra chap. 8.2.1. Les discours « génésiques » ou « émiques ».

6.2.7.2. La signification à un niveau de surface et à un niveau de profondeur de l'œuvre : retour sur la communication.

§106. Nous venons de dire que la musique ne portait pas, à un niveau de surface⁷⁴ (le son musical) la signification de son contexte de production, et nous aimerions maintenant montrer que cela entraîne nécessairement que le son ne communique pas cette signification, que la signification génésique n'est jamais transmise, et cela peut être démontré par la simple logique. Si l'on veut faire transiter une chose (n'importe quoi), d'un émetteur A à un récepteur B, il faut nécessairement que le « moyen de transport » porte cette chose, d'une manière ou d'une autre. Par exemple, quand j'appelle quelqu'un au téléphone, la ligne téléphonique porte mon message à mon destinataire. Le moyen de transport « trans-porte (porte au-delà) » ce message. Ainsi, ce moyen se trouve doté des « significations » de ce message. Et pourtant, aucune œuvre musicale ne peut se prévaloir d'assurer cette communication au sens fort, aucune œuvre ne porte le sens de l'intention d'un compositeur, nous en voulons pour preuve, le fait qu'il n'est jamais reçu à la simple écoute. À ce compte, le son musical est incapable d'être le support d'une quelconque signification contextuelle à un niveau de surface de l'œuvre — en revanche en profondeur, tout est possible nous l'avons dit. Le son musical n'est ni un moyen de communication de la signification, ni un « support » de la signification, et cela, car une signification que l'on met en œuvre ne sera jamais reçue par un quelconque récepteur à la simple écoute de l'œuvre. Nattiez l'avait vu d'ailleurs.

[Les] stratégies poïétiques — les processus créateurs — ne garantissent pas la nature et le contenu des stratégies esthétiques — les processus perceptifs, de "réception", de compréhension. Il y a *discrépance*, si vous me permettez cet anglicisme, entre le poïétique et l'esthétique.⁷⁵

§107. Cette discrépance sur laquelle a toujours insisté Nattiez, cette dissonance communicationnelle entre l'intention d'un compositeur, d'un improvisateur, d'un interprète et la signification qui est reçue par tout un chacun, est telle, que l'incompatibilité ontologique entre surface et profondeur de l'œuvre devient fondatrice, constitutive de la question de la signification et de la communication en musique.

⁷⁴ À un niveau de profondeur, en revanche, nous l'avons vu avec l'anthropologie musicale historique, une morphologie peut être analogue à un contexte, à partir du moment où ce contexte se constitue en code de création. Mais cette analogie ne garantit en aucun cas la réception de cette signification à un niveau de surface. Seul un travail de lecture herméneutique de la profondeur de l'œuvre le garantit.

⁷⁵ NATTIEZ, Jean-Jacques, *La musique, la recherche et la vie*, Montréal, Leméac, 1999, p. 60.

Ce que l'on qualifie généralement de communication est en fait une coïncidence plus ou moins hasardeuse entre trois univers, celui du compositeur, celui de l'interprète et celui de l'auditeur. À chaque étape, il y a non pas transmission, mais construction. On rencontre la « communication », au sens absolu du terme, lorsque les stratégies à l'œuvre dans la composition, l'interprétation et la perception coïncident.⁷⁶

§108. Or, cette coïncidence n'est jamais atteinte. « Comment cela ? » nous dira-t-on. « Lorsque j'écoute la *Messe en Si* de Bach, je reconnais Bach, c'est donc que je reçois le contexte de production de cette œuvre, et donc que le son que j'entends signifie son contexte et m'en transmet bel et bien la signification ! » Mais est-on certain qu'il s'agit bien du son en lui-même ? Lorsque je reconnais une œuvre ou un style, une époque ou un compositeur, est-ce le son qui me fournit ces informations, ou sont-ce les textes et les dires sur l'œuvre qui me les fournissent ? Livrons-nous à une expérience virtuelle. Je vous fais écouter de la musique instrumentale pour la première fois, inconnue pour vous. En fonction de votre compétence d'auditeur, vous pourrez ou non reconnaître des éléments de style, peut-être pourrez-vous vous risquer à affilier l'œuvre écoutée à un courant ou une époque. Toutefois, le son vous donnera-t-il le nom du compositeur (nommément) ? Il est évident que non. « Certes », rétorquera-t-on, « mais j'ai toutefois réussi à identifier des éléments de style, c'est bien la preuve que le son me les a transmises ». Nous répondrons que le style et toutes autres choses liées à l'analyse ont été théorisées et donc textualisées. C'est donc que c'est votre réception du son qui est conditionnée par des significations connexes venant de l'analyse, de vos habitudes d'écoute, de toute forme d'acculturation.⁷⁷ C'est donc que la signification mise ici en avant s'exprime bel et bien à un niveau de profondeur et non pas à un niveau de surface de l'œuvre. Si vous avez reconnu le style du morceau virtuel, c'est non pas que le son vous a transmis une signification poïétique, mais qu'un texte (au sens large), que vous connaissez pour l'avoir lu ou appris, qu'une connaissance de l'objet, qu'un *a priori* de connaissance de l'objet conditionne votre réception.

...Ainsi, une signification de ce type est liée à la réception et non à la production, et en outre, elle est liée à la profondeur et non à la surface⁷⁸. C'est une précision essentielle.

⁷⁶ NATTIEZ, *La musique, la recherche et la vie*, p. 185.

⁷⁷ Voir NATTIEZ, *Fondements*, p. 53. Nattiez montre bien les distinctions qu'il y a entre poïétique et esthétique, mais cette distinction n'a plus de sens lorsque l'on se penche sur les questions d'acculturation et de compétence. L'acculturation, la compétence concernant des éléments poïétiques (reconnaissance de l'orchestration mozartienne), mais appartiennent de fait à la sphère de la réception.

⁷⁸ Le lecteur comprendra peut-être mieux pourquoi nous avons insisté sur le fait que surface ne signifiait pas de fait « réception » et pourquoi profondeur ne signifiait pas de fait « production ».

§109. À la lumière de ces quelques arguments, la sensation de « recevoir la signification » d'un contexte de production n'a pas de fondements, et la réalité est que c'est notre réception qui est conditionnée par des textes, un contexte, une acculturation particulière. De ce point de vue, le contexte de création d'une œuvre signifie indépendamment du son musical : il utilise toujours un « moyen » complétif ou détourné pour signifier. Ce moyen, quel qu'il soit, vient d'une manière ou d'une autre conditionner notre réception⁷⁹. Ce moyen, aussi, assume une grande part d'autonomie par rapport au son musical.

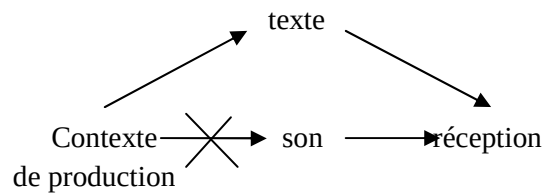
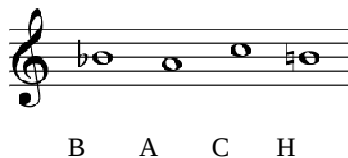


Figure 31 : le contexte de production contamine la réception.

§110. Nous voudrions maintenant étayer l'argument ci-dessus par un exemple éprouvé en musicologie. Chacun connaît le si *bémol*, la, do, si *bécarre* de Bach, sa signature, la *traduction en notes* des lettres constituant son nom (dans la notation allemande, B valant pour si *bémol*, A valant pour la, C valant pour do, et H valant pour si *bécarre*).



Exemple 10 : B-A-C-H, signature de Bach.

Cette signature⁸⁰ a été notamment utilisée par Bach dans son œuvre inachevée *l'Art de la fugue*, mais aussi par d'autres compositeurs : dans *Fantasie und Fuge über das Thema B-A-C-H* pour orgue de Franz Liszt (1855), *La Valse-improvisation sur le nom Bach pour piano* (1932)

⁷⁹ Encore un argument à mettre au compte de l'imbrication de la poétique et de l'esthétique. Voir supra chap. 6.2.4.4. Imbrication de la poétique et de l'esthétique, ou leur indissociabilité partielle.

⁸⁰ Dans *Bach et le nombre*, les auteurs montrent que cette signature B-A-C-H est en constante relation avec une symbolique des nombres dans l'œuvre de Bach (notamment le nombre 14). VAN HOUTEN, Kees, et KASBERGEN, Marinus, *Bach et le nombre: une recherche sur la symbolique des nombres et les fondements ésotériques de ceux-ci dans l'œuvre de Johann Sebastian Bach*, traduit par Bernard Vanderheijden, Liège, Mardaga, 1992, p. 11-190.

de Poulenc, le *Concerto Grosso n° 3* (1985) d'Alfred Schnittke⁸¹. Cette signature n'est pas un exemple isolé, et d'autres compositeurs possèdent une « signature musicale » basée sur le même principe : le F-S-C-H (fa, mib, do, si bécarré en notation allemande) de Franz Schubert ou encore le D-S-C-H⁸² (ré, mib, do, si bécarré en notation allemande) de Dimitri Chostakovitch. Nous aurions d'ailleurs pu les choisir comme exemple.

Il a été montré dans de nombreux ouvrages que B-A-C-H a servi de motif de base et de *logique interne* au fonctionnement et à la structuration d'œuvres diverses de Bach. Cette signature est, par exemple, l'algèbre créateur de *L'art de la fugue* selon l'interprétation de Vincent Dequevauvillier dans son ouvrage *L'art de la fugue, un « problème algébrique »*⁸³.

L'usage du B-A-C-H et la symbolique des nombres qui y est associée⁸⁴ a le mérite de rendre plus intelligibles les procédés compositionnels de Bach, mais peut-on toutefois dire que les nombres, les chiffres, la gématrie, et l'ensemble des procédés algébriques déterminent une signification poïétique à *L'art de la fugue* ? Oui, selon les fondements sémiologiques de Nattiez, puisque les procédés compositionnels font partie du niveau poïétique et se retrouvent dans la trace matérielle (le niveau neutre). Toutefois, peut-on dire que le son musical me transmet

⁸¹ Nous aurions pu citer le *Collage sur B-A-C-H* d'Arvo Pärt (1964) ou encore *Les Variations sur BACH* de Jean Coulthard (1952), ou plus simplement la *Passion selon Saint-Matthieu*, œuvre (parmi d'autres) dans laquelle Bach utilise sa propre signature, par le chiffre 14 (voir note ci-après). Par exemple, les paroles du christ sont réparties sur 14 récitatifs.

⁸² Dans une lettre à son ami et collègue Isaak Glikman, Chostakovitch écrit quelques mots sur cette signature : « je me suis dit qu'après ma mort, personne sans doute ne composerait d'œuvre à ma mémoire. J'ai donc résolu d'en composer une moi-même. On pourrait écrire sur la couverture : « à la mémoire du compositeur de ce quatuor ». Son premier thème est formé des notes DSCH, c'est-à-dire de mes initiales. Je reprends dans ce quatuor des thèmes [...] tirés de la *Première Symphonie*, de la *Huitième Symphonie*, du *Trio*, du *Concerto pour violoncelle*, de *Lady Macbeth*, [...] sans oublier ma *Dixième Symphonie* ». MEYER, Krisztof, *Dimitri Chostakovitch*, Paris, Fayard, 1994, p. 383.

⁸³ Selon l'auteur, cette « logique algébrique » explique entre autres l'inachèvement de l'œuvre. DEQUEVAUVILLIER, Vincent, *L'art de la fugue, un « problème algébrique »*. *Étude sur les caractéristiques numériques et les raisons de l'inachèvement de la dernière œuvre de Jean-Sébastien Bach*, Association pour la connaissance de la musique ancienne, 1998.

⁸⁴ VAN HOUTEN, Kees, et KASBERGEN, Marinus, *op. cit.*, p. 11 sq. « Le nom *Bach* constitue pour ainsi dire la couche supérieure de l'ensemble des autres concepts qui se superposent. Nous pouvons le considérer comme une signature et comme une confirmation que toutes les autres idées sont réellement intentionnelles de sa part. L'expérience a montré que Bach représentait son nom sous une des formes suivantes. 1. le patronyme Bach, figuré par les chiffres 2 = B 1 = À 3 = C 8 = H. Cette forme, nous pouvons la rencontrer sous différents aspects. a) nous pouvons écrire 2 + 1 + 3 + 8 = 14. 14 est un des nombres Bach les plus fréquents. Souvent, ce 14 peut encore être subdivisé en 2, 1, 3, et 8, par une analyse musicale, de telle manière que les quatre lettres soient clairement *visibles*. L'ordre normal des lettres n'est pas obligatoire. En outre, la répartition en 2 1 3 8 n'est pas strictement nécessaire pour accepter 14 en tant que symbole pour *Bach*. b. Lorsque, dans une structure musicale donnée, certains nombres peuvent être mis en rapport et que ces nombres se composent des chiffres 2 1 3 8, il peut s'agir d'une indication du nom *Bach*. Ici non plus, l'ordre n'est pas déterminant [etc.] ».

effectivement cette signification ? 1) Tout d’abord, la mise en lumière de cette signification est indexée obligatoirement sur la présence d’une partition, étant donné que la réalité chiffrée de ces procédés compositionnels ne peut se livrer dans son intégralité à l’écoute. Il est donc nécessaire de décortiquer, de désagréer un *texte* musical, figé en profondeur de l’œuvre, pour pouvoir tenter de mettre en lumière cette réalité. Sans trop risquer, on peut d’ores et déjà affirmer que sans ce texte, il est impossible de déterminer le procédé compositionnel à l’écoute, encore moins une quelconque signification qui y serait rattachée. Cette remarque ne concerne d’ailleurs pas seulement cet exemple. 2) Ensuite, si à l’écoute on entend le motif B-A-C-H, la capacité à le reconnaître et à en dénoter la signification ne vient absolument pas du niveau de surface de l’œuvre : le son ne donne pas les clefs du décodage, et seul un texte, les dires du compositeur ou une analyse en sont capables, ce qui montre à nouveau que la signification dont il est ici question n’est pas d’ordre génésique, mais est liée à la réception, à ma qualité (risquons-nous à dire *compétence*) d’auditeur. Encore une fois, il suffira de décrypter ces *textes* pour en comprendre la signification, sans pour autant qu’il soit nécessaire de se confronter au son musical. Ceci montre encore, soit dit en passant, que l’œuvre fonctionne comme un texte à un niveau de profondeur, mais pas en surface. Nous sommes donc à nouveau confrontés au schéma suivant :

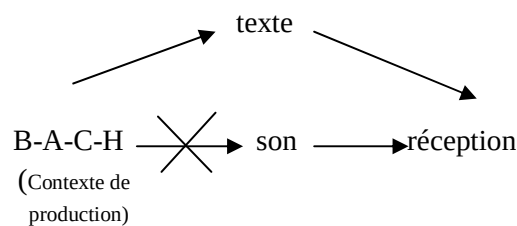


Figure 32 : B-A-C-H contamine la réception.

La signification de B-A-C-H ne peut être transmise par le son, et doit donc emprunter un moyen détourné pour s’exprimer en venant teinter ou conditionner la réception. Ce moyen est un texte, un texte pouvant éventuellement être une partition, un texte analytique, une interprétation guématrique, etc.

§111. En somme, 1) *le son musical ne signifie pas son contexte de genèse*, car il n’y a pas de lien causal entre une morphologie musicale et un contexte, même si l’organisation du sonore peut être analogue à ce contexte en profondeur. Nous pensons notamment au motet *Ave Regina Coelorum* de Marchetto da Padova dont l’analyse par Bernard Vecchione montre un nombre conséquent d’analogies entre l’œuvre sonore et la chapelle des Scrovegni à laquelle l’œuvre est consacrée. Aussi, nous aurions pu citer les travaux du sociologue de la musique Michel Faure,

qui considère que les trois mouvements du concerto classique (mozartien) sont l'analogie de la structure sociale de l'Ancien Régime (clergé, tiers état, noblesse)⁸⁵. Il a fait état de ses travaux le 5 avril 2012 dans notre université d'Aix-Marseille (AMU). Certes, il y a trois mouvements dans le concerto classique mozartien et trois ordres dans l'Ancien Régime. Si l'analogie fonctionne — un peu — sur le plan structural, il va de soi que les trois mouvements ne *signifient* pas les trois ordres, autrement qu'en profondeur et par convention.

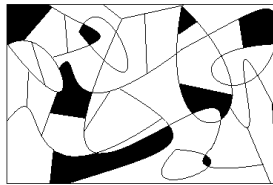
§111. 2) De plus, *le son musical ne communique pas les significations de son contexte de genèse*, car le récepteur ne reçoit jamais grâce au son cette signification contextuelle, cela, car *le son ne porte pas sa signification contextuelle de production*. Ainsi, s'il ne la porte pas, cela traduit son *incapacité à la transmettre, autrement que par un autre médium, un texte de tout ordre*. Voilà ce que nous avons défini comme étant la *TEXTUALITÉ MUSICALE*.

6.2.7.3. Discussion autour de l'autonomie des significations contextuelles de réception en musique.

§112. Le contexte *esthétique* ou contexte de *réception* désigne pour nous l'ensemble des données psychologiques, sociales, culturelles, anthropologiques qui conditionnent notre réception du son musical. Ces données concernent tout un chacun (données historiques, culturelles) elles sont objectives, mais d'autres ne concernent que moi et moi seul. En effet, nous l'avons dit, *ce-que-je-suis* conditionne bien entendu ce que je peux percevoir du son, mais encore ce que je peux produire comme significations à l'écoute d'une musique : *ce-que-je-suis* est allégoriquement un filtre placé devant moi, une sorte de vitre par endroits opacifiée à travers laquelle je regarde le monde, à travers laquelle je le *perçois*.

⁸⁵ « Pourquoi TROIS mouvements dans le concerto du Siècle des Lumières ? Le trois est le chiffre de la stabilité. Il est le chiffre de la Trinité, celui de la triade franc-maçonne. Musicalement parlant, il permet l'alternance des tempi – rapide, lent, rapide. J'ose ajouter une autre hypothèse. [...] Le 1er mouvement est plutôt rapide, de style majestueux, sinon autoritaire. Voyez l'allure martiale de ces mesures binaires. La tonalité majeure s'affiche d'emblée : tonique, dominante. L'Ordre social dominant ? L'establishment aristocratique, si establishment il y a, ne souffre guère de contestation. Le 2d mouvement d'un concerto mozartien, lui, est plutôt lent, de style recueilli voire méditatif. [...] L'Ordre social de l'Ancien régime ayant en charge la prière, l'intériorité ? Le 3e mouvement d'un concerto classique est généralement rapide et gai, fréquemment de style rondo. À la fin des concertos de Mozart, il y aurait donc, si vous acceptez mon hypothèse, le symbole musical du troisième Ordre social de l'Ancien régime ». Son texte est disponible sur le net. FAURE, Michel, « Du concerto en ut mineur K 491 de Mozart et de l'analyse musicale en général », URL : <http://musique.histoire.free.fr/michel-faure-musique.php?musicologue=articles&article=mozart&page=1>

§113. De la même manière, nous pourrions dire qu'une « vitre » culturelle et historique s'insère entre l'œuvre et moi. L'œuvre, le monde, sont reçus après avoir filtré à travers elle. Comme la première, cette vitre ne laisse passer que certains aspects du monde dans lequel je vis, et ne permet qu'une vision partielle des données extérieures à lui. Un Occidental regarde le monde à travers cette vitre qui oblitère des données pourtant essentielles pour la compréhension de son monde, mais aussi du monde dans lequel vivent d'autres cultures (ailleurs sur le globe ou à d'autres époques). Nous exprimons ici l'idée qu'un individu, qui apporte bien sûr sa propre subjectivité aux significations du monde, porte en plus dans son interprétation l'objectivité déterminée par cette vitre historique et culturelle (voir chap. 2.2.5.5. Objectivité du sens commun et du goût commun : le sens culturel.). C'est son être-au-monde social, culturel, historique. Il ne peut produire les émotions ou les significations qu'à partir de ce que cette vitre « laisse filtrer ». Clairement, l'histoire et la culture d'un auditeur sont un premier filtre à sa réception du son et à la production de toute signification. Nous la modélisons ainsi :



Vitre historique et culturelle

§114. Ce rectangle figure toutes les réceptions possibles dans notre monde à une époque donnée dans une culture donnée, et les zones foncées représentent ce qu'un lieu et une époque ne laissent pas filtrer du monde. Ainsi, la perception et la représentation possible du monde est figurée par ce que laissent filtrer les zones claires. Mais la subjectivité de l'individu est une autre vitre qui elle-même est par endroits opacifiée, et ainsi exclut certaines perceptions et certaines représentations possibles de ce même monde. Cette vitre est changeante avec l'individu, comme la vitre culturelle et historique est changeante avec le l'histoire et la géographie. En définitive, ce que l'individu peut se représenter du monde est ce qui filtre à travers les deux vitres.

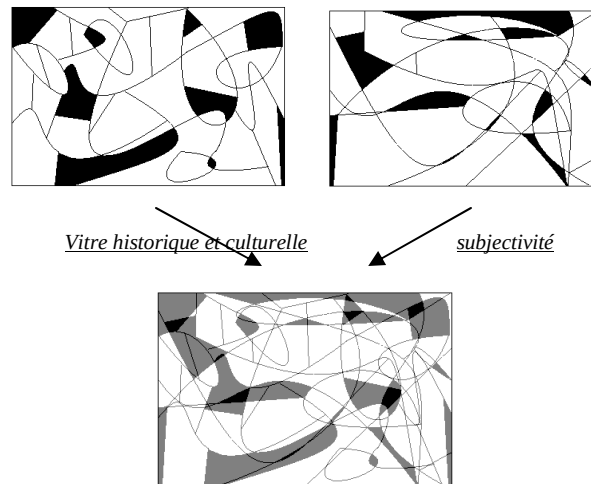


Figure 33 : représentation possible du monde pour un individu donné inséré dans une histoire, un lieu et une culture.

§115. Il y a enfin, si l'on veut bien nous passer ces allégories en cascade, une dernière vitre qui correspond à la circonstance de la rencontre avec l'œuvre musicale, une vitre circonstancielle de l'écoute, de l'expérience de l'œuvre. Nous pourrions essayer de figurer au moyen d'un dessin ce modèle pour décrire les filtres désignant le contexte de réception du son

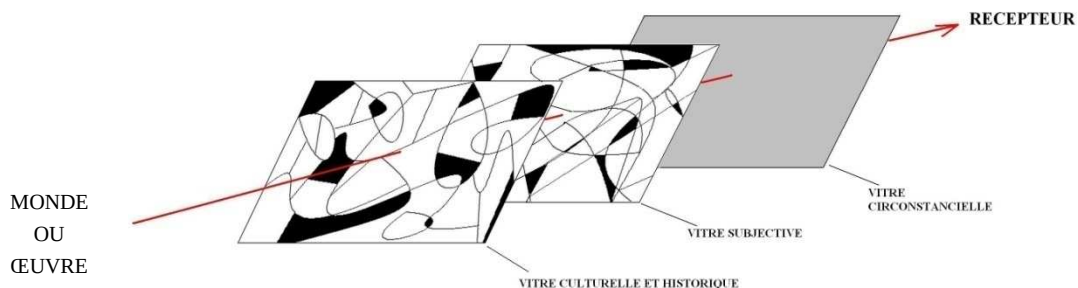


Figure 34 : contexte de réception d'une œuvre.

La surface d'une œuvre — selon notre schéma — filtre tour à tour à travers trois vitres, qui conditionnent sa réception. Point essentiel : puisqu'à travers les vitres « filtre » le monde pour un individu, alors le sens et les significations induites par le monde ne sont envisageables qu'à partir d'un « monde » ayant filtré à travers elles. Ce monde est ce que nous appelons dans notre texte *mon-monde*. Ce monde conditionne le sens et les significations possibles *pour-soi*, et les représentations possibles *pour-soi*.

§116. Venons-en maintenant à cette autonomie dont nous parlions plus haut. Les deux premières vitres sont dans le fond assez invariantes, pour autant qu'elles sont un filtre à tout sens, à toute signification, musicale ou non. Ils ne sont pas spécifiques à la musique ou à l'expérience musicale. En cela, elles trouvent leur autonomie. Il est tout à fait possible de leur attribuer une valeur en dehors de toute expérience musicale, et sur ce plan, le contexte que désignent ces deux vitres esthétiques possède une signification autonome. *Ce-que-je-suis* (vitre subjective) ainsi que ma *culture* et mon *histoire* (vitre culturelle et historique) ont un impact indéniable sur la réception que je peux avoir du son, et donc sur les significations que je peux formuler à partir d'elles. Mais en définitive, ces données objectives et subjectives qui déterminent *ce que je peux recevoir* du monde, des choses, ne sont pas spécifiquement liées à l'expérience musicale ; c'est ainsi qu'elles trouvent leur autonomie : elles sont communes à *l'expérience*, et non à *l'expérience de...* la musique. La seule vitre contextuelle conditionnant spécifiquement la réception du son, c'est l'ensemble des données circonstancielles spécifiques au moment précis où je reçois le son. Des conditions purement matérielles : les conditions de sonorisation, la salle de concert. Mais aussi probablement des conditions psychiques ou psychologiques circonstancielles : mon état d'âme, la psychologie collective du public lors du concert, *etc.* Tous ces aspects conditionnent « la jouissance, la contemplation ou la lecture [émotionnelle ou rationnelle] de l'œuvre ⁸⁶ ». Ce qui est spécifique à l'expérience musicale, c'est la circonstance, et elle seule. Ainsi, ce que le son signifie *pour-soi* est indexé plus spécifiquement à une *circonstance* qu'à un contexte de réception, qui lui, est assez invariant et autonome.

...Ainsi, la musicologie référentialiste aurait tort de croire que la signification contextuelle de production et de réception qu'elle met en lumière équivaut à la signification du son.

...En outre, ce qui signifie le son prend la valeur du contexte de réception uniquement de cette manière : il signifie ce-que-je-suis dans la circonstance ou je fais expérience du son.

⁸⁶ NATTIEZ, *Fondements*, p. 52.

— VII —

LA MUSIQUE COMME RÉCIT OU NARRATION.

§1. Avec la narrativité en musique, nous nous situons explicitement dans la textualité musicale, au niveau de profondeur de la signification. Ce que l'œuvre musicale nous narre, ce qu'elle nous raconte, se « lit » dans ses tréfonds herméneutiques. C'est à partir du moment où l'on s'interroge sur les propriétés narratives de l'œuvre son niveau de surface, que la question de la narrativité devient passionnante, mais aussi infiniment problématique. Le son musical nous narre-t-il quelque chose, le monde sonore nous raconte-t-il une histoire ? Ce chapitre répond à cette question.

« On n'a pas encore démontré, sinon de manière extrêmement triviale, que la musique ait la capacité de raconter »¹ disait Kofi Agawu dans *Playing with Signs*. Nous pensons que cette affirmation est inexacte, à certains égards. De nombreux auteurs — Márta Grabócz, Eero Tarasti, Raymond Monelle, etc. — ont contribué à rendre saillant le contenu narratif des musiques classique et romantique notamment. Mais la citation d'Agawu, datant de 1991, nous rappelle que cette narrativité n'est pas encore actée « à un niveau de surface » des œuvres, à un niveau *sonore*. S'il a été montré que des unités narratives, ayant la valeur de « connotateurs » culturels, historiques, anthropologiques, peuvent être ponctuellement reçues comme tels par l'auditeur, rien n'indique que le son musical soit *ontologiquement* narratif, y compris dans les genres pensés comme explicitement narratifs (opéra). Nous montrerons, par exemple, que la succession des unités sonores est incapable d'assumer l'ordre de la causalité événementielle, sans lequel, semble-t-il, aucune intrigue ne peut se constituer. À cet égard et à de nombreux

¹ AGAWU, Kofi, *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton, Princeton University Press, 1991, p. 36.

autres (abordés dans le présent chapitre), une ontologie narrative du son musical nous semble difficile à justifier.

§2. Dans ce chapitre, nous montrerons tout d’abord qu’en musique, la narratologie est plutôt d’essence greimassienne. Nous reviendrons donc sur les théories de Greimas, et montrerons comment elles ont été « importées » comme outil musicologique. Ensuite, après avoir dépeint les bases théoriques de la narratologie générale et de la narratologie musicale, nous montrerons quelles difficultés cette discipline soulève sur la question du sens et de la signification en musique.

7.1. L’ESSENCE GREIMASSIENNE DES SÉMIOTIQUES DE LA NARRATION MUSICALE.

§3. Greimas a beaucoup intéressé la sémiotique musicale dès ses premières heures. Probablement parce que ses concepts et ses modèles entretenaient avec la conception théorique de la musique des années 60 une relation ténue. Probablement aussi, parce que son ouvrage *Sémantique structurale* de 1966 — marquant — est l’un des rares livres de sémantique disponibles à l’époque, et seulement le second ouvrage de sémantique en France, le premier étant celui de Michel Bréal². La musicologie s’est empressée de donner une traduction « musicale » à cet ouvrage, avec comme projet celui de comprendre et de mettre en évidence une *signification* musicale, et par voie de conséquence de jeter les bases d’une sémantique ou science de la signification musicale. Enfin, parce que le texte de la *Sémantique structurale* demeure encore aujourd’hui un texte fondateur de l’école française de sémiotique, qui plus encore que l’école Russe, à littéralement fascinée la musicologie.

Nous ne pouvons pas rendre compte de l’ensemble de l’arrière-plan conceptuel de la sémiotique d’essence greimassienne, car l’exhaustivité en la matière nous conduirait à outrepasser l’objet de cette seconde partie — qui concerne plus spécifiquement la *narratologie musicale*. Nous nous efforcerons cependant d’aborder les concepts et modèles greimassiens utilisés par la narratologie musicale, en rapport avec la musique, afin de prétendre à une plus grande intelligibilité.

*

§4. Il importe dès maintenant de préciser que Greimas a surtout contribué à développer l’analyse formelle (nous préférons le terme « structurale ») des récits, ce qui explique

² BREAL, Michel, *Essai de sémantique : science des significations*, Paris, Broché, 2011.

absolument pourquoi le secteur de la sémiotique musicale s'intéressant plus spécifiquement à Greimas constitue — ou du moins avoisine — la sphère de la narratologie musicale. C'est aussi pourquoi on l'associe souvent à Roland Barthes en musicologie (outre leurs relations personnelles et leurs objectifs communs³), et à son *Analyse structurale des récits*. Il importe, en outre, de préciser aussi que la narratologie engage tout autant les théories de l'action que les théories du langage.

7.1.1. Le modèle actantiel⁴ et le programme narratif.

Note : les chapitres 7.1.1. Le modèle actantiel et le programme narratif et le chapitre 7.1.2. Le carré sémiotique, sont des rappels sur les modèles greimassiens. Ils peuvent tout à fait être passés sans que cela ait d'incidence sur la compréhension globale de notre travail. Mais il nous fallait effectuer ce rappel afin de pouvoir rebondir sur les travaux narratologiques de Márta Grabócz notamment, et afin de débattre de l'essence narrative de la musique. C'est pourquoi elle ne figure pas en annexe, mais dans le corps du texte.

*

§5. Conforme à la *sémiotique interne*, le modèle actantiel est une réduction. Basé sur les réductions de Vladimir Propp dans les *Morphologies du Conte*⁵ populaire russe, il est une modélisation de l'action en fonction de ce que son auteur appelle des *actants*, pouvant être bien sûr un ou des personnages (plusieurs *acteurs* peuvent se constituer en un seul et même *actant*), mais aussi un ou des non-personnages (un objet, un concept, une chose). Ce modèle est tout à fait opérant pour décrire les œuvres musicales sous-tendues par une narration et des personnages (nous pensons aux opéras bien entendu, et à tout autre genre explicitement narratif : la musique de cinéma par exemple).

7.1.1.1. Les actants chez Propp, Souriau et Greimas.

§6. Propp avait défini sept actants, pouvant aider, par leur fonction respective, à décrire une action : le méchant, le donateur, l'auxiliaire, la personne recherchée, le mandateur, le faux

³ La fondation avec Barthes de la revue *Langages* (1966), la participation de Barthes au « Groupe de recherche sémio-linguistique » (GRSL) fondé par Greimas la même année, etc.

⁴ GREIMAS, *Sémantique structurale*, p. 172 sq.

⁵ PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.

héros et le héros. Greimas a réduit cette liste à 6 actants en modifiant les termes et en considérant que le héros et le faux héros peuvent se réduire à un seul et même actant : le *sujet*. Les six actants de Greimas sont les suivants : l'opposant, le destinataire, l'adjuvant, l'objet, le destinateur, le sujet. Selon Greimas, un récit ou un micro-univers dans un récit n'incarne pas nécessairement tous les actants. « Un nombre restreint de termes actantiels suffit à rendre compte de l'organisation d'un micro-univers⁶ ». Mais dans de très nombreuses narrations « classiques », tous les actants de Greimas sont représentés. Idem dans les opéras. Exemple avec Don Giovanni de Mozart. En voici une possible description (la nôtre).

Sujet : Don Giovanni (séducteur)

Objet : Donna Anna (Don Giovanni doit la séduire)

Adjuvant : Leporello (le valet complice de Don Giovanni)

Opposant : Le Commandeur (père de Don Ottavio, fiancé à Donna Anna)

Destinateur : La séduction

Destinataire : L'assouvissement du désir

Greimas retient donc six actants. Le tableau suivant met en comparaison les actants issus des travaux de Vladimir Propp puis D'Étienne Souriau, ayant manifestement, par la suite, orienté la vision de Greimas.

Propp, Vladimir, <i>Les morphologies du conte</i> (1928)	Souriau, Étienne, <i>les 200000 situations dramatiques</i> ⁷ (1950)	Greimas, A. J., <i>Sémantique Structurale</i> (1966)
Le traître	L'opposant	L'opposant
—	L'obtenant	Le destinataire
L'auxiliaire Le donateur	La Rescousse	L'adjuvant
La personne recherchée	Le représentant du bien souhaité, <i>valeur orientante</i>	L'objet
Le mandateur	L'arbitre	Le destinateur
Le héros Le faux héros	La force thématique orientée	Le sujet

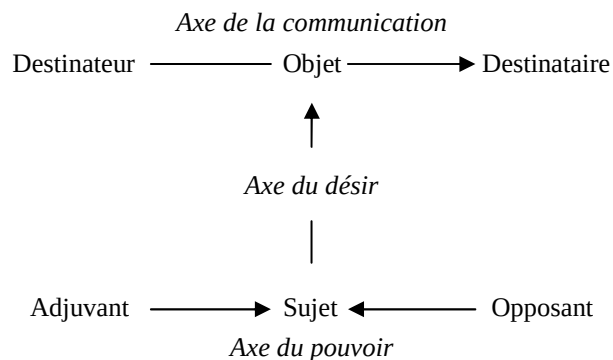
Tableau 4 : récapitulatif des actants selon Propp, Souriau, et Greimas.

⁶ GREIMAS, *Sémantique structurale*, p. 176.

⁷ SOURIAU, Étienne, *Les 200000 situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950.

7.1.1.2. Relation entre le schéma actantiel et le programme narratif.

§7. Ces actants, qui ne sont pas tous toujours nécessaires à la réalisation de l'action (le destinataire peut se confondre avec le sujet par exemple, deux actants peuvent se présenter sous la forme d'un seul), sont réunis dans trois catégories actantielles⁸ définissant trois axes relationnels entre : sujet et objet ; destinataire et destinataire ; adjuvant et opposant. Ces termes se *voisent*, ils sont donc situés sur un même axe⁹. Pour Greimas, le *sujet* est un personnage ou un non-personnage qui s'oriente vers l'*objet* de son désir. Cette « relation téléologique » apparaît comme un « sémème réalisant l'effet de sens *désir*¹⁰ ». Le destinataire (ou commanditaire) est celui qui mandate le sujet dans sa quête vers son objet, le destinataire, lui, est le bénéficiaire de la quête par l'acquisition de l'objet. Le *destinateur* et le *destinataire* définissent un axe de communication qui se charge d'établir la relation entre le sujet et son objet. L'*adjuvant* et l'*opposant* respectivement facilitent ou freinent l'établissement de l'axe du désir (entre le sujet et l'objet), mais aussi l'axe de la communication (entre le destinataire et le destinataire). Ils définissent ainsi l'axe du pouvoir.

Figure 35 : le modèle actantiel mythique selon Greimas.¹¹

§8. En résumé, le schéma actantiel de Greimas est triparti et, faut-il le préciser, tout à fait en adéquation avec le schéma narratif classique (état initial, transformation, état final), lui aussi triparti. Ils sont tous deux fondés sur le principe que le récit entier, ou tout micro univers du récit s'articule — en substance — sur :

⁸ GREIMAS, *Sémantique structurale*, p. 176-180.

⁹ GREIMAS, *Sémantique structurale*, p. 20.

¹⁰ GREIMAS, *Sémantique structurale*, p. 177.

¹¹ GREIMAS, *Sémantique structurale*, p. 180.

- un *sujet* mobilisé (par un commanditaire ou destinataire) dont le but est d’obtenir un *objet* (état initial de la narration).
- une quête effectuée par ce sujet à destination de l’objet et de ses bénéficiaires, dans laquelle il sera aidé par des adjuvants et freiné par des opposants (transformation).
- cet objet est acquis au bénéfice d’un destinataire (état final).

Et cela, nous devons l’avouer, fonctionne pour le mieux sur les corpus « classiques » : n’importe quel film (*La gloire de mon père*, *Prédator*, *Star Wars* ou *Pulp fiction*, *Cobra*¹², etc.), n’importe quel roman (*Le nom de la Rose*, *Tous les matins du monde*, et à plus forte raison chez les auteurs grand public comme Arlan Coben, etc.), n’importe quelle histoire (le *Petit poucet*, *Alice au pays des merveilles*¹³, etc.), n’importe quelle pièce de théâtre (vaudeville, du Molière...) n’importe quel opéra (les *Noces*, le *Ring*), bref, n’importe quelle œuvre, pourvu qu’elle soit « classique¹⁴ » et explicitement narrative. Elle réalisera l’ensemble ou la quasi-totalité des relations et des catégories prédites par ce modèle.

7.1.1.3. Le programme narratif

A) La théorie

§9. Après avoir décrit le modèle actantiel, il serait intéressant de s’attarder quelques instants sur le programme narratif de Greimas. Sous forme d’équation ou d’équation réduite (la plus utilisée dans la narratologie musicale, en particulier chez Tarasti), il s’attache à décrire de manière synthétique une action. Il s’articule autour de deux pôles essentiels : un sujet S1 qui produit l’action appelé « sujet de faire » et un sujet qui est affecté par cette action, S2, appelé « sujet d’état ». S1 et S2 peuvent, selon le type d’action, être un seul et même sujet ; de S1 à S2, un syncrétisme est possible. Le programme narratif postule pour un rôle transformationnel de l’action : elle sert un changement d’état. Un état se compose d’un sujet d’état (sujet affecté par l’action de S2) et par un objet (O)¹⁵ dont il va être privé ou nanti. La conjonction (S2 n O) ou la

¹² Nous prenons des exemples dans tous les corpus.

¹³ Qui conserve une intrigue en dépit de l’absurde et du paradoxal. Voir à ce propos DELEUZE, *Logique du sens*.

¹⁴ Le ring est romantique bien entendu. Mais ce qui est signifié ici par *classique*, est la volonté de non-destruction de l’ordre et des catégories de la narration. Par exemple, le cinéma hollywoodien du XX^e siècle est « classique » en ce sens.

¹⁵ Bien sûr, le sujet n’est pas nécessairement un personnage humain et l’objet n’est pas forcément matériel, il peut prendre l’aspect d’un sentiment ou de toute autre *chose* selon ce que réalise l’action dans le récit.

disjonction (S2 u O) de S2 et de O définit l'état. L'équation utilise aussi une fonction (F) qui décrit un *rôle narratif*, comme les fonctions dans les *Morphologies du conte* de Vladimir Propp.

Ainsi, une même action peut se résumer en deux équations, selon que l'objet soit conjoint au sujet ou soit disjoint :

$$\text{PNC} = F \{S1 \longrightarrow (S2 \text{ n } O)\} \text{ (Programme Narratif Conjonctif)}$$

ou

$$\text{PND} = F \{S1 \longrightarrow (S2 \text{ u } O)\} \text{ (Programme Narratif Disjonctif)}$$

§10. Illustrons cette partie théorique par un exemple — volontairement naïf — que nous inventerons. *Jean et Jacques sont de jeunes amis. Jacques possède un jouet que Jean n'a pas. Jean (S1 ou S1 et S2) va voler (F) Jacques (S2) dans le but d'obtenir le jouet (O).* Cette action est décrite par un programme narratif conjonctif si l'on considère que Jean est à la fois le « sujet de faire » (il produit l'action de voler) et le « sujet d'état », c'est-à-dire le sujet affecté par l'action (il obtient le jouet) ;

$$\text{PNC} = \text{voler} \{ \text{Jean} \longrightarrow (\text{Jean n jouet}) \}$$

Toutefois, cette action peut aussi être décrite par un programme narratif disjonctif si l'on considère que Jean est le « sujet de faire » S1 (il produit l'action de voler) et que Jacques est le « sujet d'état » S2, privé de son jouet. Le programme narratif s'écrit alors :

$$\text{PND} = \text{voler} \{ \text{Jean} \longrightarrow (\text{Jacques u jouet}) \}$$

Plus encore, si l'on considère que la fonction est *se faire voler*, et non *voler*, les équations peuvent se réécrire de la sorte

$$\text{PNC} = \text{se faire voler} \{ \text{Jacques} \longrightarrow (\text{Jean n jouet}) \}$$

$$\text{PND} = \text{se faire voler} \{ \text{Jacques} \longrightarrow (\text{Jacques u jouet}) \}$$

Les équations peuvent se multiplier et les termes deviennent ainsi interchangeables. Quatre équations décrivent la même action, car toute équation présuppose toujours dans ce modèle une seconde équation. Deux équations réciproques (au moins) décrivent ce que Greimas nomme une *structure* du programme narratif.

B) Un exemple musical.

§11. Les applications de tels modèles ne peuvent bien évidemment que se restreindre aux genres explicitement narratifs comme l'opéra, c'est-à-dire doués d'une profondeur fictionnelle et narrative. En réalité, ce modèle fonctionne aussi bien pour toute narration, tout récit (littérature, cinéma, théâtre, opéra).

Voici un exemple donné par Eero Tarasti dans *La musique et les signes*. Il nous rappelle aussi la problématique de la conjonction et de la disjonction.

Tout récit affiche pour commencer l'une de ces deux situations : ou le sujet est *conjoint* à son objet (S^O), ou il en est disjoint (S^VO). Par exemple, si quelqu'un a acquis une propriété, il s'est trouvé *conjoint* à une certaine somme d'argent (S^O) ; cette propriété vient-elle à lui faire défaut, il en a été *disjoint* (S^VO). Nombre de récits populaires qu'a étudiés Propp commencent par une telle disjonction ; du fait que ce « manque » initial, comme le disait Propp, pèse sur une histoire, celle-ci aura pour finalité l'accès — la conjonction — à une plénitude. Cette situation se présente fort clairement dans le cas d'une musique explicitement narrative comme celle d'un opéra. Par exemple, au début de *L'anneau du Nibelung*, l'anneau est volé ; les Filles du Rhin sont *disjointes* de leur objet. À la fin, elles l'ont retrouvé : elles lui sont désormais *conjointes*.¹⁶

Le lecteur l'aura compris, la possible utilisation de ce genre de modèle est absolument suspendue à la textualité musicale, et donc à la profondeur de l'œuvre musicale. Nous montrerons un peu plus loin une application plus aboutie de ce programme narratif par Márta Grabócz.

7.1.2. Le carré sémiotique.

§12. Le carré sémiotique de Greimas est probablement aussi célèbre que le triangle sémiotique de Peirce en musicologie, lui-même aussi célèbre que la dichotomie saussurienne signifiant / signifié. Il est probablement aussi l'un des deux modèles sémiotiques les plus retentissants dans la narratologie musicale greimassienne, partageant ce piédestal avec *l'isotopie*. Le carré sémiotique est un dispositif d'analyse permettant de traiter d'une opposition conceptuelle (beau/laid) en étendant le champ conceptuel par la négation de ces termes. C'est une manière de faire émerger la signification en « délayant un peu » l'aspect brut des dichotomies trop tranchées et si chères à la sémiotique, en s'appuyant sur deux termes opposés présupposant l'un

¹⁶ TARASTI, *La musique et les signes*, p. 27.

de l'autre, et sur la négation de chacun des termes. Des contraires — homme /femme par exemple — ne peuvent embrasser à eux seuls tout l'univers sémantique rattaché à l'axe sémantique qu'ils définissent (la *sexualité* ou le *genre*). En opérant par la négation des contraires (non-homme, non-femme), on redéfinit de nouvelles catégories sémantiques et de nouvelles relations sémantiques (complémentarité, contradiction), et cela permet en définitive de rendre compte de significations complexes. Pour deux termes contraires, le carré sémiotique dénote une structure élémentaire de la signification (dans un texte, un tableau). Selon Anne Hénault, « ce schéma binaire, extrêmement puissant, permet d'indexer toutes les relations différentielles qui discriminent tout effet de sens¹⁷ ».

Nous l'avons dit, le carré sémiotique articule deux *termes contraires* S1 et S2 et leur négation non-S2 / non-S1 (ou *termes contradictoires*). La relation qui unit chacun des termes les uns aux autres fait apparaître de nouveaux termes que Greimas nomme *métatermes* : le terme complexe, le terme neutre, la deixis positive et la deixis négative. La deixis comme l'indique son nom est un terme linguistique qui renvoie nécessairement à un référent. Il est donc contextuel, ce qui explique pourquoi deux carrés sémiotiques composés des mêmes termes peuvent avoir des deixis différents selon le contexte dans lequel ils sont utilisés.

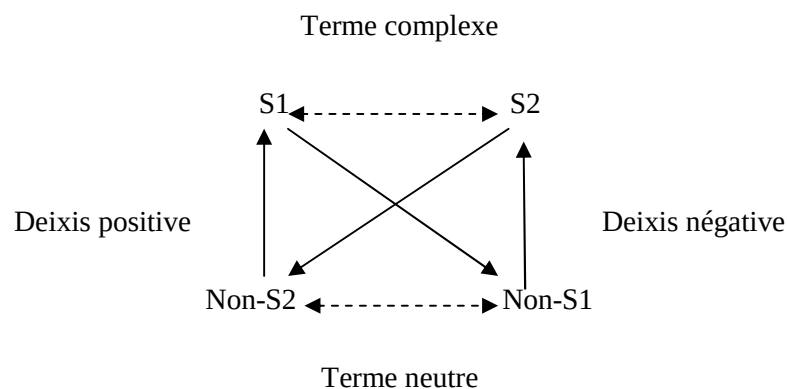


Figure 36 : le carré sémiotique selon Greimas.

§13. Selon que les métatermes existent ou non dans la réalité ou même dans l'imaginaire, les néologismes se révèlent nécessaires pour les qualifier. Une action taxinomique est nécessaire la plupart du temps si les termes de l'opposition sont des termes conceptuels.

Essayons de faire deux carrés, l'un opposant le noir et le blanc pour tenter avec un exemple rudimentaire de rendre plus saillant l'intérêt sémantique du carré ; et l'autre opposant deux termes greimassiens, à savoir *l'adjuvant* et *l'opposant*, deux actants de son modèle

¹⁷ HÉNAULT, Anne, *Narratologie, sémiotique générale*, Paris, PUF, 1983, p. 14.

actantiel. Tester un modèle (le carré) sur des termes issus des théories du même auteur peut paraître un rien fallacieux, mais risque d’être aussi tout à fait passionnant.

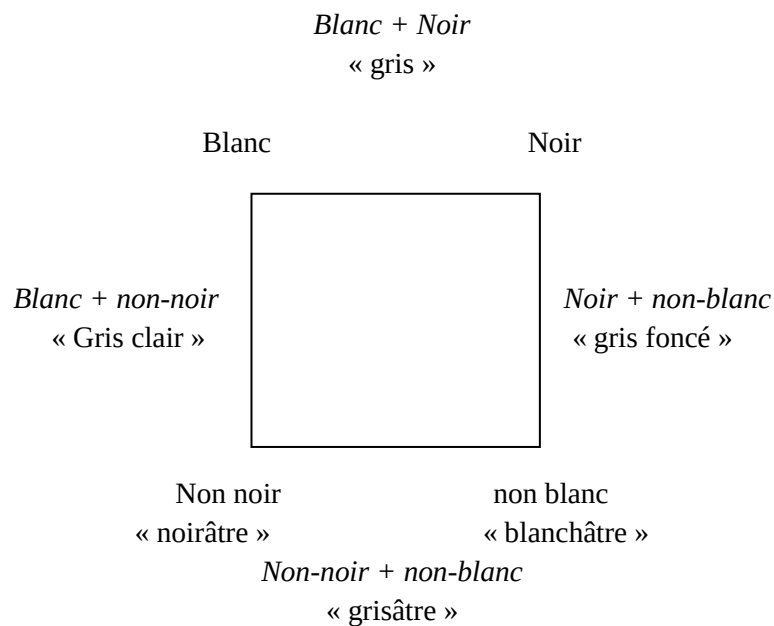


Figure 37 : carré sémiotique avec l’opposition noir/ blanc.

§14. Avec l’opposition franche et évidente « noir / blanc », nous obtenons toute une palette de couleurs, si nous osons dire : nous élargissons le champ sémantique à partir d’une simple opposition. Il serait intéressant, peut-être, de se servir du carré pour réaliser une analyse de la structure sémiotique d’un tableau comme *Guernica* de Picasso, qui est souvent étudié du point de vue de sa thématique ou de la technique cubiste. L’opposition « noir / blanc » y est assez saillante, et cette œuvre produit l’ensemble des deixis et métatermes. Il serait, par exemple, intéressant de voir ce que peuvent signifier les métatermes (non-noir + non-blanc, blanc + noir) et deixis (blanc + non-noir, noir + non-blanc), quelle est leur utilisation et à quoi elles réfèrent, si elles peuvent avoir valeur narrative, si elles possèdent une symbolique particulière, etc.

Exemple 11 : *Guernica*, Picasso, huile sur toile, 1937.

§15. Avec des oppositions franches « vrai / faux », « masculin / féminin », il est aisé d'imaginer les deixis et de définir les métatermes. Toutes les significations dans une structure de signification ne peuvent être dénotées seulement par les contraires (ici noir/blanc). Mais dès que les concepts deviennent plus flous et l'opposition plus biaise, la difficulté s'accroît, bien entendu. Pour le second carré, basons-nous sur une opposition provenant du modèle actantiel de Greimas (voir supra). Pour notre carré sémiotique, nous prendrons l'un des trois axes principaux du modèle actantiel, l'axe du pouvoir représenté par deux contraires : l'adjuvant et l'opposant. Il nous faut, selon le carré sémiotique, d'abord marquer les oppositions (opposant / adjuvant), puis les subcontraires (non-opposant / non-adjuvant), puis ensuite fixer les métatermes. Cette dernière tâche devient d'autant plus difficile que l'imprécision (ou la complexité) des termes est grande.

Notre terme S1 est *l'adjuvant*, et son contraire S2 *l'opposant*. Les subcontraires (non-S1 et non-S2) seraient le non-adjuvant, et le *non-opposant*.

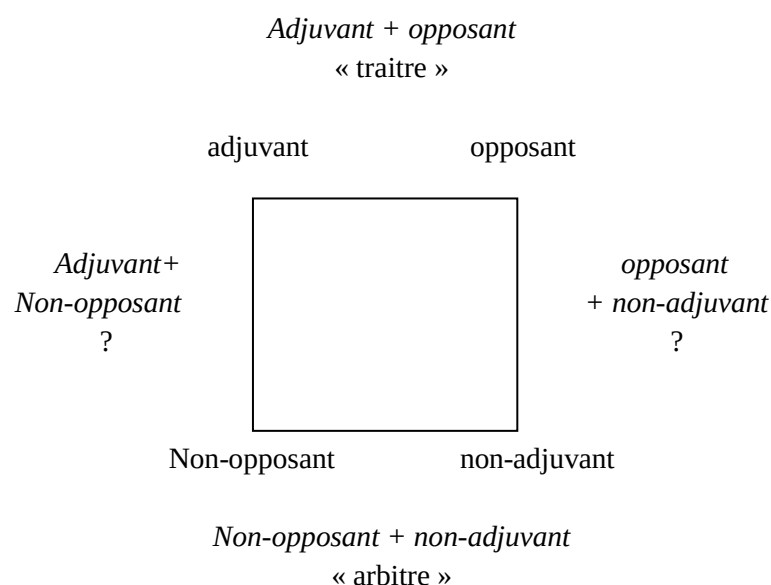


Figure 38 : carré sémiotique avec l'opposition adjuvant et opposant.

§16. Notre terme complexe *adjuvant* + *opposant* va être difficile à définir. Il n'existe pas d'actant dans le modèle actantiel de Greimas qui soit à la fois un adjuvant et un opposant. Pourtant, cet actant est présent dans la liste d'actants de Propp (voir supra), il est le *traître*. De la même manière, il n'existe pas d'actant dans le modèle actantiel de Greimas qui soit à la fois un non-adjuvant et un non-opposant. Cet actant existe pourtant dans la terminologie de Souriau (voir supra) sous la désignation d'*arbitre*. En outre, aucun modèle actantiel étudié ne produit les actants représentant la deixis positive (adjuvant + non-opposant) ou la deixis négative (non-adjuvant + opposant).

Nous venons de montrer, semble-t-il, que le carré sémiotique de Greimas contredit d'une certaine manière son modèle actantiel, ou plutôt, son modèle actantiel ne produit en aucun cas tous les actants que réclame, d'une certaine manière, son *carré*. Nous tenions à le montrer, ce fut un aparté...

Le carré a souvent été critiqué, notamment par les logiciens. Le problème de ce carré est qu'il implique que les termes premiers étudiés soient en parfaite opposition, et soient simples comme le blanc et le noir. Mais si l'on prend par exemple des concepts (philosophiques) pouvant être perçus comme opposés, alors il faudra ruser pour faire rentrer les métatermes « dans les cases ». À ce compte, nous pouvons montrer que l'univers décrit par le carré n'est que rarement homogène ; cette homogénéité est pourtant perçue comme une nécessité par Greimas : le carré doit « organiser un univers homogène¹⁸ », nous dit aussi Jean-Marie Floch.

7.2. LA NARRATOLOGIE MUSICALE

7.2.1. L'histoire¹⁹ d'une discipline.

§17. La narratologie musicale, ou la narrativité musicale est née, ici encore, d'une analogie aux théories littéraires, plus précisément aux théories du récit ou de la narration. Comme pour de nombreux courants linguistiques, il faut remonter aux formalistes Russes du début du XXe siècle pour en trouver la première trace, chez Victor Chklovski²⁰ notamment, cité et même

¹⁸ FLOCH, Jean-Marie, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit, pour une sémiotique plastique*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1985, p.200.

¹⁹ La narratologie semble dans son ensemble s'accorder pour dire qu'une histoire de la narratologie est difficile voire impossible, étant donné qu'elle n'est qu'une résultante de nombreux courants linguistiques.

²⁰ Voir à ce propos : SHKLOVSKY, Viktor, « A Parodying Novel: Sterne's TS », *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln, U. of Nebraska P, 1965. Reproduit dans *The Novel, An Anthology of Criticism and Theory 1900-2000*, Dorothy J. Hale editions, Oxford, Blackwell, 2006, p. 32-53.

traduit dans la *Théorie de la littérature*²¹ de Tzvetan Todorov, mais aussi et bien sûr chez Vladimir Propp²² et sa *Morphologie du Conte*²³ parue en Russie en 1928. Ce formalisme a connu un essor tardif en France sous l'impulsion de Tzvetan Todorov dans les années 60, avec son livre *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*²⁴ (1965) et sa célèbre *Grammaire du « Décaméron »*²⁵ (1969) de Boccace. On lui doit d'ailleurs une exégèse partielle des théories de Chklovski, mais surtout l'apport en France et la densification des théories structurales ou *classiques* de la narration, partageant cette lourde tâche avec Gérard Genette et ses ouvrages *Figures I* (1966), *Figures II* (1969) et surtout *Figures III* (1972)²⁶, et avec Roland Barthes, dont l'apport conséquent en la matière n'est peut-être pas toujours pris à sa juste valeur. Son *Introduction à l'analyse structurale des récits*²⁷ qui date elle aussi des années soixante (1966), est marquante en ce qu'elle identifie dans une démarche systématique les premières unités du récit, la syntaxe fonctionnelle, les actions, et l'ensemble des systèmes du récit le plus souvent en complémentarité des travaux réalisés par ses confrères. Les ouvrages cités témoignent tous d'ailleurs du lien assez indéfectible entre ces trois piliers de l'étude et de l'analyse narrative structurale en France dans les années 60, les uns citant tour à tour les autres, dans une démarche fertile de connaissance commune du récit et de la narration.

§18. La narratologie plus contemporaine²⁸ s'est scindée en deux grands groupes ou courants. Cette scission tient en réalité autant à une différence de méthode (l'une est structurale, l'autre recherche à dépasser le modèle structural) qu'à une différence d'objet d'étude. La première, dite narratologie *classique*, correspond à une prolongation de la voie initiée par Todorov, à savoir la

²¹ CHKLOVSKI, Victor. « L'art comme procédé », in TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, p. 76-97.

²² On connaît notamment l'attirance de Luciano Berio pour Vladimir Propp. « On peut s'étonner, écrit Berio, que j'utilise la terminologie de l'ethnologue russe Vl. Propp pour expliquer les fondements d'un récit qui n'existe pas. Je me souviens de mon émotion à la lecture du livre *Morphologie du Conte*. Certains aspects du projet *Outis* dans sa globalité me sont devenus clairs en tant que réaction à cette lecture. Ce livre m'a permis de préparer le terrain, plutôt accidenté, de mon désir d'aller vers un idéal de métathéâtre musical ». BERIO, Luciano, cité par STOIANOVA, Ivanka, *Entre détermination et aventure : Essais sur la musique de la deuxième moitié du XX siècle*, Paris, l'Harmattan, 2004, p. 253.

²³ PROPP, *Morphologie du conte*.

²⁴ TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 1965.

²⁵ TODOROV, Tzvetan, *Grammaire du Décaméron*, La Haye, Mouton, 1969.

²⁶ Paris, Seuil, 1966, 1969, et 1972 ainsi que les *Figures IV et V* en 1999 et 2002 et le très marquant *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

²⁷ In BARTHES, Roland, *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 167-206.

²⁸ Voir à ce propos, PIER, John, et BERTHELOT, Francis, *Narratologies contemporaines*, Paris, Archives contemporaines, 2010. Voir aussi à ce propos : BARONI, Raphaël, *La Tension narrative*, Paris, Seuil, 2007.

narratologie structurale, elle-même directement héritée des formalistes Russes, recherchant en définitive les propriétés du texte narratif. Une seconde, *postclassique* ou *nouvelle*, s'intéresse de beaucoup plus près à la lecture narrative, aux choix interprétatifs du lecteur, aux stratégies de lecture. Elle est assez fortement marquée — en toute vraisemblance — par l'arrière plan conceptuel et théorique du *Lector in fabula* d'Umberto Eco. Dans l'article *Narratologie ou narratologies*, issu du livre *Narratologies contemporaines*, l'auteur dresse en un tableau synthétique²⁹ et riche de sens, les principales différences entre narratologies classiques et narratologies postclassiques. L'opposition entre ces deux consœurs peut grossièrement se résumer (comme souvent dans les sciences du langage et du discours) à la dichotomie saussurienne : l'une décrit la langue narrative, et l'autre la parole narrative ; l'une est systématique, l'autre est dynamique, l'une recherche « les traits universalistes de tous les récits », l'autre met l'accent sur la « forme particulière et les effets des récits individuels ». D'autres dichotomies sur lesquelles nous ne nous attarderons pas dans un premier temps ont été mises en évidence par T. Todorov par exemple : 1) entre la narratologie générale, qui s'occupe de toutes formes de récits possibles en ce monde, et la narratologie plus spécifiquement littéraire ; 2) entre la narratologie thématique qui étudie le contenu des récits, leur univers, et la narratologie formelle qui étudie la forme des récits, leur texte. Bien sûr, ces deux dichotomies sont phagocytées peu ou prou par ce que l'on entend conventionnellement par narratologie classique ; les théories classiques sont souvent d'obédience littéraire et formelle.

§19. Les théories linguistiques et littéraires se sont émancipées, du moins ont tenté de s'émanciper à la fin du XX^e siècle du carcan de la structure. Considérées comme trop rigides par la linguistique contemporaine, les données issues des avancées structuralistes n'ont toutefois pas été totalement bannies des théories nouvelles. En réalité, la doctrine post-structurale n'est pas une doctrine anti-structurale, elle ne recherche pas à faire *tabula rasa* de la structure, mais simplement à concilier la rigidité issue d'elle et la variabilité des faits anthropologiques qui l'entourent. Elle n'est pas une démarche éradicatrice, mais une démarche de mise à distance ou même une démarche de conciliation, préalable nécessaire à la réinsertion des questions « humaines » et historiques, trop écrasées par le structuralisme. Le postclassicisme linguistique privilégie en définitive le dialogue entre la sphère *textuelle* et la sphère *contextuelle*, à un degré variable selon les disciplines et les théoriciens.

²⁹ NÜNNING, Ansgar, « Narratologie ou Narratologies ? Un état des lieux des développements récents : propositions pour de futurs usages du terme », In PIER, John, et BERTHELOT, Francis, *Narratologies contemporaines*, Paris, Archives contemporaines, 2010, p.19.

§20. Comme ses consœurs postclassiques, la narratologie s’y entend en dialogue et en conciliation. Selon Herman, les théories nouvelles correspondent à « un déplacement des modèles formels et centrés sur le texte vers des modèles conjointement formels et fonctionnels — des modèles attentifs aussi bien au texte qu’au contexte des récits³⁰ ». Ainsi, le passage du classicisme au postclassicisme peut s’entendre comme le passage *d’une* narratologie à *des* narratologies, comme d’ailleurs, deux décades plus tôt, le passage de la modernité à la postmodernité en philosophie et le passage du modernisme au postmodernisme en art, s’est entendu comme le passage *d’une* vérité à *des* vérités et le passage *d’une* esthétique à *des* esthétiques. Soit dit en passant, c’est encore ici la preuve que l’histoire de la pensée et de l’art dicte ses règles aux sciences humaines avec un temps de retard. En narratologie, il faut attendre la fin des années 70 pour entrevoir la crise du structuralisme et pour enfin réaliser ce passage de l’unité à la pluralité, pour rentrer dans cette *condition postmoderne* des sciences humaines qui prône entre autres l’abandon progressif, à partir des années 70-80, des hiérarchies mises en place par le structuralisme d’autrefois. Ainsi voit-on se densifier l’arrière-plan théorique et la profusion des approches pluridisciplinaires disciplinaires, interdisciplinaires, transversales. Le mot « narratologie » se voit flanquer d’épithètes ou de qualificatifs variés ; dans le désordre et en oubliant involontairement certains adjectifs : narratologie contextualiste³¹ et psychonarratologie³², narratologie postcoloniale et narratologie naturelle³³, historique ou diachronique³⁴, féministe ou féminine³⁵, générique (des genres ou *gender narratology*)³⁶, cognitive³⁷, postmoderne³⁸, etc³⁹.

³⁰ HERMAN, David, *Narratologies : new perspectives on narrative analysis*, Colombus, Ohio State University Press, 1999, p. 8.

³¹ Voir à ce propos : CHATMAN, Seymour, «What Can We Learn from Contextualist Narratology?», *Poetics Today*, xi, n°2, «Narratology Revisited 1», 1990, p.309-328.

³² Voir à ce propos CHATMAN, Seymour, *Story and Discourse. Narrative Structure in fiction and Film*, Cornell University Press, 1978.

³³ Voir à ce propos, FLUDERNIK, Monika, *Introduction to Narratology*, Londres, Routledge, 2009, et *Towards a ‘Natural’ Narratology*, London, Routledge, 1996.

³⁴ Voir à ce propos, NÜNNING, Ansgar, *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*, Trier, 1995.

³⁵ Voir à ce propos, BAL, Mieke, *Femmes imaginaires. L'Ancien Testament au risque d'une narratologie critique*, Paris, Nizet, 1986.

³⁶ Voir à ce propos : FLUDERNIK, Monika, «The Genderization of Narrative», dans John Pier (dir.), *Recent Trends in Narratological Research. Papers from the Narratology Round Table*, Tours, 1999, p.153-175.

³⁷ Voir à ce propos : RYAN, Marie-Laure, « Cognitives maps and the construction of narrative space », in HERMAN, David, *Narrative theory and the cognitive science*, CSLI Publications, 2003, p. 214-242.

³⁸ Voir à ce propos, GIBSON, Andrew, *Towards a Postmodern Theory of Narrative*, Hemel Hempstead, Harvester, 1997.

§21. La narratologie nouvelle, multiple et densifiée, est (ré)conciliatrice nous l'avons dit, mais toutefois se démarque de son homologue plus ancienne ; elle tranche sur quatre points au moins :

[...] La narratologie a pris ses distances avec le projet d'identification et de systématisation des « propriétés » des textes narratifs, en faveur d'une prise de conscience croissante de l'interaction complexe qui s'établit : 1) entre les textes et leurs contextes culturels ; 2) entre les traits textuels et les choix et stratégies interprétatifs impliqués dans le processus de la lecture. Deuxièmement, la préférence de la narratologie classique pour la description des traits textuels à l'intérieur d'un paradigme structuraliste et formaliste a cédé la place à un « mouvement général vers l'intégration et la synthèse » et vers des descriptions plus denses, pour reprendre une métaphore du célèbre Clifford Geertz. Troisièmement, tandis que la narratologie structuraliste était une discipline plus ou moins unifiée qui s'intéressait surtout à la dimension synchronique de la poétique du récit [voir Todorov, Genette], en éludant aussi bien les problèmes éthiques que la production de la signification, la plupart des nouvelles approches réunies sous la dénomination plus large de « narratologies postclassiques » présente des projets interdisciplinaires qui témoignent d'un intérêt pour les formes et les fonctions changeantes d'une large gamme de récits et pour la question de la négociation dialogique des significations. Quatrièmement, la narratologie postclassique a tendance à se concentrer sur des questions comme le contexte, la culture, le genre (*gender*), l'histoire, l'interprétation et le processus de la lecture, en mettant en évidence les aspects du récit mis entre parenthèses par la narratologie structuraliste.⁴⁰

§22. Nous mentionnions à l'instant l'influence de la pensée postmoderne comme explication fondamentale à la mutation des théories du langage, du récit ou du discours, nous aurions pu commencer par dire que la conversion méthodologique opérée progressivement à partir de la fin des années 70 correspond aussi à une adaptation à l'objet d'étude. Le *discours sur les récits* a bien entendu évolué conjointement aux *discours tenus par les récits*. Une narratologie *féministe* ou *féminine* par exemple, se prête d'autant mieux à un certain *genre* de récits qui s'est développé à la fin du XXe siècle : une littérature spécifiquement féministe ou féminine. Ceci a d'ailleurs permis une rétroaction sur les récits antérieurs écrits par des femmes (George Sand) ou mettant en scène des personnages féminins (le personnage d'Emma dans *Madame Bovary* de Flaubert par exemple). En musique, les travaux de Suzan Mc Clary sont emblématiques du *genre*.

³⁹ L'ensemble de ces narratologies sont regroupées dans un tableau, cf. NÜNNING, Ansgar, *op. cit.*, p. 22 sq.

⁴⁰ NÜNNING, « Narratologie ou Narratologies... », p.19-20.

7.2.2. Échos musicologiques : la narratologie musicale

§23. Il se trouve en musicologie une bipolarité dans les approches issues des théories du langage, du discours ou du récit, similaire à la dichotomie classique / postclassique précédemment évoquée. Assurément, il existe distinctement depuis les années 90 — et même avant — une musicologie postclassique, et même une sémiotique postclassique qui s'est d'ailleurs renforcée au tournant du troisième millénaire. Elle s'étiole depuis 4 ou 5 ans, affaiblie par les avancées des sciences cognitives et leurs méthodes d'essence — dans le fond — très structurale. Deux tendances restent donc affirmées, coexistent de manière plus ou moins heureuse. Certaines approches sont plus « universalisantes », structurales, neutres et analytiques, d'autres plus régionales, processuelles, intimes et interprétatives. Les unes sont plutôt des descriptions, les autres plutôt des lectures interprétatives. Les premières sont des approches *ascendantes* si l'on veut, elles recherchent, par le biais d'unités fonctionnelles plus ou moins closes, à analyser l'ensemble de la structuration d'une œuvre, d'un *texte* musical. Les secondes, *descendantes*, décrivent un processus par lequel une œuvre acquiert sa singularité et son unité. En musicologie, ces approches sont souvent mises en opposition, comme l'on oppose aussi volontiers diachronie et synchronie en sémiotique musicale, histoire et système, langue et parole musicales. Leur complémentarité semble pourtant évidente et leur opposition infertile, si l'on considère que *système* et *réalisation individuelle* sont tour à tour les tenants et les aboutissants d'une même activité, en musique tout particulièrement. L'un fonde l'autre et, en retour, l'autre fonde le premier. Cette opposition est nécessaire, même si ces deux types d'approche constituent deux voies qu'il faut emprunter séparément, comme toujours lorsque l'on s'adresse théoriquement à une dichotomie⁴¹.

⁴¹ Le lien n'est pas rompu non plus entre langue et parole musicale, comme il n'y a guère d'opposition entre langue et parole en littérature, Saussure a été l'un des premiers à l'écrire d'ailleurs. Il a aussi insisté sur le fait qu'une étude pertinente peine à concilier l'étude générale d'un système et l'étude spécifique de ses cas particuliers réalisés ; elle ne peut se battre sur les deux fronts, analyser l'un et l'autre de concert — nous l'avons dit. La recherche en sciences humaines implique de devoir choisir entre local et global, particularisme et généralité, la conciliation est si ardue qu'elle implique de devoir peut-être y renoncer. Ou peut-être l'opposition n'est-elle qu'un leurre, peut-être n'est-elle pas si tranchée, peut-être pose-t-elle de fausses questions, met-elle le chercheur face à un choix inutile ? C'est peut-être dans la nature du discours tenu que réside en définitive le choix. Le discours se veut-il théorique ? Est-ce une lecture interprétative ? Comme le suggère Gustave Guillaume dans ses *Leçons de linguistique* « une théorie n'est jamais autre chose, en quelque domaine de la science qu'elle s'édifie, qu'un rapport établi entre un fait général, ou le moindre nombre de faits généraux possible, et les faits particuliers qui en dépendent. Elle est une affirmation de la souveraineté d'un fait sur les autres faits » GUILLAUME, Gustav, *Leçons de linguistique de Gustave Guillaume*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1989, p. 2.. Ainsi le choix du discours s'entretient probablement de cette volonté ou non d'établir une hiérarchie dans le rapport entre les choses. Le choix est d'ordre idéologique : idéologie classique de l'universalisme ou idéologie postclassique du particularisme et de la subjectivité du phénomène. Le choix est aussi d'ordre utopique, utopie moderne de l'explication des phénomènes par

7.2.2.1. Une figure de proue, Márta Grabócz.

§24. Márta Grabócz s'inspire à partir des années 80 de la narratologie générale et des modèles sémiologiques des théories narratives (de Greimas en particulier), et plus tardivement des « aspects plus généraux de la narration et du récit, formulés par les grands théoriciens, tels qu'Aristote, Lévi-Strauss, Eco, Greimas, Jung et Ricœur⁴² ». Sa formation auprès de musicologues hongrois très imprégnés des théories des formalistes russes dans les années 70 (B. Szabolcsi, J. Ujfalussy, Gy. Kroo, E. Lendvai, L. Somfai⁴³), explique probablement son goût pour la narrativité et sa conviction profonde selon laquelle la musique nous narre quelque chose. Son livre *Musique, narrativité, signification*, dans lequel elle compile l'ensemble de ses travaux sur la narrativité musicale, donne une bonne vue d'ensemble de l'univers de la narrativité musicale et de ses travaux.

Márta Grabócz — comme nous le verrons avec Eero Tarasti d'ailleurs — a justifié l'analogie entre un récit, un conte, un drame, un roman et une œuvre musicale de la même période artistique et/ou historique par les concordances « entre les modes d'articulation expressive, thymique⁴⁴ » de l'un et de l'autre. Selon-elle, « en faisant appel lors de l'analyse musicale à ces schèmes descriptifs, à ces formulations logiques apportés par la narratologie littéraire, on en apprend plus sur le fonctionnement interne et sur l'évolution d'un style musical et on peut réellement approfondir notre connaissance sur la comparaison des styles musicaux⁴⁵ ». Des propres aveux de Márta Grabócz, son approche⁴⁶ relève de la narratologie littéraire classique (décrite plus haut), qu'elle définit à travers ses principaux représentants comme « la science du récit (T. Todorov) » ; et la narrativité comme « principe organisateur de tout discours (A. J. Greimas) » ou le « principe d'organisation du récit et du discours (J. Fontanille) ».

J'utiliserai les expressions « narrativité musicale » (ou « narratologie musicale ») pour parler du mode d'organisation expressive d'une œuvre instrumentale. Autrement dit, l'analyse narrative en musique viserait le fonctionnement du discours musical du point de vue de la construction des unités expressives (construction dans l'enchaînement des topiques ou des intonations, etc.) ce type d'approche complètera évidemment le travail

une loi générale et unique, ou utopie postmoderne de l'absence des mécanismes ou des lois de totalisation. Les deux visions se valent probablement en substance, elles sont plus ou moins mises en valeur par les cycles de l'histoire et de la « mode » — ce fut un aparté.

⁴² GRABÓCZ, Márta, *Musique, narrativité, signification*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 11.

⁴³ GRABÓCZ, *Musique, narrativité, signification*, p. 11.

⁴⁴ GRABÓCZ, *Musique, narrativité, signification*, p. 18.

⁴⁵ GRABÓCZ, *Musique, narrativité, signification*, p. 18.

⁴⁶ GRABÓCZ, *Musique, narrativité, signification*, p. 15.

analytique traditionnel qui convoquera les théories de la structure (forme) musicale, celles de l'analyse motivico-thématique, harmonique, de l'orchestration, etc.⁴⁷

§25. Depuis les années 80, de nombreux musicologues — américains notamment — ont surfé, à l'instar de Márta Grabócz, sur la vague de la narrativité musicale : Lawrence Kramer, Eero Tarasti, Anthony Newcomb, Fred E. Maus pour ne citer qu'eux, ont œuvré à partir des systèmes narratologiques. Nous nous intéresserons ponctuellement à eux et leurs travaux, dont certains — comme celui d'Eero Tarasti sur la narrativité dans l'œuvre de Chopin⁴⁸ (1984) — sont retentissants dans la sphère de la narratologie musicale. Toutefois, notre texte concernera plus particulièrement Márta Grabócz, qui rappelons-le se situe dans la narratologie classique, à plus forte raison depuis 2009.

Rappelons aussi qu'en dépit l'explosion de la narrativité notamment aux États-Unis, de la création depuis 2003 de la collection « narratologia » chez De Gruyter, et des mises en ligne des Cahiers de Narratologie, la narratologie demeure un courant musicologique somme toute assez marginal dans la sémiotique musicale *française* (nous soulignons).

7.2.2.2. Les postulats de la discipline.

A) L'analogie du schéma narratif et des programmes narratifs à la macrostructure musicale.

a) rôle transformationnel des structures narratives

§26. Afin de mieux cerner la narrativité comme méthode musicologique, il faut semble-t-il d'abord la définir dans ce qu'elle a de plus général et de plus saillant. La narrativité, avant toute définition, c'est l'idée d'une transformation, d'un changement d'état opéré par le récit, d'un état initial ou « état de départ⁴⁹ » vers un état final ou « état nouveau⁵⁰ ». Cette transformation narrative induit aussi, dans la narratologie générale, que les états initial et final sont des points d'équilibre du récit, et que la transformation est un état de déséquilibre. Ricœur définit la narrativité comme « le renversement d'une situation initiale, qu'on peut décrire en gros comme rupture d'un ordre, au bénéfice d'une situation terminale, conçue comme restauration de

⁴⁷ GRABÓCZ, *Musique, narrativité, signification*, p. 16.

⁴⁸ TARASTI, Eero, *Sémiotique musicale*, Limoges, Pulim, 1996, p. 195 sq.

⁴⁹ HENAUULT, Anne, *Les enjeux de la sémiotique*, Paris, PUF, 1979, p. 144.

⁵⁰ *Id.*

l'ordre⁵¹ ». Le schéma narratif idéal est triparti, parfois est-il subdivisé en parties plus fines pour obtenir un modèle quadriparti ou même quinaire. Márta Grabócz cite par exemple le travail de Louis Diger⁵² basé sur une vision linéaire passé/présent/avenir et ses 5 phases enchâssées dans les 3 états cités plus haut : « *I) Avant* : 1) équilibre [état initial] ; *II) Pendant* [transformation] : 2) Provocation ; 3) Action ; 4) Sanction ; *III) Après* : 5) Équilibre [état final]⁵³ ». Dans l'ensemble, les schémas narratifs (qui peuvent s'appliquer aux films d'ailleurs) fonctionnent sur le principe d'un état initial, d'un événement déclencheur, d'une quête ou de péripéties, d'une résolution, d'un état final. La structure narrative idéale est celle d'un état d'équilibre (A), d'un déséquilibre (B) puis d'un nouvel équilibre (C).

b) analogie faite à la macrostructure des œuvres.

§27. C'est notamment sur l'analogie à ce schéma narratif qu'est pensée la narrativité musicale. La musique (en particulier la musique d'opéra et la musique à programme romantique, le lied, etc.) opère des transformations d'un état initial à un état nouveau, d'une manière assez analogue à un récit. La narratologie musicale pose ici son premier postulat, elle pose aussi, malgré elle, une limite à son corpus semblant assez indépassable. Ce corpus est le suivant : les musiques ancrées sur des récits extramusicaux, douées d'une littérarité, et les musiques à valeur narrative, à savoir l'opéra, les musiques à programme, mais aussi les sonates de forme ABA' et les formes tripartites, dont le A correspond à un état stable, le B à un développement et le A' à un retour à l'état initial. On peut d'ailleurs déjà noter une certaine liberté méthodologique dans l'analogie des formes tripartites aux schémas narratifs. Car comme nous venons de le voir, les états initial et final du schéma narratif ne sont pas les mêmes dans un récit, le retour à l'ordre ne signifie pas un retour à un état identique, une histoire ne finit jamais comme elle a commencé. C'est pourtant le cas dans une forme tripartite, thème / développement / thème ; c'est aussi le cas dans un morceau de jazz archétypal : thème / improvisations / thème.

B) Les modes d'existence de la narrativité musicale.

§28. Márta Grabócz a défini la narrativité en musique à travers trois modes d'existence⁵⁴, qu'il nous faut énoncer pour comprendre son travail dès 1998, consistant à montrer les grands types

⁵¹ RICŒUR, Paul, Cité par GRABÓCZ, GRABÓCZ, *Musique, narrativité, signification*, p. 64.

⁵² DIGUER, Louis, *Schéma narratif et individualité*, Paris, PUF, 1993.

⁵³ GRABÓCZ, *Musique, narrativité, signification*, p. 64.

⁵⁴ GRABÓCZ, *Musique, narrativité, signification*, p. 59 sq.

de manifestation de la narration dans l'histoire de la musique, et de mettre en relation la narration et la forme (ou structure) musicale. Puisque ce travail nous éclaire aussi sur ses travaux préalables, il nous semble logique d'en faire état avant de rentrer dans le vif de sa sémiotique musicale des années 80 à 95. Pour une plus grande lisibilité, disons dès maintenant que ces trois modes d'existence fonctionnent à un niveau macrostructurel.

a) programme narratif extérieur.

§29. Ici, l'idée générale fonctionne sur le principe qu'il existe des structures narratives extra-musicales (un poème, un roman, un mythe) sur lesquelles se basent ostensiblement certaines œuvres pour créer leur « structure » ; Márta Grabócz parle de *programme narratif extérieur*. « La macrostructure musicale renonce aux règles habituelles des formes musicales codifiées au profit d'une séquence d'événements musicaux proposés par un texte, par la description d'un tableau etc.⁵⁵ » Selon Márta Grabócz, les indices d'une telle organisation nous sont donnés par un titre et des indications sur la partition, mais le développement musical du programme narratif opère des choix à l'intérieur de ce programme externe : ce n'est pas un décalque parfait de la structure du programme externe. Le compositeur choisit un univers (mythologique, religieux etc.) issu d'un poème, d'un argument comme *Le Prince de Bois* de Béla Balázs sur lequel se fonde l'œuvre du même nom de Béla Bartók et, dans le même temps, il opère une sélection des « moments » narratifs de cette *source* ou *programme* externe afin de construire la structure de son œuvre. Pour illustrer le programme narratif extérieur, Márta Grabócz prend l'exemple de la *Première Sonate biblique* de Johann Kuhnau.

b) le programme narratif interne ou intériorisé.

§30. Ce mode d'existence de la narrativité musicale correspond à l'intégration d'un programme narratif externe dans une forme peu ou prou codifiée par la musique, une forme traditionnelle. Souvent ces œuvres ne respectent pas le schéma narratif idéal, elles portent immédiatement à l'écoute l'élément perturbateur induisant un déséquilibre narratif, sans avoir recours à un état initial. Ainsi l'œuvre se conçoit comme une consécution d'états d'âme commençant souvent, comme dans *les scherzos* de Chopin ou *la Fantaisie en ut majeur op. 17* pour piano⁵⁶ de Schumann, par « une mise en abîme, par une descente aux enfers, par une quête sinistre et désespérée. Ensuite, l'œuvre présente souvent une tentative de sortie de ces abîmes vers des

⁵⁵ GRABÓCZ, *Musique, narrativité, signification*, p. 68.

⁵⁶ Exemples pris par Grabócz, GRABÓCZ, *Musique, narrativité, signification*, p. 70.

contrées plus euphoriques⁵⁷ », elles-mêmes remises tout de suite en question par un épisode « dysphorique⁵⁸ ». Parfois ces programmes narratifs sont cachés, non explicites dans le titre de l'œuvre ou dans les indications données sur la partition. Selon Márta Grabócz⁵⁹, quelques musicologues ont pu retracer le fil de « l'idée poétique » cachée guidant leur musique. Raymond Monelle dans *The sense of music*⁶⁰, trouve un de ces schémas narratifs caché dans l'*Adagio* et le *Finale* de la *Deuxième symphonie* de Schumann, en basant son étude sur un schéma narratif issu une étude narrative de Charles Dickens par Graham Daldry⁶¹. Il montre aussi que la *Fugue n°22 en si bémol mineur* de Bach est « macro métaphore⁶² » du *momento mori*, genre artistique — surtout littéraire et pictural⁶³ — très présent aux XVII^e et début du XVIII^e siècle. Robert Hatten⁶⁴ rapproche le premier mouvement de la *Sonate op. 101* de Beethoven de genres littéraires, se basant, comme pour toute analyse narratologique musicale, sur l'analogie entre le caractère expressif de l'œuvre et celui des genres littéraires. Ici, l'analogie est fondée sur les caractères tragique et triomphant du drame beethovénien, et surtout sur le changement d'état autorisant le passage de l'un à l'autre.

Alors que la plupart des mouvements tragiques sont incontestablement tragiques chez Beethoven, un autre choix de « genre expressif » peut impliquer le changement du mineur tragique jusqu'au majeur « triomphant », ou même au « transcendant ». D'après Hatten, le premier de ces deux genres importants est proche du genre littéraire épique et héroïque (mythe prométhéen chez Beethoven, par exemple), tandis que le deuxième genre expressif, celui qui réalise le passage du tragique au transcendant, correspond au drame religieux (détenteur du triomphe spirituel à la fin du parcours).⁶⁵

⁵⁷ GRABÓCZ, *Musique, narrativité, signification*, p. 70.

⁵⁸ GREIMAS, A.-J., cité par GRABÓCZ, *Musique, narrativité, signification*, p. 70.

⁵⁹ GRABÓCZ, *Musique, narrativité, signification*, p. 28 sq.

⁶⁰ MONELLE, Raymond, *The sense of music, sémiotique Essays*, Princeton, Princeton University Press, 2000.

⁶¹ DALDRY, Graham, *Charles Dickens and the Form of the novel*, Londres, Croom Helm, 1987.

⁶² MONELLE, Raymond, cité par GRABÓCZ, *Musique, narrativité, signification*, p. 35.

⁶³ Le plus emblématique de ces tableaux est probablement le *Vanitas* de Philippe de Champaigne, nature morte représentant côte à côte une tulipe, un crâne et un sablier. L'idée dominante du tableau datant de la première moitié du XVII^e (comme les autres œuvres du *momento mori*,) est de rappeler aux hommes qu'ils vont mourir, ainsi que la vanité de leurs plaisirs terrestres.

⁶⁴ Voir à ce propos HATTEN, Robert, *Musical meaning in Beethoven. Markedness, correlation, and interpretation*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.

⁶⁵ GRABÓCZ, *Musique, narrativité, signification*, p. 37,39.

§31. Eero Tarasti dans son étude sur la narrativité dans l'œuvre de Chopin⁶⁶, convoque aussi ce second mode d'existence de la narrativité musicale, mais propose une vision différente des exemples précédemment évoqués. Il analyse la *Polonaise op. 61* à l'aide du programme narratif greimassien, nous en reparlerons un peu plus loin dans ce chapitre. En un mot, son analyse se base sur l'action, elle-même conçue par le programme narratif de Greimas comme la succession temporelle de deux états opposés, produite par un sujet et vécue par un autre. Son analyse montre que *La polonaise*, construite sur une forme non traditionnelle, ou plutôt non explicable par la théorie des formes-schémas, est la « succession de 10 programmes [...] avec alternance des valeurs thymiques⁶⁷ ».

§32. Ces programmes narratifs intériorisés sont à comprendre comme des analogies aux programmes narratifs littéraires, picturaux, *de la même époque*, formulés par les musicologues afin d'expliquer le fonctionnement interne de l'œuvre. Mais rien n'indique pour autant que la structuration des œuvres par ces *programmes narratifs* soit issue d'une volonté véritable du compositeur. C'est ce qui distingue cette approche narratologique de la précédente, elle se base sur une construction théorique du musicologue, d'une analogie qu'il formule lui-même.

c) programme narratif élémentaire de la structure profonde.

§33. Ici, l'analogie ne correspond pas à un programme narratif externe ou caché, ou encore à un programme narratif indirect supposé comme *ayant pu avoir influencé l'idée poétique du compositeur*. Il s'agit, semble-t-il, d'une analogie faite aux théories narratologiques. Par exemple, Márta Grabócz compare la tension dramatique des mouvements de symphonies de Mozart⁶⁸ à la grammaire narrative de Greimas et son carré sémiotique sur lesquels nous nous sommes déjà exprimés un peu plus haut. Ce dernier consiste à corréler deux termes contradictoires et leurs contraires, et consiste dans le cas présent, à évaluer la temporalité narrative d'une œuvre, temporalité qui en principe lui donne sa forme (sa structure, plus précisément).

Par exemple, le premier mouvement de la *Symphonie en ut majeur K. 338* (forme sonate) expose des thèmes 1, 2, et 3 dans un ton *solennel* (ici, solennel ou galant est le premier topique du carré sémiotique), et son contraire, à savoir selon les termes de Márta Grabócz « l'héroïsme

⁶⁶ TARASTI, *Sémiotique musicale*.

⁶⁷ GRABÓCZ, *Musique, narrativité, signification*, p. 41.

⁶⁸ Premier mouvement de la *Symphonie en ut majeur K. 338* et le second mouvement de la *Symphonie en ré majeur K. 504*.

désespéré » (mesures et cadences mineures à l'intérieur de ces thèmes). Le second topique est donné par un thème dans le développement du premier mouvement, celui de la *tristesse* ou du *renoncement*, et bien sûr son contraire correspondant à un retour du premier thème dans la réexposition que Márta Grabócz a nommé la consolation, l'apaisement.

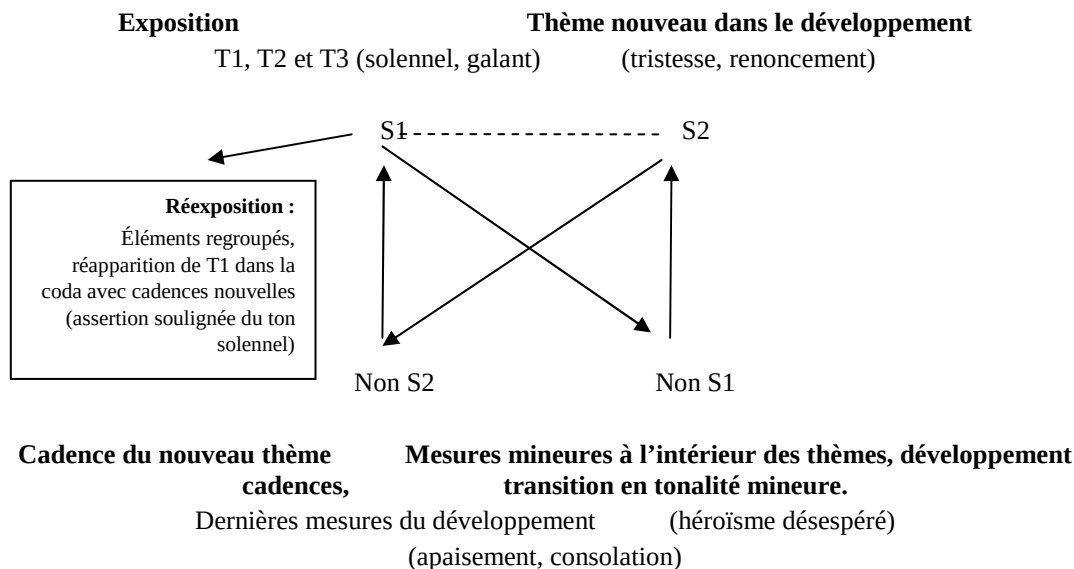


Figure 39 : forme globale du Premier mouvement de la *Symphonie en ut majeur* K. 338 de Mozart avec les 4 topiques.⁶⁹

§34. Regroupés dans le carré sémiotique, les quatre topiques (les deux premiers et leur négation) permettent de décrire l'intrigue musicale de cette forme sonate. Ils décrivent « un parcours des affects, un schéma pathémique qui consiste en quatre étapes, suivant la succession des termes contradictoires couplés, et qui donne lieu à la création — cathartique — de nouveaux objets de valeur tout au long du mouvement.⁷⁰ »

§35. Un autre exemple de programme narratif élémentaire de la structure profonde concerne le rapprochement entre le contenu expressif de la structure narrative d'une œuvre et sa forme « théorique » (ou plutôt sa structure). Par exemple, la structure tripartite de la sonate A B A', est corrélée à la structure narrative idéale décrite dans le point b) *analogie faite à la macrostructure des œuvres* (voir supra), à savoir une structure tripartite. Ainsi, le contenu expressif, correspond à deux phases de stabilité thymique (les A) et une phase d'instabilité (le développement B). Nous verrons d'ailleurs que cette analogie simpliste est très discutable du point de vue des

⁶⁹ GRABÓCZ, *Musique, narrativité, signification*, p. 75.

⁷⁰ GRABÓCZ, *Musique, narrativité, signification*, p. 76.

théories narratives ; elle l'est encore plus du point de vue du caractère expressif idéal de la sonate.

Pour conclure, la narrativité se décline selon Márta Grabócz sous trois « modes » en musique :

- un programme narratif externe (provenant d'un livre, d'un poème, d'un tableau, etc.) utilisé par le compositeur pour former son œuvre. On en retrouve les indices dans le titre de l'œuvre (ce que Genette identifie comme élément péri-textuel), dans les indications sur la partition ou dans le discours du compositeur sur son œuvre.
- un programme narratif intériorisé et caché mis en lumière par le musicologue, par l'analogie qu'il formule à des programmes narratifs (provenant d'un livre, d'un poème, d'un tableau, etc.) d'une même époque et qui explique la forme spécifique de l'œuvre, qui souvent échappe aux formes schéma traditionnelles.
- une grammaire narrative intériorisée et cachée mise en lumière par le musicologue, par l'analogie formulée aux théories narratologiques (notamment celles de Greimas). Elle dénote un programme narratif profond.

Ces trois modes d'existence de la narrativité en musique permettent d'étudier les liens particuliers entre les « unités culturelles » d'une époque et les genres musicaux spécifiques de cette même période historique.⁷¹

C) des signifiés aux topiques, la thématisation ou/et la métaphorisation

§36. Le second postulat de la narratologie musicale classique — comme pour toute narratologie classique —, porte sur l'aspect structural de l'œuvre musicale, mais à un niveau plus local, plus régional. Là encore, cette prémisse liée à l'analogie à la structure narrative, désigne par un signifiant (mot) ou ensemble de signifiants (mots, locution(s)), des lieux ou *topoi* du récit musical opérant des transformations. Tarasti et Agawu les ont appelées « topiques », Joseph-François Kremer⁷², Christine Esclapez et Eero Tarasti ont utilisé des termes empruntés à la sémantique structurale de Greimas : les « sèmes », les « classèmes », les « isotopies »⁷³ pour

⁷¹ GRABÓCZ, Márta, « Métamorphoses de l'intrigue musicale (XIXe-XXe siècles) », Cahiers de Narratologie [En ligne], 21 | 2011, mis en ligne le 03 janvier 2012. URL : <http://narratologie.revues.org/6503>.

⁷² KREMER, Joseph-François, *Les Grandes topiques musicales*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1994.

⁷³ GREIMAS, *Sémantique structurale*, p. 34 sq., chap. « sèmes et lexèmes », p. 50 sq., chap. « les classèmes », p. 69-98 et p. 120, chap. « isotopies fondamentales »

désigner ces lieux (de plus ou moins grande ampleur) ou ces classes de signifiés. Ainsi a-t-on vu à partir des années 80 de nombreux travaux visant à dégager ces unités fonctionnelles. Selon les narratologues et les sémioticiens de la musique, ces signifiés sont limités en nombre pour une époque, un style, une œuvre donnée. Le topique — idée aussi ancienne que la première narratologie des formalistes russes (V. Propp, *Morphologies du conte*⁷⁴), c'est selon la définition de L. Ratner « un réservoir de figures caractéristiques » du style, associées le plus souvent aux « différents affects ; d'autres [ont] une touche pittoresque, descriptive⁷⁵ ». D'un point de vue sémiotique, le topique est la partie du signe qui signifie ; c'est avant tout un signifié, un élément typique « voulant dire quelque chose » et fonctionnant en réciprocité avec un référent, avec un seul (ou quelques) signifiant(s) linguistique(s) (mot(s) ou groupe de mots), mais une diversité colossale de signifiants musicaux. Par exemple, le topique *leitmotive* (dans classification de Bence Szabolci⁷⁶) est présent dans la musique de Mozart, Beethoven, Verdi, (*ad lib.*) sous de nombreuses formes.

Les topiques ont été listés de manière exhaustive par Márta Grabócz⁷⁷ pour la musique allant de 1600 à 1950, en se basant sur les travaux de chercheurs de différents horizons. Par exemple, Grabócz a relevé dans les travaux de Tarasti 17 sèmes de la musique du XIXe en rapport avec les mythes⁷⁸ : La nature mythique, Le héros mythique, Le magique, Le fabuleux, Le style de ballade, Le légendaire, Le sacré, Le démoniaque, Le fantastique, Le mystique, L'exotique, Le primitif, Le national-musical, Le pastoral, Le gestuel, Le sublime, Le tragique.

Les topiques font état des liens qu'entretient la musique avec les « unités culturelles » d'une époque donnée. Ce sont des « renvois historiques, affectifs, stylistiques, gestuels, moteurs ou encore visuels qui peuvent engendrer une signification en musique⁷⁹ ». Note : D'autres classifications des topiques musicales ont été édifiées. Celle de Ratner,⁸⁰ établie en 1980, en musique classique. Nous pensons encore la classification de Szabolci⁸¹.

⁷⁴ Les topiques sont comparables dans le principe aux 31 fonctions du *Conte*, mis à part le fait qu'elles ne sont pas toujours descriptives, ne désignent pas toujours des rôles narratifs ou *fonctions* comme dans l'inventaire de Propp (absence, prohibition, violation), mais aussi des thymies, des caractères (solennel, glorieux, etc.) ou des comportements, des postures (air dégagé, virevoltant, volontaire, etc.).

⁷⁵ RATNER, L., Cité par GRABÓCZ, *Musique, narrativité, signification*, p. 51-52.

⁷⁶ Exemple pris par GRABÓCZ, *Musique, narrativité, signification*, p. 23, Voir « Szabolci, Bence, *Musica mundana*, coffret de 6 disques noirs [et formulaire] contenant les types sonores et mélodiques de l'histoire de la musique occidentale, Budapest, Hungaroton, 1975 ».

⁷⁷ GRABÓCZ, *Musique, narrativité, signification*, p. 23-24.

⁷⁸ *Id.*

⁷⁹ GRABÓCZ, *Musique, narrativité, signification*, p. 23.

⁸⁰ Cette liste a été « reprise dans les travaux de Hatten, Agawu, Allenbrook, Monelle et d'autres musicologues : 1) Types de danse : menuet, passe-pied, sarabande, allemande, polonaise, bourrée,

7.3. LES DIFFICULTÉS DE LA NARRATOLOGIE MUSICALE.⁸²

§37. La narratologie musicale, comme la narratologie générale est une sémiotique externe (connotative), essentiellement paradigmatique, qui fait des « connotateurs culturels » ses modèles. Ainsi que toutes les sémiotiques externes, son défi majeur réside dans la validité des choix qu'elle opère dans sa démarche connotative ; choix des termes, choix des analogies, choix des éléments de signification qu'elle fait correspondre avec son objet. C'est bien souvent à ce niveau d'ailleurs, que l'on s'attend à ce que des critiques se situent. Notre critique ne peut se limiter à montrer quels sont les éventuels écueils de la discipline, écueils dont souffrent inévitablement toutes les méthodes en science humaine. Elle ne peut non plus se borner à pointer systématiquement du doigt les éventuelles erreurs, largeurs d'interprétation, glissements sémantiques, faiblesses des termes et « métaphores » utilisés. Être juge de cela est d'ailleurs une bien immodeste vocation. Nous préférons, à l'instar de notre chapitre précédent⁸³, essayer d'instaurer un débat sur les fondements théoriques de la discipline (ici la narrativité musicale), afin d'apporter des éléments de compréhension de la musique, de son sens, de ses significations ; c'est en cela que notre critique se veut *constructive*.

7.3.1. La musique est-elle un récit ?

§38. Une première chose qu'il ne fallait pas passer sous silence, que nous avons évoquée dans l'introduction de ce chapitre, est que la narratologie doit elle aussi être envisagée en fonction de deux niveaux de signification : le niveau de surface de la signification (le son musical) et le

contre-danse, gavotte, sicalano, gigue ; 2) Marches ; 3) Différents styles : alla breve, alla zoppa, amoroso, aria, style brillant (style virtuose), cadenza, Empfindsamkeit (sensibilité), fanfare, ouverture française, chasse, style savant, ombra, fusée de Mannheim, musette, opera buffa, pastoral, recitativo, motif de soupir, singing style (style mélodique), Sturm und Drang, alla turca (en tout environ 32 *topoi*/intonations) ». GRABÓCZ, Márta, « Métamorphoses de l'intrigue musicale (XIXe-XXe siècles) », *op. cit.*

⁸¹ Voici cette liste : « 1) Rythme et magie (les sons de la Nature ; rythmes primitifs) ; 2) Rythmes de danse (gagliarda ; polonica, polonaise, polka ; menuet, Ländler, valse ; verbunkos ; alla turca) ; 3) Les voix de la rue ; 4) La mélodie en prolifération ; 5) Le motif « Marseillaise » ; la formule (devise) de Mozart ; le motif « Eroica » ; 6) Deux types de psaume ; 7) Vaudeville-chiusetta ; 8) Estampida-refrain-rondeau ; 9) Incantation, chants magiques ; 10) La chasse (caccia, galop, etc.) ; 11) Lamento ; 12) Chants de la liberté ; 13) Leitmotif (Mozart, Beethoven, Verdi) ». GRABÓCZ, Márta, « Métamorphoses de l'intrigue musicale (XIXe-XXe siècles) », *op. cit.*

⁸² Nous tenons à préciser que, dans ce chapitre, les références sont pour l'essentiel issues des Cahiers de Narratologie. C'est une référence internet, certes, mais elle est une référence sérieuse et contemporaine en matière de narratologie musicale, où presque tous les protagonistes du genre se sont exprimés. Ainsi, un nombre non négligeable d'articles passionnants y ont été compilés.

⁸³ Voir supra chap. VII — LA MUSIQUE COMME RÉCIT OU NARRATION

niveau de profondeur (le contexte, la mise en œuvre, etc.). L'exemple le plus frappant pour illustrer ces deux niveaux est l'opéra. L'opéra est un genre narratif. Il « raconte » une histoire. Cette histoire vient d'un livret. Ce livret est un texte. Donc, il ne fait aucun doute qu'à un *niveau profond*, l'opéra, en tant qu'œuvre musicale, peut se *constituer en récit*. Ce niveau profond est textualité, contextualité, intertextualité, épitextualité⁸⁴, paratextualité, etc. Mais qu'en est-il à un niveau de surface ? Le sonore musical peut-il se constituer en récit — autrement dit, le son musical peut-il nous raconter une histoire ? La *mise en son* peut-elle fonctionner comme une *mise en intrigue* ?

§39. Une seconde chose doit être pointée. La narratologie musicale, comme toutes les sémiotiques connotatives, ne peut s'intéresser à l'ensemble des corpus musicaux avec la même efficacité. Les méthodologies sémiotiques ne sont pas exclusives à un corpus, mais sont plus favorablement adaptées selon les corpus. La narratologie est bien entendu mieux appropriée pour les musiques explicitement narratives, comme les théories structurales s'appliquent d'autant mieux aux musiques structurellement codifiées (formes-schémas, etc.). Cela, nous ne saurions lui reprocher : aucune méthode ne peut prétendre embrasser la totalité d'un corpus.

7.3.1.1. L'écoute est une *mise en intrigue* : la narrativisation.

§40. Nous touchons ici au cœur du sujet. La musique est souvent considérée comme un récit, sans doute parce que, « à la différence de la peinture et de la sculpture, [elle] partage avec le récit et le film une dimension linéaire ; parce que la présence de titres, y compris de titres narratifs, dans le répertoire occidental, incite l'auditeur à entendre dans toute musique un récit ; parce que les personnes qui n'ont pas eu d'éducation musicale se sentent plus à l'aise si une œuvre musicale est rattachée à la réalité du monde vécu et qu'ainsi, elle leur *parle*⁸⁵ ». Jean-Jacques Nattiez le rappelle habilement : la linéarité (temporelle) de la musique — le fait qu'elle se déroule dans le temps — conduit l'être humain à construire sur elle une intrigue, comme lorsqu'il regarde un film ou comme lorsqu'il lit un livre par exemple. Cette *narrativisation*, pensée par Nattiez comme constitutive de l'expérience esthétique la musique, nous la pensons constitutive de l'expérience *en général*. C'est l'un des aspects du *sens comme orientation* : nous reconstruisons toujours les données de l'expérience (esthétique ou autre) comme orientées le

⁸⁴ Les textes sur l'œuvre peuvent être considérés comme y appartenant. L'art « contemporain » inclut en général cette épitextualité en œuvre, elle devient alors paratextualité voire textualité.

⁸⁵ NATTIEZ, Jean-Jacques, « La Narrativisation de la musique », Cahiers de Narratologie [En ligne], 21 | 2011, mis en ligne le 21 décembre 2011. URL : <http://narratologie.revues.org/6467>.

long d'un fil conducteur. La narrativisation, c'est-à-dire la mise en intrigue des données de l'expérience est l'un de ces fils conducteurs. Nous rappelons d'ailleurs que la narrativisation est nécessairement dépendante d'une temporalité propre à l'expérience, d'un temps vécu — car la propriété pour un texte d'être narratif induit une progression d'ordre temporel et un type de temps vécu de l'ordre de l'intrigue — ce qui implique que les arts ayant une « dimension linéaire » (comme la musique) soient plus favorablement enclins à induire cette sensation d'intrigue. Lorsque nous écoutons de la musique, c'est un fait, *nous la narrativisons*. Ceci explique notamment pourquoi la musique semble si bien *caractériser* les événements et le déroulement d'une œuvre cinématographique par exemple. Le mouvement interne d'une œuvre musicale, la poétique du mouvement et du changement constitutive de la musique, sont (aussi, mais pas seulement) de l'ordre du « narratif ». Mais là encore, ce « narratif » est *sans objet* en musique. À preuve, on peut tout à fait reconstruire sur une musique de nombreuses intrigues, puisque le son musical ne dit pas explicitement ce dont il s'agit, ne dit pas explicitement ce qu'il se passe, ne donne pas les clefs pour connaître le déroulement de l'action et ses protagonistes (comme le fait un texte par exemple). Preuve en est, avec cet exemple.

Poco Allegro.

Piccolo.

2 Flûtes.

2 Hoboe.

2 Clarinettes in B.

2 Fagotte.

4 Hörner in F.

2 Trompeten in F.

3 Posaunen.

Pauken in As-Es.

Becken und grosse Trommel.

Triangel.

Violine I.

Violine II.

Bratsche.

Violoncell.

Contrabass.

Poco Allegro.

8050

Exemple 12 : *Danse Slave n°3 op. 46* de Dvorak, premières mesures.

§41. Vous pourrez tout à fait utiliser les premières mesures de la *Danse Slave n°3 op. 46* de Dvorak pour illustrer un dessin animé — une biche et un papillon gambadant dans la nature (Bambi) —, un passage de western avec une diligence roulant vers le ponant, que sais-je ? De nombreuses autres idées nous viennent en tête. Cela parce que cette musique, comme toutes les autres, est *sans objet* sur le plan narratif. Narrativement parlant, les premières mesures de l'*opus 46* n'imposent pas leur objet de re-présentation narratif. Alors, l'auditeur y accole l'objet qui lui semble correspondre pour le mieux au mouvement interne de l'œuvre, c'est-à-dire ce caractère assez pastoral, frivole (pour reprendre des termes largement utilisés par la narrativité musicale) et sautillant donné par le do, fa, do, lab répétés en croches dans les premières mesures la *Danse Slave n°3 op. 46*.

...*Lorsque j'entends cette œuvre, je la narrativise à ma manière...*

...*Je construis sur elle une intrigue, j'y accole mon objet narratif.*

Mais le son musical de cette œuvre, par son mouvement interne, sollicite *pour-soi* — pour mon esprit — une forme particulière et subjective d'intrigue, une succession particulière d'actions et d'évènements. Lorsque j'écoute une musique, j'ai bien l'impression que « quelque chose » se passe, et ce quelque chose va rebondir dans mon imaginaire et dans mon vécu, prendre la forme de mon imaginaire et de mon vécu. Le son d'une œuvre musicale, son mouvement interne, sa poétique du mouvement et du changement sont *sans objet*. Mon imaginaire et mon vécu se chargent de cet « objet ».

§42. Certes, la narrativisation, la mise en intrigue venant de l'écoute, ne tient pas seulement à ce « mouvement interne de l'œuvre ». Nattiez montre qu'un récit et la musique possèdent en outre deux analogies liées à la sphère esthétique. La première — structurale — est que la musique, comme le récit, possède des événements, ainsi que des éléments hiérarchiques d'ordre textuel (phrases, thèmes, motifs). Il est vrai, nous avons nous aussi pointé cette analogie, facile certes, mais il faut le reconnaître, assez efficace. La seconde est la suivante : par la succession de ses événements, une œuvre incite l'auditeur à avoir une conduite esthétique équivalente à celle d'un lecteur d'un récit, par exemple celle d'attendre la survenue d'un événement (suspens) et celle d'être « apaisé par un dénouement⁸⁶ ».

Il est assez aisé d'illustrer ces deux analogies en même temps. Les exemples ne viennent pas seulement de la musique explicitement narrative ou de la musique tonale d'ailleurs. On retrouve ce que Nattiez nomme « apaisement » dans le jazz par exemple, dans le style que l'on appelle un peu approximativement le *jazz modal*. Lorsqu'un soliste, disons John Coltrane, « sort » de l'harmonie, improvisant autour de l'arpège do#, mi, sol# sur un accord de Do mineur, on « s'attend » à ce qu'il finisse par revenir sur un do, un mi♭ ou un sol, c'est-à-dire les notes consonnantes de l'arpège. Il se crée une tension (comme le rapport V/I en harmonie tonale) comparable à une tension narrative, et l'on peut s'attendre à ce qu'elle se résolve. Ceci est un exemple d'apaisement d'ordre narratif parmi d'autres. La succession de cette « tension » et de cette « détente » peut tout à fait être assimilée à la consécution de deux « événements » d'une même narration. Or, comme le rappelle Gérard Prince, « tout objet est [...] narratif s'il est considéré comme la représentation logiquement cohérente d'au moins deux événements asynchrones qui ne se présupposent pas ou qui ne s'impliquent pas l'un l'autre⁸⁷ ». Cette

⁸⁶ MOLINO, Jean, cité par NATTIEZ, « La Narrativisation de la musique ».

⁸⁷ PRINCE, Gérard, cité par GRABÓCZ, *Musique, narrativité, signification*, p. 48.

consécution peut aussi être envisagée comme une transformation au sein de l'action. Le schéma narratif de Greimas envisage d'ailleurs cet aspect transformationnel de l'action. Et cette transformation est en outre l'une des définitions de la narrativité donnée par Anne Hénault comme le rappelle Márta Grabócz.

On pourra dire qu'il y a narrativité lorsqu'un texte décrit, d'une part, un état de départ sous la forme d'une relation de possession ou de dépossession avec un objet valorisé, et, d'autre part, un acte ou une série d'actes producteurs d'un état nouveau, exactement inverse de l'état de départ.⁸⁸

§43. Pour revenir aux analogies formulées par Nattiez, il va de soi que ce qu'elles impliquent serait assez désastreux pour la narratologie à un niveau de surface de l'œuvre. Selon lui, « c'est donc une analogie esthétique qui aura pu inciter à la fois les amateurs de musique et des secteurs contemporains de la musicologie à parler de narration et de narrativité en musique⁸⁹ ». Ce n'est donc pas le son musical qui est ontologiquement narratif, mais l'auditeur qui narrativise ce qu'il entend. Et ceci permet à l'auteur des *Fondements* de dire qu'au niveau immanent et du point de vue narratif, ce que la musique peut faire de mieux, c'est d'imiter l'allure du langage et du récit.⁹⁰ » C'est en tout cas ce qu'il défend dans son article « La Narrativisation de la musique » en s'appuyant sur l'analogie entre intonation musicale et « courbe intonative » du récit :

Dans le *Quinzième quatuor* de Beethoven, il n'est pas nécessaire d'avoir lu le *motto* publié en tête du dernier mouvement – « *Muss es sein ? Es muss sein* » (Le faut-il ? Il le faut) – pour reconnaître, dès le début, que nous sommes en présence d'une question, suggérée par la quarte ascendante, suivie d'une réponse double, évoquée par les quarts descendantes. Et à partir de là, le reste du mouvement peut être interprété comme la transposition musicale d'un dialogue. Nous ne savons pas ce qui est dit, mais Beethoven nous dépeint le caractère de l'échange, un peu comme si nous en captions les inflexions à travers un mur ou que nous écoutions une conversation dans une langue que nous ne connaissons pas.⁹¹

Si la pensée de Nattiez ne manque pas de finesse, notre partie sur la philosophie du sens nous permet de dépasser cette pensée. En effet, dire que « nous narrativisons la musique » ou

⁸⁸ HÉNAULT, Anne, cité par GRABÓCZ, *Musique, narrativité, signification*, p. 49.

⁸⁹ NATTIEZ, « La Narrativisation de la musique ». Cet article de Nattiez ne manque pas finesse. On peut peut-être lui reprocher son attaque des travaux de Márta Grabócz et d'Eero Tarasti notamment.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ NATTIEZ, « La Narrativisation de la musique ».

que « la musique est ontologiquement narrative », est en réalité une seule et même chose, vue sous l'angle de deux philosophies du sens différentes. Ces deux philosophies valent. Et nous devrions, en principe, ne pas les opposer.

7.3.1.2. Propriétés narrato-mimétiques et signification.

§44. Ces propriétés relevées par Nattiez, nous les nommons propriétés narrato-mimétiques⁹², si l'on nous pardonne ce terme barbare. Elles ne s'appliquent pas qu'à la portion congrue de la musique restreinte aux quelques genres de la musique *sérieuse*, à savoir, nous l'avons déjà dit, les musiques à programme, l'opéra, certaines formes classiques, et l'ensemble des musiques subordonnées à la littérarité d'un texte comme *le lied*. En effet, toute musique peut, à des degrés divers, « singer » le récit ou la narration, par la consécution d'évènements sonores. Toutefois, selon nous, les propriétés narrato-mimétiques du son musical, selon nous, ne suffisent pas à montrer la pertinence de l'analogie entre musique et récit — et ne suffit pas pour affirmer l'ontologie narrative de la musique. En effet, même les œuvres explicitement narratives, de par leurs titres, leurs programmes ou leur mouvement interne (comme par exemple *Tableaux d'une exposition*, *Danse macabre*, *Symphonie fantastique*), si elles semblent posséder quelques éléments structuraux comparables à ceux d'un récit, risquent de ne pas pouvoir signifier à la manière d'un récit. 1) Comme nous le disions dans le chapitre *La musique est elle un langage ?*⁹³, le contenu des éléments musicaux (semblant du même ordre que ceux d'un récit) n'est pas descriptif. Si bien qu'un texte, d'un ordre ou d'un autre (métatexte⁹⁴, épitexte, paratexte⁹⁵ auctorial et éditorial⁹⁶) est nécessaire pour apporter cet aspect descriptif à la musique. Encore une fois, sur un plan narratif ou linguistique, le son musical est *sans objet*. Inutile de prouver d'ailleurs, que la narratologie musicale est souvent aliénée, comme les musiques qu'elle étudie, à un texte d'un ordre ou d'un autre. Ainsi, force est de constater que la narratologie n'échappe pas aux écueils des sémiotiques connotatives : elle dégage une

⁹² Terme que nous proposons. Au sens où elles imitent le récit. Ces propriétés nourrissent l'intuition commune d'une ontologie narrative de la musique.

⁹³ Voir supra.

⁹⁴ La métatextualité désigne « la relation, on dit plus couramment de "*commentaire*", qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire à la limite, sans le nommer ». GENETTE, Gérard, *Palimpseste, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 11.

⁹⁵ Terme de Gérard GENETTE. Voir notamment, GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

⁹⁶ « Différents critères, spaciaux, temporels, substantiels (de contenu), pragmatiques et fonctionnels amènent G. Genette à distinguer, selon l'acteur textuel, le paratexte auctorial, constitué d'éléments comme préface, notes, mentions de sections de texte, du paratexte éditorial, regroupant présentation de l'auteur, quatrième de couverture [etc.] » PLASSARD, Freddie, *Lire pour traduire*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 44.

signification d'ordre textuel ou d'ordre contextuel, des significations en profondeur des œuvres.

2) Deux *événements* musicaux juxtaposés — même en considérant que l'analogie son musical/récit soit judicieuse — ne s'inscrivent pas dans un rapport de *causalité événementielle*. Or un texte, pour qu'il appartienne à l'ordre narratif, pour qu'on puisse le considérer comme une intrigue, nécessite cette causalité.

7.3.2. L'intrigue sonore musicale.

§45. L'intrigue [...] apparaît en effet, suivant la manière dont on la définit, soit comme le point de divergence le plus évident entre la musique pure et la narrativité, soit comme un point de convergence fondamental entre ces deux formes d'expressions, dont on reconnaît généralement qu'elles entretiennent un rapport essentiel avec la temporalité.⁹⁷

C'est un grand et beau problème de narratologie que celui de l'intrigue sonore musicale. Car une intrigue et la *possible* succession — plus ou moins logique — de « faits » sont absolument consubstantielles. Tous les termes sont importants. 1) *Consécution logique*, c'est-à-dire une syntaxe et une grammaire 2) de « faits », i.e. d'événements matériels. Or, qu'en est-il de cette syntaxe narrative en musique ? Bien entendu, au niveau de la profondeur de l'œuvre, au niveau textuel et contextuel, là encore, tout est possible. Mais en surface, au niveau sonore ? Autre interrogation probablement plus profonde : les événements sonores sont-ils susceptibles de s'enchaîner de manière causale, autrement dit, peut-on parler de causalité événementielle en son musical ? Y a-t-il en son musical un « ordre chronologique et causal du signifié narratif⁹⁸ » ?

7.3.2.1. Problème de la causalité événementielle.

§46. Nous nous servons ici de la poétique⁹⁹ de Tzvetan Todorov. Sa syntaxe narrative s'attache à déterminer les unités minimales ou plus complexes du récit, ainsi que les liens qui les unissent — ce sont d'ailleurs ces liens qui nous intéressent ici plus particulièrement. Les unités en question sont assimilables à des *actions* simples ou composées qui s'inscrivent dans des segments de longueur qualitativement inégale, les *propositions* et les *séquences* :

⁹⁷ BARONI, Raphaël, et CORBELLARI, Alain, « Introduction », Cahiers de Narratologie [En ligne], 21 | 2011, mis en ligne le 20 décembre 2011. URL : <http://narratologie.revues.org/6430>

⁹⁸ BARONI, Raphaël, « Tensions et résolutions : musicalité de l'intrigue ou intrigue musicale ? », Cahiers de Narratologie [En ligne], 21 | 2011, mis en ligne le 21 décembre 2011, URL : <http://narratologie.revues.org/6461>

⁹⁹ TODOROV, Tzvetan, « Poétique » in *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Paris, Seuil, 1968.

On introduira d’abord deux notions, dont le sens ne se précisera que peu à peu, et qui correspondent à deux types de segments, de longueur qualitativement différente, découpés dans la chaîne de succession du récit. Le premier sera appelé *proposition* et sera construit sur le modèle des propositions nucléaires de la grammaire contemporaine. Il correspond à une certaine action et constitue notre unité minimale (à ce niveau de l’analyse). Le second sera appelé séquence, il est formé de plusieurs propositions [...] et donne au lecteur l’impression d’un tout achevé [...].¹⁰⁰

Ces propositions et séquences, ces actions ou ensembles d’actions s’inscrivent dans des relations de différents types selon qu’elles se juxtaposent ou que la première action engendre logiquement la seconde. La première relation est celle de la *consécution* et consiste en une juxtaposition de deux actions dans le récit : *je me lève ; je m’habille*. Ces deux actions se juxtaposent et s’inscrivent plus favorablement dans la consécution. Cependant, la consécution pure n’existe pas, car le fait que *je m’habille* est en partie causé par le fait que *je me sois levé*. À l’inverse, une action peut découler inévitablement d’une autre et s’inscrire dans une relation conséquentielle, une relation de causalité : *il pleut, j’ouvre mon parapluie*. Encore une fois, la causalité pure n’existe pas, car le fait qu’il *pleuve* n’implique pas nécessairement que *j’ouvre mon parapluie*.

Les relations entre ces actions sont de deux types, bien qu’ils se laissent à peine distinguer : la consécution et la conséquence. Cette dernière est toujours accompagnée par la consécution ; mais on notera une seule relation : celle qui apparaît chaque fois comme plus importante.

§ 47. Todorov utilise une codification simple pour décrire ces relations :

Nous utiliserons peu de symboles, pour ne pas rendre la lecture difficile ; seules quelques notations conventionnelles seront adoptées. D’abord, on désignera par une $\vdash$ la consécution, par une flèche $\rightarrow$, la causalité¹⁰¹.

Ainsi, on écrira simplement :

Je me lève $\vdash$ Je m’habille

&

Il pleut $\rightarrow$ J’ouvre mon parapluie

¹⁰⁰ TODOROV, « *Poétique* », p. 133.

¹⁰¹ TODOROV, « *Poétique* », p. 134.

La causalité dont nous parlerons est une *causalité événementielle*, qui requiert que tous les événements soient provoqués — à un certain degré — par des événements précédents. En littérature, les études de la *Morphologie du conte* de Propp, en ont fait leur principal objet.

Un récit fondé sur l'ordre de causalité événementielle met l'accent sur la liaison des événements rapportés ; toutes les actions qui y apparaissent sont provoquées par des actions précédentes. Le roman classique d'« action » ou d'« aventures » en fournit un exemple assez pur [...].¹⁰²

§48. En outre, cette causalité événementielle fonde tout récit. Car sans causalité, il n'y a pas d'intrigue. Il y a toujours dans une narration des événements qui causent d'autres événements, ou à l'inverse, des événements ayant été causés par d'autres événements. Cette causalité *prolifère d'elle-même*. Il s'agit de passages littéraires où, comme le dit Benveniste, « il n'y a même plus [...] de narrateur. Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter eux-mêmes¹⁰³ ». Bien sûr, le roman classique regorge d'exemples allant dans ce sens, mais les littératures contemporaine et postmoderne ont bien sûr égratigné le *genre*. Le surréalisme (la poésie surréaliste) s'en est purement et simplement débarrassé. Vous trouverez dans le *Manifeste du surréalisme* d'André Breton, partisan de l'écriture automatique et du collage, les raisons d'une telle posture. La causalité est évacuée, la consécution est souvent sacrifiée au profit du collage. Voici un exemple dans lequel la causalité est absente : le poème *L'Aigrette* d'André Breton :

*Si seulement il faisait du soleil cette nuit
Si dans le fond de l'Opéra deux seins miroitants et clairs
Composaient pour le mot amour la plus merveilleuse lettrine vivante
Si le pavé de bois s'entrouvrant sur la cime des montagnes
Si l'hermine regardait d'un air suppliant
Le prêtre à bandeaux rouges
Qui revient du bain en comptant les voitures fermées
Si l'écho luxueux des rivières que je tourmente, etc...*

Exemple 13 : *L'Aigrette* — André Breton.¹⁰⁴

Cet ordre de la causalité événementielle caractérise le récit et la narration « classique ». Un personnage effectue une action qui entraîne une autre de manière causale : Jean pousse

¹⁰² TODOROV, « Poétique », p. 124.

¹⁰³ BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale I*, p. 241.

¹⁰⁴ BRETON, André, « L'Aigrette », (poème), *Clair de Terre*, Paris, Flammarion et Cie, 1966, p. 81 sq.

Paul → Paul tombe. C'est un ordre qui n'est pas représenté dans tous les genres littéraires : on se doute que cela doit en être de même en musique. Peut-on même retrouver cet ordre de la causalité évènementielle dans les genres « classiques » de la musique ? Une sonate classique ou un mouvement d'une symphonie romantique possèdent-ils, par moments, ce genre d'évènementialité ? La causalité évènementielle correspond assez à l'idée que l'on se fait des thèmes classiques. C'est même le parangon de cette catégorie semble-t-il. *L'antécédent* avec cadence suspensive (ou disons *non conclusive*) et le *conséquent* avec cadence conclusive sembleraient s'inscrire dans cet ordre.



Exemple 14 : *Marche Turque*, K. 331, W. A. Mozart : antécédent / conséquent.
Causalité évènementielle ou simple consécution ?

§49. Ce qui est posé *ici et maintenant* (l'antécédent) détermine conséquemment ce qui le sera (le conséquent), ou encore, ce qui *est* (le conséquent) a été déterminé par ce qui vient d'être (l'antécédent) : ce n'est qu'à cette condition que l'on pourrait, dans ce cas, parler de causalité évènementielle. Mais est-on ici réellement en présence de ce genre d'évènementialité, sans laquelle aucun récit n'est possible ? Peut-on écrire, en utilisant le code déjà utilisé, antécédent → conséquent ? Todorov nous vient en aide. L'ordre de la causalité impose une évidence. Cette évidence est celle qui, à son tour, nous impose d'ouvrir notre parapluie à la première goutte d'eau qui tombe. Cette évidence n'est pas celle du *conséquent* (terme bien mal choisi) joué après l'antécédent. Il n'y a rien de « conséquent » — il n'y a pas de conséquence logique et évidente — à jouer  etc... puis jouer  etc.... Mais il faut l'avouer, cette succession n'est bien entendu pas de l'ordre du « collage », cela n'est pas de la pure consécution. Todorov, l'avait montré pour le récit littéraire et il en est de même pour la musique : la consécution pure n'existe pas. Car il y a bien une relation d'un certain type entre le conséquent  et l'antécédent .

Mais ce « type » n'est pas la causalité, ce lien n'est pas conséquent, c'est cela qu'il faut retenir. On ne peut écrire : « conséquemment à , il se produit  ». Comme, d'ailleurs, il est impossible d'écrire : «  et  sont purement et simplement juxtaposés ». Le lien instauré entre conséquent et antécédent est donc un ordre mixte, entre la causalité → et la consécution †.

antécédent †→ conséquent

§50. Cette syntaxe narrative mixte des thèmes classiques peut d'ailleurs être généralisée au processus de composition en général dans les styles classiques et romantiques. L'ordre mixte est celui le plus souvent utilisé en musique tonale. Du fait de son aliénation à la polarité des Ve et Ier degrés, on pourrait inférer qu'à un Ve degré succède logiquement, causalement, un premier degré, ou que conséquemment à un cinquième degré survient un premier. Mais la détente du premier degré n'est pas la conséquence logique et évidente du cinquième degré, comme la détente ne se juxtapose pas purement et simplement à la tension tonale.

premier degré †→ cinquième degré †→ premier degré †→ etc.

§51. Encore une fois, si la causalité entre un cinquième degré et un premier degré semble évidente pour un musicien classique, c'est parce que comme le dit Nattiez, certaines musiques — son musical — « imitent » le récit, de par leur procédé de composition, ou de par leur mouvement interne. Mais elles ne narrent *rien*, elles *ne relatent pas des faits*. Dans notre vocabulaire, la musique peut se constituer en récit en profondeur, mais seulement en *récit sans objet* à son niveau de surface, car privée de contexte anthropologique ou de soutien linguistique :

Privée du soutien linguistique, l'œuvre musicale n'est pas un récit, mais elle peut être un proto-récit, ce qui est tout différent. C'est ce que Mendelssohn avait bien compris en composant ses *Romances* sans paroles, et Adorno, en qualifiant telle symphonie de Mahler de « récit qui ne raconte rien » (1976 : 117).¹⁰⁵

Mais la narrativisation nous permet, comme le montre Nicolas Marty dans son article « Vers une narratologie naturelle de la musique »¹⁰⁶, de recréer cette causalité événementielle,

¹⁰⁵ NATTIEZ, « La narrativisation de la musique ».

¹⁰⁶ MARTY, Nicolas, « Vers une narratologie naturelle de la musique », Cahiers de Narratologie [En ligne], 21 | 2011, mis en ligne le 20 décembre 2011, URL : <http://narratologie.revues.org/6476>

grâce à divers procédés, identifiés par l’auteur comme agentisation¹⁰⁷, objectisation¹⁰⁸, sémantisation, contextualisation. Ces processus permettent de recréer la causalité événementielle faisant défaut, en recréant l’objet. « [...] Quand, dans la même fenêtre temporelle d’écoute, un agent et un objet sont créés, des liens potentiels de causalité entre eux semblent être créés du même coup¹⁰⁹ ».

§52. En résumé :

- *L'intrigue musicale ne peut concerner tous les genres musicaux.*
- *L'intrigue musicale, si elle existe, est un type particulier d'intrigue qui n'utilise pas la causalité événementielle, mais une syntaxe narrative d'un ordre mixte — entre la consécution et la conséquence.*
- *à son niveau de surface, l'œuvre musicale peut prendre l'allure d'un proto-récit ou d'un récit sans objet ; comme, sur le plan du signe musical, elle utilise un proto-signe ; et comme, nous le verrons sur le plan de la signification, elle utilise une proto-signification.*

7.3.2.2. La proto-narrativité musicale, l’illusion d’une ontologie narrative de la musique ?

§53. Dans « La narrativisation de la musique », Nattiez montre les origines de cette proto-narrativité en musique, à travers la lecture de Daniel Stern¹¹⁰ et d’Ole Kùhl¹¹¹ notamment. Ces fondements psychanalytiques, sur lesquels nous passons sans nous arrêter, n’intéressent pas directement notre étude. Ce qui nous intéresse davantage, en revanche, c’est l’idée essentielle de la proto-narrativité sonore musicale. Elle découle de ce que nous avons dit plus haut et pourrait se synthétiser comme suit : la proto-narrativité n’est pas assimilable à une causalité ou une consécution d’actions ou d’événements, mais à une intonation sonore changeante et mouvante, un mouvement interne, *une poétique sonore* donnant la sensation de narrativité : la sensation...

¹⁰⁷ « Nous appelons *agentisation* la conception/création de ce sujet humain par le lecteur ou l’auditeur au cours du processus de narrativisation ». MARTY, « Vers une narratologie naturelle de la musique ».

¹⁰⁸ L’objectisation « désigne un processus à deux niveaux : l’auditeur va d’abord concevoir un son comme étant le résultat d’un apport d’énergie, transformant le son en *objet* résultant d’une *action* ; puis, selon les sons écoutés et les auditeurs écoutant, la source du son, qu’elle soit réelle ou imaginée par l’auditeur, sera ou non prise en compte ». MARTY, « Vers une narratologie naturelle de la musique ».

¹⁰⁹ MARTY, « Vers une narratologie naturelle de la musique ».

¹¹⁰ Voir à ce propos STERN, Daniel, *Le monde interpersonnel du nourrisson. Une perspective psychanalytique et développementale*, Paris, Presses universitaires de France, 1989.

¹¹¹ Voir à ce propos KÜHL, Ole, *Musical Semantics*, Berne, Peter Lang, 2008.

mais sans l'objet de re-présentation associé à cette sensation. Pour nous, l'un des meilleurs exemples pour illustrer cette proto-narrativité est le chorus de jazz, dans les années quarante et cinquante aux États-Unis : les styles be-bop et hard-bop. Dans mon *Étude sur l'improvisation musicale*, j'ai montré, à l'aide d'éléments taxinomiques issus de *L'Introduction à l'analyse structurale des récits*¹¹² de Roland Barthes, que les improvisations idiomatiques pouvaient, sur le plan structural, comporter quelques similitudes avec le discours verbal. J'ai montré — sur le plan structural toujours — l'existence d'une poétique de la sérendipité. J'entends par *poétique de la sérendipité* « l'esthétique versatile et singulière du discours improvisé, résultant des trouvailles inattendues et des inventions fortuites occasionnées par une recherche curieuse et par le hasard. Elle atteste de la capacité de l'improvisateur à tirer profit des circonstances imprévues¹¹³ ».

Mais d'autres poétiques pouvaient y être trouvées sur un plan narratif en recherchant du côté de l'intonation, du côté du mouvement poétique des improvisations. Lorsque nous écoutons une ligne improvisée de Charlie Parker ou de John Coltrane (dans sa période bop), pour prendre des exemples communs, l'intonation, l'expressivité pourrions-nous dire est, il est vrai, de l'ordre de cette proto-narrativité. Voici un exemple issu d'une improvisation du guitariste Wes Montgomery sur le thème de *Fried Pies*.

Exemple 15 : *Fried Pies*, album *Boss Guitar*,
Riverside RPL 459, page 7, 2'48''.

§54. Après un temps et demi de silence (mes. 6), Wes Montgomery oriente son phrasé vers la note fa (tonique) en adoptant une logique polaire. Les notes des pentatoniques et les *blue notes*

¹¹² BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985.

¹¹³ ROUSSELOT, *Étude sur l'improvisation musicale*, p. 88.

sont attirées par ce pôle, créant une sorte de *gradient croissant de fa*. Cette note est mise en valeur par son entourage mélodique de manière progressive, jusqu'au dernier anacrouse où avec insistance, le *fa* sera martelé sur tous les temps. La progression polaire détermine un mouvement interne de l'ordre de la proto-narrativité, de l'intonation, du mouvement. Il est assez facile d'y entendre une sorte de récit, comme si la construction mélodique désignait des événements, des actions d'une même narration, les rebondissements d'une même intrigue. Mais ce qu'il ressort de notre étude, c'est qu'à un niveau poétique, on ne peut justifier d'une intention narrative, puisque l'improvisateur ne sait pas toujours à l'avance ce que sera son discours — du fait de cette poétique de la sérendipité décrite plus haut. Puisque l'improvisateur est tributaire des contingences et de l'occasionnel du discours improvisé, du hasard et de la sérendipité, comment pourrait-il y avoir une intention narrative poétique en improvisation idiomatique ? Et comment le son musical pourrait-il être ontologiquement narratif, si ce n'est sous l'aspect de cette proto-narrativité, de cette *narrativité sans objet* ? On voit bien, avec cet exemple, que l'aspect narratif d'une musique semble plus provenir d'une conduite esthétique que d'une intention poétique. C'est pour cela que selon nous, il y a *narrativisation* (conduite esthétique) semble-t-il, mais pas indubitablement *ontologie narrative* de la musique (à son niveau de surface, bien sûr).

§55. En outre, selon Nattiez, cette proto-narrativité met en péril l'idée d'une narrativité spécifiquement musicale, ou plutôt l'idée d'une musique constitutivement narrative, ou encore l'idée d'une musique ontologiquement narrative à un niveau de surface de l'œuvre.

Céder alors à la tentation de parler de « récit musical », c'est glisser d'une métaphore – en elle-même suggestive si on n'oublie pas que c'est une métaphore comme le reconnaît Köhl – à une illusion ontologique selon laquelle, parce que la musique suggère le récit, elle serait elle-même « un art narratif », comme Tarasti la qualifie (2007). C'est cette nuance qu'on pourrait croire ténue, en réalité essentielle, qui fait toute la différence entre le récit littéraire et le proto-récit musical.¹¹⁴

Dans l'article de 2011, la critique par Nattiez des travaux narratologiques d'Eero Tarasti et de Márta Grabócz est assez virulente, et nous paraît excessive. Certes, la narrativité, selon nous, est plus une conduite esthétique (narrativisation) qu'une intention poétique¹¹⁵. L'improvisation et la poétique de la sérendipité en sont un bon exemple. Mais concernant l'ontologie narrative de la musique, tout cela n'est qu'une question de point de vue

¹¹⁴ NATTIEZ, « la narrativisation de la musique ».

¹¹⁵ Pour la musique instrumentale qui ne cherche pas à illustrer un texte et auquel elle est subordonnée, bien entendu.

philosophique nous le répétons, tout cela est affaire de matérialisme ou d'idéalisme. Si nous « recevons la musique comme narrative » — si nous la « narrativisons » — ou si nous considérons « la musique comme art constitutivement narratif », cela est la même « chose », vue sous l'angle de deux philosophies différentes. Cela revient au même. *Être perçu* et *être constitutivement*, nous l'avons vu dans notre partie philosophique, c'est la même chose vue sous l'angle de deux philosophies, dont chacune *vaut*.

Et même si la narrativité sonore musicale était une « illusion », c'est bien qu'ontologiquement, le son musical a le pouvoir de *causer*, de *provoquer* cette illusion et a donc quelque chose à voir avec la narrativité : même indirectement elle produit un effet d'ordre narratif. Il paraît essentiel, en revanche, que l'intrigue sonore musicale n'a pas le même caractère et la même fonction que l'intrigue littéraire. La *musicalité* n'a pas le même caractère et la même fonction que la *littérarité* sur le plan narratif : la première insiste davantage sur le caractère esthétique et la fonction esthésique de la narrativité, alors que littérarité insiste davantage sur le caractère sémantique et la fonction communicationnelle de la narrativité. En outre, l'une n'impose pas son objet, l'autre l'impose.

7.3.2.3. La *storification* et le programme romantique.

§56. Un soir d'été à la campagne, il entend deux pâtres qui dialoguent un Ranz des vaches ; ce duo pastoral, le lieu de la scène, le léger bruissement des arbres doucement agités par le vent, quelques motifs d'espoir qu'il a conçus depuis peu, tout concourt à rendre à son cœur un calme inaccoutumé, à donner à ses idées une couleur plus riante ; mais elle apparaît de nouveau, son cœur se serre, de douloureux pressentiments l'agitent : si elle le trompait... L'un des pâtres reprend sa naïve mélodie, l'autre ne répond plus. Le soleil se couche... bruit éloigné du tonnerre... solitude... silence...¹¹⁶

Les titres et les programmes ne narrent pas la musique qu'ils concernent, mais ils ont, semble-t-il, une double fonction : la *narrativisation* et la *storification*.

Alors que j'utilise *narrativisation* pour décrire une stratégie de lecture qui « naturalise¹¹⁷ » les textes par le recours à des schèmes narratifs, Hayden White utilise [c]e terme dans le sens de *storification*, une transformation de la matière historique en une forme narrative.¹¹⁸

¹¹⁶ BERLIOZ, Hector, programme de la *Symphonie fantastique op. 14*, Scène aux champs (troisième partie), 1855. On notera qu'étrangement, dans ce programme, il n'y a aucune causalité événementielle. Indice, peut-être, que l'intrigue musicale n'est pas de l'ordre de la causalité, et que Berlioz (consciemment ou non) l'avait vu.

¹¹⁷ Naturaliser revient pour Fludernick à l'effet de lecture, la concrétisation induite par un texte sur le lecteur.

1) Tout d’abord, les programmes permettent à l’auditeur d’adopter une conduite esthétique particulière en mettant son imaginaire sous contrainte, comme le ferait n’importe quel récit. Ils favorisent ou imposent la *narrativisation* décrite Jean-Jacques Nattiez (*narrativization* pour Monika Fludernik¹¹⁹). 2) Ensuite, sa seconde fonction peut être celle de mettre en mouvement l’imaginaire du compositeur, qui s’empressera de transformer ce matériau historique en une forme musicale narrative (Monika Fludernik parle de *storification*¹²⁰), comme dans le cas de la *Symphonie Fantastique* d’Hector Berlioz. Le programme « motive le caractère et détermine l’expression » de l’œuvre.

Cette réflexion peut d’ailleurs s’étendre à toute musique subordonnée par un texte (au sens large) : 1) la fonction d’accoler un texte à la musique vient de la nécessité de la *narrativiser*, de l’objectiviser, de la contextualiser, de la sémantiser. Ceci est la preuve absolue, selon nous, que pour être sémantique (pour signifier), pour être discursive (signifier comme un discours), et pour être narrative (signifier comme un récit), la musique a besoin d’un texte et — corolaire — sans ce texte, elle ne peut signifier comme un langage, un discours, un récit. 2) Un texte peut être à l’origine d’une œuvre musicale : la musique cherche à « devenir » le texte, le son musical cherche à devenir une *storification* du texte. C’est ce second point qui nous intéresse ici plus particulièrement. Un texte met-il réellement sous contrainte l’imaginaire d’un créateur de musique ? Et est-il possible de « traduire » un texte en forme sonore musicale ? Nous avons montré que l’inverse est ardu, voire impossible. Aussi, comme le remarque Raphael Baroni dans les Cahiers de Narratologie, il paraît difficile d’affirmer que « la musique, du moins la musique "pure" ou "instrumentale" », serait susceptible de se développer à la manière d’une intrigue¹²¹ ». La musique ne se développe pas selon lui à la manière d’une intrigue. Intrigue ou...

...ce que les formalistes russes désignaient comme la dialectique entre fabula et sujet, dont dépendent toutes les formes d’anachronies racontées. Or, il semble bien que la musique soit un art dépourvu d’une telle dualité : sujet sans fabula, signifiant sans signifié, forme sémiotique susceptible de susciter chez l’auditoire divers sentiments ou rêveries, mais ne référant, en dernier lieu, qu’à elle-même. Ainsi que l’affirme Werner Wolf, « la musique résiste à la référentialité et à la dimension représentationnelle du récit » (2005 : 326). Michael Toolan ajoute quant à lui que, bien que la musique soit constituée par des «

¹¹⁸ FLUDERNIK, *Towards a ‘natural’ narratology*, p. 25. Notre traduction de : “Whereas I use narrativization to describe a reading strategy that naturalizes texts by recourse to narrative schemata, Hayden White uses the term in the sense of storification, a transformation of historical material into narrative shape”.

¹¹⁹ FLUDERNIK, *Towards a ‘natural’ narratology*, p. 24-25.

¹²⁰ FLUDERNIK, *Towards a ‘natural’ narratology*, p. 25.

¹²¹ BARONI, « Tensions et résolutions : musicalité de l’intrigue ou intrigue musicale ? ».

événements musicaux » plus ou moins ordonnés, en revanche, « il semble n’y avoir aucune place pour l’anachronie (analeptique ou proleptique), du moins dans les formes musicales purement instrumentales (sonate, symphonie, etc.) » (2011).¹²²

En raison de la résistance du son musical à la référentialité et à la dimension représentationnelle du récit, en raison de la résistance du son musical à l’aspect descriptif et à cette dialectique entre *fabula* et sujet, la storification musicale, autrement dit la transformation de la matière historique en une forme sonore narrative semble tout à fait improbable. Ce que le son conserve du récit en revanche, c’est cette dynamique narrative, cette poétique narrative ou comme le dit Jean-Jacques Nattiez, cette *dynamique protonarrative*.

7.3.3. La « dynamique » narratologique de la musique.

Note : L’absence de la causalité événementielle dans l’organisation du son musical — pour les raisons évoquées — n’est pas contradictoire avec l’idée d’une proto-narrativité musicale et de formes protonarratives. Ces formes protonarratives sont d’ordre intonational et/ou structural, comme nous l’avons vu avec l’exemple de l’improvisation musicale. Nous proposons dans ce chapitre de décrire ces formes protonarratives en nous aidant notamment du texte de Raphaël Baroni *La tension narrative*¹²³ ainsi que de l’article « Tensions et résolutions : musicalité de l’intrigue ou intrigue musicale ? »¹²⁴.

7.3.3.1. Formes protonarratives.

§57. Pour nous, la proto-narrativité ne s’entend pas principalement en son sens psychanalytique ou psychologique. La proto-narrativité, ce serait non pas seulement le mécanisme humain et archaïque par lequel, dès nos premières heures de vie, les choses nous apparaissent comme étant orientées temporellement avec un début et une fin, « comme » une histoire. « L’idée de base, écrit Daniel Stern, est que l’expérience interpersonnelle continue est découpée grâce à la capacité de *pensée* narrative. On suppose que la pensée narrative est un moyen universel par lequel tout le monde, y compris les nouveau-nés, perçoivent et réfléchissent sur le comportement humain¹²⁵ ». La proto-narrativité, ce serait pour nous la capacité des choses

¹²² *Id.*

¹²³ BARONI, Raphaël, *La Tension narrative*, Paris, Seuil, 2007.

¹²⁴ BARONI, « Tensions et résolutions : musicalité de l’intrigue ou intrigue musicale ? ».

¹²⁵ STERN, Daniel, cité par IMBERTY, Michel, *La Musique creuse le temps : de Wagner à Boulez : musique, psychologie, psychanalyse*, Paris, L’Harmattan, 2005, p. 234.

organisées de manière séquentielle (comme la musique) à provoquer une sensation de narrativité, sans que cette narrativité ne s'adresse (ne réfère) à un *objet* particulier. Il ne s'agit pas seulement des propriétés narrato-mimétiques évoquées plus haut, c'est-à-dire la capacité du son musical à s'organiser en phases, en moments, en évènements. Cela ne suffit pas, car *tout* est évènement : mon acte d'écriture comme votre acte de lecture sont des évènements par exemple — ils peuvent être aussi considérés comme des actions d'ailleurs. Mais une succession d'évènements n'est pas nécessairement de l'ordre de la narration. Le texte que vous lisez ne narre rien, alors que chaque nouvel argument que mon texte formule peut être considéré comme un nouvel évènement. La proto-narrativité s'agit plutôt (et surtout) d'un contour d'affectivité que l'on retrouve dans les œuvres musicales, donnant la sensation de narrativité. Nous en avons trouvé une bonne définition dans *La musique creuse le temps* de Michel Imberty, ce qu'il nomme l'enveloppe protonarrative, en s'appuyant, lui aussi, sur Daniel Stern¹²⁶. « L'enveloppe protonarrative est donc un contour d'affectivité réparti dans le temps avec la cohérence d'une *quasi-intrigue*. [...] La pensée narrative s'organise autour de deux aspects interdépendants qui sont d'une part *l'intrigue*, [...] d'autre part la "ligne de tension dramatique...[qui] est le contour des sentiments, tels qu'ils émergent au moment présent [Stern, 1998 : 138]", en d'autres termes la trame temporelle de l'éprouver¹²⁷ ».

Cette enveloppe — terme qui convient parfaitement à la musique — cette succession de formes protonarratives, doit être, en toute logique, consubstantielle à un ensemble de formes sonores musicales, que nous pourrions qualifier de *formes protonarratives*.

§58. Sans essayer systématiquement de nous livrer à une typologie de ces formes protonarratives, nous pouvons au moins dire 1) que ces formes sont de l'ordre du signifiant, du proto-signe sonore¹²⁸, 2) que ces formes ont un contour intonational et temporel spécifique, 3) en adéquation avec la pensée de Raphaël Baroni, qu'elles sont globalement basées sur le principe de tension / détente ou tension / résolution, 4) que ces contours engagent ce que nous nommons des poétiques musicales, à savoir la poétique du mouvement et du changement, et quelques unes de ses sous catégories comme la vitesse, l'intensité, la densité, la continuité, etc. 5) En outre, la protonarrativité est formelle et non structurale : la protonarrativité, nous allons le voir favorise une « approche fonctionnelle qui pose le suspens, la curiosité et la surprise comme

¹²⁶ STERN, Daniel, « Aspects temporels de l'expérience quotidienne d'un nouveau-né : quelques réflexions concernant la musique », in DARBELLAY, H., *Le temps et la forme. Pour une épistémologie de la connaissance musicale*, Genève, Droz, 1998.

¹²⁷ IMBERTY, *La Musique creuse le temps*, p. 234.

¹²⁸ Voir supra.

les fondements de la narrativité¹²⁹ ». Suspens, curiosité et surprise sont préférablement liés aux morphologies, non aux structures.



Exemple 16 : *Chevauchée de Walkyries*, Prélude de l'acte III
Richard Wagner.

§59. Cet exemple n'est probablement pas le plus original, nous en convenons. Mais il illustre pour le mieux ce que nous venons de dire. Les triples croches conjointes donnent l'effet d'un *tremplin sonore*, alors que les notes fa, sol, en doubles croches donnent un effet suspensif, comme si quelque chose était sur le point de se produire — on ne sait quoi d'ailleurs, et on ne le saura jamais : c'est l'aspect « sans objet » de la narrativité musicale. Cet effet suspensif peut, selon la pensée de Sternberg¹³⁰ sur laquelle s'appuie Baroni, prendre la valeur du *suspens*. Il s'agit d'une mise en tension (qui appelle une résolution), sur fond d'attente et de curiosité, une proattitude qui « valorise l'instant et l'inédit¹³¹ ». On s'attend à ce qu'il se produise quelque chose, et nous aimerions bien savoir quoi. Cette « chose » arrive peu après, avec le leitmotiv du *Ritt der Walküren*.



Exemple 17 : *Leitmotiv des Walkyries*, Richard Wagner (mélodie).

¹²⁹ BARONI, « Tensions et résolutions : musicalité de l'intrigue ou intrigue musicale ? ».

¹³⁰ Voir à ce propos STERNBERG, Meir, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore & London, Johns Hopkins University Press, 1978.

¹³¹ ROUSSELOT, *Étude sur l'improvisation musicale*, p. 47.

Seules les notes de la mélodie sont ici notées. Ce leitmotiv pourrait être identifié sous l'un des 17 sèmes que Eero Tarasti a décrits pour la musique à caractère mythique au XIX^e siècle¹³² — par exemple, celui du *héros mythique*. Ou encore, il pourrait être identifié sous un topique romantique comme « héroïque » ou « conquérant ». Mais ce qui nous intéresse ici, c'est plutôt la valeur protonarrative de ce leitmotiv. Il a valeur de résolution d'une tension instaurée par les premières mesures du prélude, et en ce sens, il a valeur de dévoilement, après l'effet suspensif du début du prélude. Bien sûr, tension et résolution sont *sans objet*, comme tout ce qui se trame à un niveau de surface de l'œuvre musicale. On ne sait quel événement crée la tension et quelles péripéties conduisent à la résolution, à un niveau de surface.

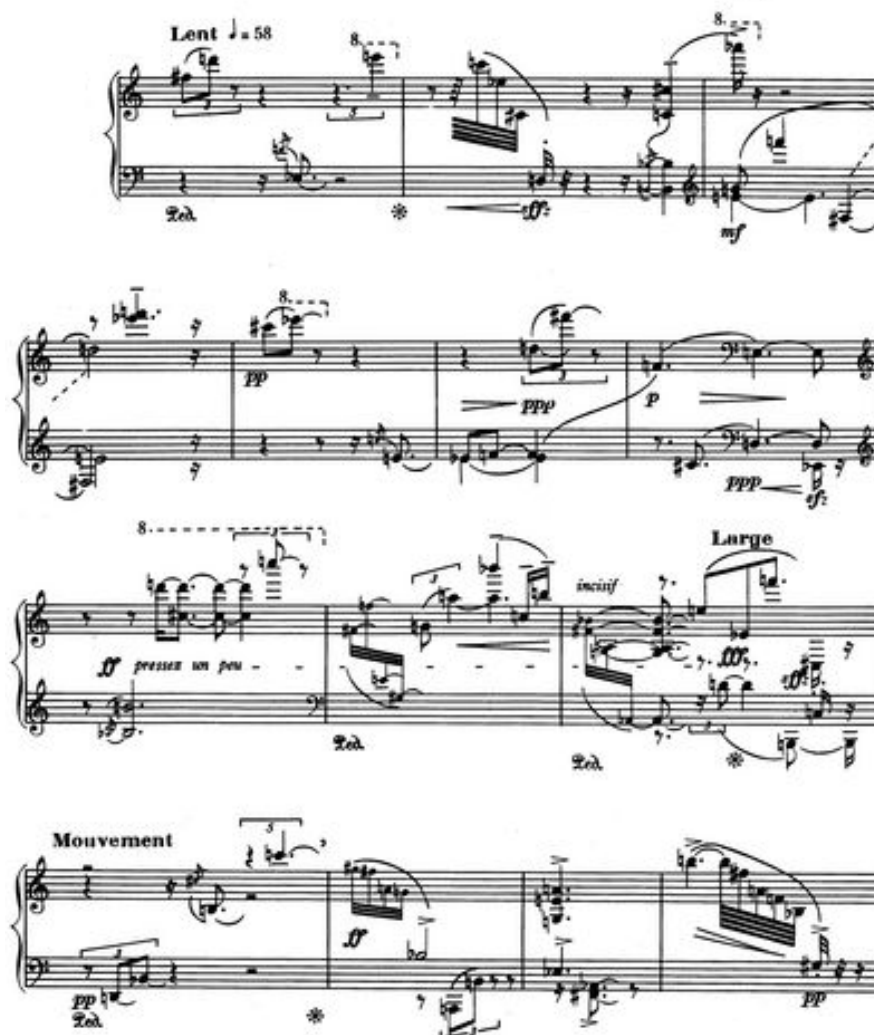
Sans épiloguer, nous pourrions trouver une quantité substantielle de passages musicaux ayant la même valeur que celui-ci, voire une valeur « double » de tension et de détente. D'autres peuvent avoir valeur de *surprise*, l'exemple paroxystique étant peut-être en musique sérieuse l'« infarctus musical » dans *l'andante tranquillo* de la *Musique pour corde, percussions, et célesta* de Belà Bartok, au moment du roulement de timbale.

Mais nous avons bien conscience que tout cela puisse laisser perplexe ; en outre, cela n'informe que peu la problématique de la signification sonore musicale. Savoir qu'un passage musical a valeur de suspens, de surprise, de tension ou de résolution n'apporte pas grand-chose à la réflexion, si ce n'est — point essentiel — de montrer qu'une proto-narrativité peut concerner le sonore musical, et donc la musique instrumentale, et peut expliquer la sensation d'intrigue musicale et l'intuition musicologique d'une musique ontologiquement narrative. Le son musical ne narre rien, mais reproduit bel et bien une dynamique d'ordre narratif, faite de tensions, de détentes, de surprises, de suspens, etc.

7.3.3.2. Dynamique narrative dans les genres non explicitement narratifs.

§60. Le chapitre précédent peut laisser perplexe, nous l'avons dit. En plus, il sera toujours possible de nous opposer le fait que les exemples choisis proviennent de genres explicitement narratifs comme l'opéra, où les choix sonores narrativement orientés. Qu'en est-il dans les genres considérés comme non narratifs ou non explicitement narratifs ? Nous allons prendre deux exemples — provenant de deux corpus différents — semblant en principe opposés à la narrativité : la musique sérielle et l'improvisation libre. En principe opposés, car dépourvus de tension tonale ou modale, de textes, de programmes, d'arguments. Pourtant, ces genres possèdent une dynamique narrative, nous allons le voir, supportée par des formes protonarratives.

¹³² Voir supra.

Exemple 18 : *Première sonate pour Piano*, Pierre Boulez, 1946.

§61. Voici le début de la *Première sonate pour Piano* de Pierre Boulez, le mouvement lent (I). Cette œuvre de 1946 utilise des configurations sérielles. On peut « voir » la série développée dans son ensemble à la mesure 24, même si on ne peut l'entendre en détail, car le rythme est bien trop rapide. On entend seulement un geste pianistique.

Exemple 19 : *Première sonate pour piano* de Boulez, 1946.

Mesure 24, et série de 12 sons.

Sur un plan purement narratif, comme sur le plan de la configuration harmonique d'ailleurs, la série de 12 sons ci-dessus n'est pas le procédé compositionnel le plus saillant. Comme le montre Célestin Deliège dans l'ouvrage *Cinquante ans de modernité musicale*¹³³, la configuration harmonique de l'œuvre est en réalité constituée d'une groupe générateur de sept sons do_b , $\text{fa}\sharp$, $\text{do}\sharp$, fa_b , ré_b , mi_b , mi_b , enveloppés dans l'intervalle de triton (do , $\text{fa}\sharp$), et d'un groupe complémentaire de cinq sons sol_b , si_b , la_b , si_b , la_b , contenus dans l'intervalle de tierce majeure (sol_b , si_b). Ce qui est plus enthousiasmant, en revanche, c'est le « geste sériel » utilisé par Boulez, renforcé par ce qu'il se plaît à nommer le « rythme atonal »¹³⁴, brisé, décousu, rompu, mais encore par ce que nous nommons plus généralement *l'intonation atonale* — terme paradoxal. Cette intonation caractérise notamment les œuvres atonales pour piano du premier vingtième siècle, que l'on reconnaît aisément grâce à leur intonation caractéristique, comme l'on reconnaît la musique tonale ou la musique modale au premier coup d'oreille, ou comme l'on reconnaît les langues étrangères, le russe, l'allemand ou l'anglais, aux consonances et au lyrisme et aux intonations.

Cette intonation poétique particulière confère à la *Première Sonate* une dynamique narrative et des formes protonarratives. Par exemple, l'aspect suspensif de la première mesure, avec les notes $\text{fa}\sharp$, ré_b , puis l'attaque du mi_b par le fa_b avec pédale, contraste avec la surprise générée par do_b , mi_b , $\text{do}\sharp$, ré_b , *sforzato* en quadruple et triple croches. Ce changement brutal de dynamique et de rythme peut avoir une valeur narrative assez semblable (à une échelle réduite bien entendu) à l'exemple romantique pris plus haut, avec une tension créée par la suspension, et une résolution créée par le geste abrupt do_b , mi_b , $\text{do}\sharp$, ré_b à la mesure 2. Ce procédé est utilisé de nombreuses fois dans l'œuvre. Il est identifiable notamment entre les mesures 13 et 14.

À la fin des systèmes de portées 2, 3 et 4, (voir ci-dessus), c'est-à-dire mesures 7, 10, et 14, il y a des valeurs brèves et des notes graves jouées sèchement : mi_b mes.7, $\text{do}\sharp$ et do_b mes.10, et $\text{sol}\sharp$ mes.14. Avant ces notes que nous pourrions qualifier de *conclusives*, il y a toujours un ensemble de notes jouées (avec ou sans pédale) en valeur plus ou moins longues, donnant un aspect suspensif. C'est donc sur cette dualité suspensif / conclusif et plus généralement sur la dualité tension/détente que se joue l'aspect protonarratif ou la dynamique narrative du début de cette œuvre. Sans trop rentrer dans les détails de l'analyse, il est possible de reproduire ce schéma tension/détente de manière plus fine, au sein des moments suspensifs.

À la première mesure, par exemple, que nous considérons comme globalement suspensive et donc tensive, on peut très bien considérer (d'un point de vue quasi tonal) les notes

¹³³ DELIEGE, Célestin, *Cinquante ans de modernité musicale : De Darmstadt à l'IRCAM : contribution historiographique à une musicologie critique*, Liège, Mardaga, 2003, p. 59.

¹³⁴ BOULEZ, cité par DELIÈGE, *Cinquante ans de modernité musicale*, p. 66.

fa#, ré  comme appartenant à un cinquième degré, et le mi♭ comme la tonique d'un premier degré attaquée — ou approchée, comme on dit en jazz — à la treizième supérieure (fa) . Les notes fa#, ré seraient respectivement la quinte augmentée et la tierce majeure (sensible) d'un accord de Si bémol (dominante), et le mi♭ serait la tonique de l'accord de Mi bémol mineur. On retrouve très couramment ce genre de progression en jazz, des années 40 à 60 aux États-Unis notamment. Sur le plan mélodique, on jouera plus favorablement sur l'accord de dominante un mode *altéré* (sib, dob, do#, ré, mi, fa#, sol#) contenant une quinte augmentée et non une quinte juste. Le tout début de *La Première Sonate* peut donc être vu comme un rapport extrêmement basique de dominante/tonique, V/I, tension/détente. Les exemples allant dans ce sens sont nombreux.

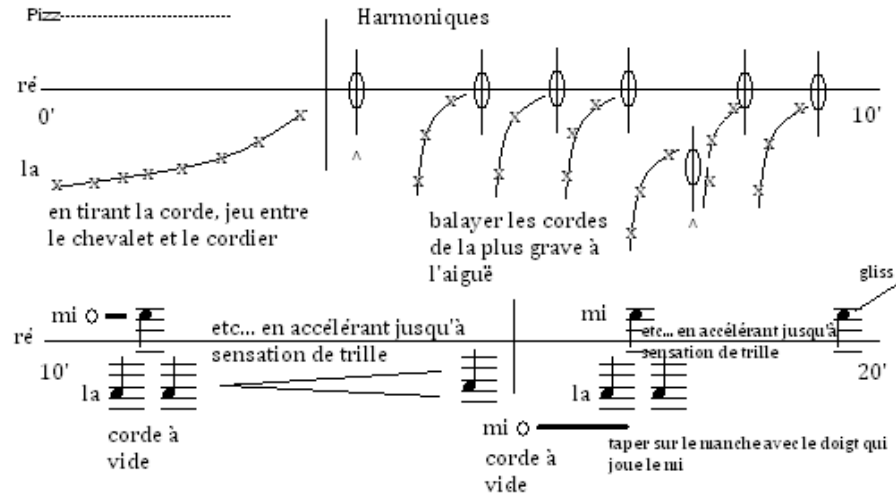
Cette analyse un peu rapide, mais généralisable à l'ensemble de l'œuvre, n'apporte pas grand éclairage sur notre problématique. Aussi, nous avons bien conscience du caractère inadéquat de l'analyse tonale pour une œuvre sérielle. En outre, montrer qu'une œuvre musicale est fondée sur un principe de tension-détente n'a rien de réellement surprenant. Qu'il s'agisse d'un jazz modal, de la musique romantique ou d'une des *Quatre pièces sur une seule note* (1959) de Giacinto Scelsi, il y a toujours un mécanisme compositionnel ou esthétique de tension / détente ou de tension / résolution. En cela, tout genre musical possède une dynamique narrative et des formes protonarratives. Même dans leur forme improvisée. Même en improvisation totale ou libre¹³⁵, comme nous allons le voir dans l'exemple suivant.

Nous pourrions commencer par dire qu'une improvisation libre pourchasse une *esthétique du jaillissement*. Elle possède, il est vrai, « une sorte d'esthétique indéterminée, versatile et inconsistante, changeante et sourde à [la] cohérence stylistique¹³⁶ ». En cela, elle est très changeante et mouvante. Elle peut être comprise, le plus souvent, comme une consécution ou une concaténation d'actions assumées ou fortuites. En cela, elle possède indéniablement une « dynamique » narrative (et des propriétés narrato-mimétiques). À partir d'une vidéo d'un solo improvisé de Joëlle Léandre (contrebasse et voix), nous avons noté une certaine variété de modes de jeux. Nous n'avons transcrit que les vingt premières secondes, car la fixation sur

¹³⁵ « L'improvisation *totale* — ou *libre*, les épithètes ne manquent pas — n'est [...] pas à entendre comme une *absolue* improvisation, bien que certains musiciens ou musicologues défendent candidement cette position. Tout d'abord, une improvisation recherchant absolument à ne rien préméditer est malgré tous ses efforts soumise à une codification, aussi indéfinie soit-elle. Elle répond à un certain nombre de règles, au moins aux cadres fixés par l'expérience du jeu de l'improvisateur, par son vécu et par sa mémoire. Aussi, dans les improvisations individuelles ou collectives « totales », le musicien cherche souvent à tirer profit des qualités sonores de son instrument ou de sa voix, allant de la note la plus élémentaire à l'effet sonore le plus complexe. Il exploite que l'on veuille ou non des « registres » plus ou moins formels et codifiés dont les possibilités sont limitées ». ROUSSELOT, *Étude sur l'improvisation musicale*, p. 106.

¹³⁶ ROUSSELOT, *Étude sur l'improvisation musicale*, p. 108.

papier n'aide pas réellement à rendre compte de ces modes de jeu — en outre, cela n'a pas grand sens, selon les propres mots de la contrebassiste, de noter une performance librement improvisée. Mais la notation est ici le seul médium mis à notre disposition.



Exemple 20 : solo librement improvisé de Joëlle Léandre, 20 premières secondes, tentative d'écriture graphique¹³⁷.

§62. Les hauteurs sont données à titre indicatif, car elles sont plus ou moins indéterminées. Le la est d'ailleurs parfois plus près d'un la bémol. Il n'y a ici que quatre ou cinq modes de jeu sur la contrebasse : *pizzicato* entre cordier et chevalet, jeux en balayage sur les cordes mi, la, ré, sol, harmoniques, notes, cordes à vide, glissandi. Plus loin dans l'improvisation, on entend d'autres modes de jeu, à l'archet notamment. Le simple changement de mode de jeu induit une sensation narrative, en raison des propriétés narrato-mimétiques du solo. En outre, quelques formes protonarratives sont repérables, basées sur la dualité de tension/détente. Par exemple, le jeu entre les notes la et mi, en trille de plus en plus rapide, crée un effet de suspens et de tension, alors que la note conclusive, le mi grave (corde à vide) en valeur longue, résout cette tension, la dissipe. L'improvisation libre, comme les autres genres non explicitement narratifs, possède indéniablement une dynamique narrative, portée par des formes protonarratives.

7.3.4. L'écueil de la réexposition et de la répétition.

§63. La narrativité n'explique pas toute la musique. Elle n'explique pas tous les corpus (écueil commun à toute discipline d'ailleurs), et elle n'explique pas tout au sein des corpus qu'elle tente d'expliquer. Cela n'est pas une critique, mais un constat. Qu'il n'existe aucune méthode

¹³⁷ LÉANDRE, Joëlle, « JOËLLE LÉANDRE : SOLO. VANCOUVER, BC. JUNE 2009 », Vidéo d'un concert de musique improvisée, URL : <http://www.joelle-leandre.com/videos/>

universelle en musique, chacun en conviendra, semble-t-il. En revanche, il est des choses qu'elle devrait pouvoir expliquer et qu'elle explique difficilement. Elle n'explique pas, par exemple, la réexposition et la répétition en musique.

7.3.4.1. La réexposition face à l'outil narratologique.

§64. Intéressons-nous, par exemple, à la forme tripartite des sonates classiques. Comme chacun le sait, leur structure archétypale tripartite est la suivante : exposition, développement, réexposition ; ABA', si l'on veut. Bien souvent, cette structure a été prise en exemple pour montrer que le schéma narratif classique pouvait tout à fait s'appliquer à la musique. Cela était un argument de poids pour légitimer l'emploi de l'outil narratologique en musique. Nous voudrions discuter ce point précis.

Le schéma narratif classique, c'est, nous l'avons vu, l'idée qu'un état initial stable A, devienne un nouvel état stable C après un ensemble de transformations opérées lors d'une phase instable B. Dans un récit, une narration, ces transformations sont induites par des actions et des péripéties de toutes sortes. Par exemple, dans *Les Noces de Figaro* :

— État stable A : Le personnage de Figaro et Susanna préparent leurs noces.

— État instable B : Figaro et Susanna vont « déjouer les pièges du comte [Almaviva] ; pour éviter les chausse-trapes surnoises de la vieille Marcellina qui, aidée du docteur Bartolo et du maître de musique Basilio, veut obliger Figaro à honorer un ancien contrat de mariage qu'il avait conclu avec elle ; et, enfin, pour utiliser au mieux les maladresses de Cherubino, jeune page enflammé, amoureux de toutes les femmes et en particulier de la comtesse ¹³⁸».

— Nouvel état stable C : Le banquet de mariage (dans l'Acte 4)

Nous assistons donc à une succession de trois états, dans les narrations dites « classiques » : un état stable initial, une transformation lors d'une phase instable, puis un état stable final, distinct de l'état initial.

§65. Ce schéma narratif classique ressemble-t-il vraiment à la structure de la sonate classique ? Probablement pas. Certes, l'exposition et la réexposition peuvent comporter des analogies avec ce que l'on nomme en narratologie ou en philosophie de l'action un « état stable », mais une différence fondamentale *reste*. Cette différence est la suivante : dans une narration, l'état final C n'est jamais une « réexposition » de l'état initial A. Il s'opère un changement d'état qui interdit la « réédition littérale » de la situation initiale, ou une réeffectuation parfaite des actions de l'état initial.

¹³⁸ URL : http://www.larousse.fr/encyclopedie/oeuvre/Noces_de_Figaro/135412

En s'affiliant à l'argument de Genette, selon lequel « toute répétition est déjà variation » (GENETTE, 1999 :101), la réédition d'une situation ou d'une action dans un récit est impossible, du simple fait que l'avancée de l'intrigue change obligatoirement les conditions de possibilité de la survenue d'un même événement. Un événement est toujours *un*. L'unicité est ce qui le fonde l'événement en tant qu'événement. Or, un même événement peut survenir deux ou plusieurs fois en musique. Les rééditions et réeffectuations sont bien des caractéristiques de la forme tripartite (que ce soit la forme sonate, ou encore, la forme archétypale du morceau de jazz : thème, improvisation, thème). C'est pour nous une différence majeure entre musique et récit. La capacité de la musique à réeffectuer littéralement ou presque, sans que cela ait d'incidence sur la cohérence globale des œuvres, les rend d'un seul coup tout à fait étrangères à la narrativité. Ce constat s'accroît d'autant dans les musiques érigeant l'ostinato ou la répétition comme principe, à savoir une part non négligeable des musiques savantes du XXe siècle, et la quasi-totalité des musiques populaires du XXe siècle (musiques populaires modernes, blues, jazz, rock, chanson, etc.)

7.3.4.2. La répétition et la variation face à l'outil narratologique.

§66. Nous trouvons en la répétition et en la variation l'exemple le plus efficace pour notre argumentation. Imaginons ce texte.

Lundi dernier, Christian est allé à la plage à Dunkerque,
 Christian est allé à la plage à Dunkerque lundi dernier,
 Christian est allé à la plage lundi dernier à Dunkerque,
 Lundi dernier, à Dunkerque, Christian est allé à la plage,
Ad. Lib.

Nous avons fait en sorte qu'il n'y ait pas de répétition textuelle dans cet exemple. En revanche, il y a réeffectuation de l'action ou réédition de l'événement. En outre, ce texte est presque « musical » : l'événement est varié dans sa forme, mais réédité plusieurs fois. On pourrait d'ailleurs s'attendre à retrouver ce texte accompagné d'une musique. En chanson française, on pourrait tout à fait retrouver ce texte dans un couplet, ou le retrouver dans un refrain sous forme de simple répétition textuelle :

Lundi dernier, Christian est allé à la plage à Dunkerque,
 Lundi dernier, Christian est allé à la plage à Dunkerque,
 Lundi dernier, Christian est allé à la plage à Dunkerque,
 Lundi dernier, Christian est allé à la plage à Dunkerque.

§67. D'un point de vue narratif, une seule phrase de ce texte a valeur narrative. Sa répétition ou sa variation, en revanche, n'apporte rien à l'intrigue. La répétition, du point de vue de l'intrigue, est superfétatoire : elle ne fait pas avancer l'intrigue, elle la fait au mieux tourner en rond. Les deux textes ci-dessus sont, si l'on veut reprendre un terme de Barthes, le *degré zéro* de la narrativité, car ils se répètent ou se rééditent sous forme variée. Tandis qu'un récit ne peut se répéter ou se rééditer, la musique érige en principe la répétition et la variation, sans que cela n'ait d'incidence sur la cohérence globale de l'œuvre. C'est au contraire, dans de nombreux cas de figures (musique érigeant l'ostinato en principe), ce qui la garantit. Voici ce qui rend étranger la musique à la narrativité, et voilà selon nous l'argument qui pourrait mettre en péril, tout au moins égratigner l'idée d'une ontologie narrative de la musique. L'égratigner plutôt, car la musique possède, à n'en pas douter, nous l'avons montré, des *propriétés narrato-mimétiques*, des *formes protonarrative* par lesquelles elle acquiert une certaine *dynamique narrative*.

7.3.5. Synthèse.

§68. Regroupons les enseignements de ce chapitre de manière synthétique.

— Tout d'abord, à son niveau de profondeur, l'œuvre musicale peut se constituer en récit grâce à la textualité et à la contextualité musicales.

— Ensuite, à son niveau de surface, l'œuvre ne signifie pas comme un récit littéraire, notamment en raison de son incapacité à assurer la causalité événementielle commune et nécessaire à tout récit.

— L'écoute d'une œuvre musicale correspond nécessairement à une mise en intrigue, quelle que soit la nature de l'œuvre, son style, etc. On peut identifier cette mise en intrigue sous le terme *narrativisation*.

— Cette mise en intrigue ou narrativisation est *sans objet* : une sensation de narrativité sans l'objet de re-présentation de la narrativité (les personnages tels que re-présentés, les actions telles que re-présentées, etc.).

— Cette sensation est donnée par une dynamique narrative en son, correspondant à 1) des propriétés sonores narrato-mimétiques sur le plan structural : « phrases » sonores musicales, consécution « d'évènements », « d'actions » sonores musicales ; 2) des formes sonores protonarratives — sur le plan formel — fondées sur le principe artistique de tension/détente (ou de tension / résolution).

— La dynamique narrative ne concerne pas seulement les genres explicitement narratifs : tout genre est concerné par cette dynamique narrative, par cette *narrativité sans objet*, cette proto-narrativité.

— La réexposition, la répétition et la variation, principes assez élémentaires et relativement omniprésents dans la création musicale (y compris contemporaine), mettent à mal l'idée d'une narrativité musicale.

— VIII —

**LA SÉMIOTIQUE DU DISCOURS EN MUSIQUE
& ANALYSE DU DISCOURS MUSICOLOGIQUE.**

Note : Comme le mot *langage*, le mot *discours* est institutionnalisé dans les écrits sur la musique. En effectuant une recherche par mot-clef, nous avons retrouvé le terme jusque dans les ouvrages du XVIIIe siècle, dans l'*Encyclopédie Méthodique*, par exemple, dont la publication s'est échelonnée sur près d'un demi-siècle : Pour que le *discours* musical ne soit pas un déraisonnement, [...] il faut qu'il procède avec régularité de l'antécédent de chaque proposition à son conséquent¹ » ; ainsi que dans des ouvrages moins monumentaux du XIXe siècle : « Le *discours* musical se divise, comme le discours écrit, en périodes, en phases, dont la coupe et la succession doivent être simples et régulières² ». Il est probable que l'usage de ce mot soit encore plus ancien.

INTRODUCTION

§1. L'institutionnalisation du discours musical dépasse le cadre du simple usage du mot. L'institutionnalisation du discours, c'est aussi et surtout son contrôle, sa sélection, son organisation par des forces externes liées à différents types de pouvoirs (politique, économique,

¹ FRAMERY, Nicolas Étienne, VICQ-D'AZUR, Félix, D' ALEMBERT, Jean Le Rond, MOMIGNY (de) Jérôme-Joseph, *Encyclopédie Méthodique, Ou Par Ordre De Matières : Par Une Société De Gens De Lettres, De Savants Et D'Artistes : Precedee d'un Vocabulaire universel, servant de Table pour tout l'Ouvrage*, Musique, Volume 2, Panckoucke, 1818, p. 117. Copie numérique dudit ouvrage. Nous soulignons.

² MUGNIER, Théodoric-Marg, *Essai d'une théorie nouvelle de la musique*, Gauthier-Villars, 1865, p. 66. Nous soulignons.

idéologique, etc.). Dans « l'Ordre du discours », leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970, Michel Foucault fit l'hypothèse que « dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité³ ».

Dans une société comme la nôtre, on connaît, bien sûr, les procédures d'exclusion. La plus évidente, la plus familière aussi, c'est l'interdit. On sait bien qu'on n'a pas le droit de tout dire, qu'on ne peut pas parler de tout dans n'importe quelle circonstance, que n'importe qui, enfin, ne peut pas parler de n'importe quoi. Tabou de l'objet, rituel de la circonstance, droit privilégié ou exclusif du sujet qui parle : on a là le jeu de trois types d'interdits qui se croisent, se renforcent ou se compensent, formant une grille complexe qui ne cesse de se modifier.⁴

Nous pourrions faire une hypothèse comparable en musique (et en musicologie, soit dit en passant). Il existe un contrôle du discours musical. Un contrôle assuré par des forces externes : politique, économique bien sûr, mais aussi peut-être par des forces internes. Le contrôle interne est stylistique, esthétique — quoique l'esthétique et le style entretiennent bien entendu des relations ténues avec le contrôle politique et économique, Hannah Arendt l'a bien montré dans *La crise de la culture*⁵ et son analyse de la culture de masse.

§2. Le style peut donc être envisagé comme l'une de ces procédures de contrôle. Il est coutume de définir le style comme l'ensemble des moyens propres utilisés par le compositeur X, ou comme le réservoir expressif utilisé par une communauté esthétique Y pour créer des œuvres. Ouvertement, le style pourrait se redéfinir comme une procédure de contrôle esthétique du discours musical, et conséquemment comme une main mise sur le discours *sur* la musique. En régissant la forme sonore par le style, on « verrouille » *a priori* le discours potentiel sur l'œuvre. Esthétiquement parlant, ce que l'on peut dire se limite alors à *la bonne adéquation de l'œuvre et du style* ou à *la distance que l'œuvre crée avec le style*. Mais encore, le style pourrait s'entendre comme une main mise sur le discours politique. Volet politique du contrôle : le style vise un public précis au sein duquel l'auditeur moyen admet un discours politique *moyen*. L'exemple le plus contemporain allant dans le sens de notre propos est le rap. Il ne fait aucun doute que le style aujourd'hui le plus écouté au monde est aussi un outil de contrôle du discours politique

³ FOUCAULT, Michel, *L'ordre du discours*, Paris, Flammarion et Cie, 1971, p. 10-11.

⁴ FOUCAULT, *L'ordre du discours*, 1971, p. 11.

⁵ ARENDT, Hannah, *La crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*, Paris, Gallimard, 1989.

d'une certaine catégorie de la jeunesse mondiale. Nous n'insistons pas sur ce sujet accrocheur et captivant — ce fut un aparté.

Si le style peut s'entendre comme une instance normative du discours musical, il peut aussi s'entendre indirectement comme instance normative du discours verbal sur l'œuvre, et comme main mise sur le discours politique, en visant un public admettant (et exprimant) précisément ce discours et affichant les mœurs attachées à ce discours. Le style ainsi défini refond l'objet de la stylistique comme discipline. Cette dernière sort alors de son rôle de sémiotique interne pour devenir le lieu d'une interrogation sur le discours esthétique, sur la socialité du discours sur l'œuvre, et sur le discours politique avoisinant la réception de l'œuvre. La question stylistique devient alors passionnante⁶.

§3. Nous pourrions aussi montrer sans trop de difficulté que la musicologie est elle-même soumise à ce contrôle. Il existe une politicité du discours musicologique, comme il existe depuis toujours une politicité (et dans certains pays une *policité*) du discours musical. Le discours, quel qu'il soit, est toujours politique⁷ de part en part, qu'on l'émette ou qu'on le reçoive. Les questions du sens de la musique et de la signification musicale — dont nous avons montré dès les premières pages la relation ténue au discours verbal — sont elles aussi soumises au contrôle politique, même indirectement. Ce qui est dit du sens et de la signification, dans notre travail ou dans un autre, est rigoureusement encadré par *ce qui est admis* de penser et ce qui est permis de dire sur la musique dans notre société à notre époque. Mais *ce qui est admis* est implicite. Nous nous y plions parfois sans y prendre garde, sans même nous en rendre compte. Tout ce que nous pouvons faire, c'est d'avoir conscience que ce contrôle existe, d'essayer de le dépasser, et de faire en sorte que les instances, les institutions de ce contrôle elles-mêmes se dépassent.

On comprendra dès lors qu'en raison de ce « contrôle », la question du discours en musique engage plus particulièrement la profondeur de l'œuvre musicale, le monde éthique, politique, économique, idéologique, utopique, etc.

⁶ Nous envisageons très sérieusement la publication d'une courte monographie sur le style musical, vu sous l'angle de ces diverses acceptions. Nous ne développons pas ici, le lieu serait mal choisi.

⁷ Récemment, on a vu apparaître très ostensiblement une économicité du discours musicologique — plus généralement une économicité des sciences humaines. En ce moment, en France, la part belle est faite aux sciences cognitives, pour des raisons essentiellement économiques, de rentabilité. Précisons que l'économicité du discours musical, quant à elle, existe probablement depuis toujours.

§4. L'usage ancien et institutionnalisé du mot « discours », indiqué en note au début de ce chapitre VIII, signifie plus ou moins *flux sonore musical* ou *conduite sonore des œuvres musicales*. Elle est une acception assez pauvre ou disons plus justement une acception *figurée* du mot, métaphorique — voire catachrétique, eu égard à son institutionnalisation. Un sens plus fort, éminemment herméneutique, est à distinguer du premier : la musique *fait discours* car elle « tient un propos », elle « argumente » sur son environnement écoformant (Bernard Vecchione), sur sa situation anthropologique de genèse et de destination. Cet usage particulier du mot est réservé dans le fond à quelques rares textes musicologiques. Son plus fervent représentant en France est sans aucun doute Bernard Vecchione, dont les travaux (sur la musique médiévale tardive notamment) défendent l'idée selon laquelle — nous l'avons vu dans le chapitre sur le réalisme herméneutique — la musique porte un discours, argumente, tient un propos, et dont l'objet serait, en droite ligne de Heidegger, de « rendre manifeste ce dont la parole parle⁸ » en œuvre. C'est précisément la définition du *logos* (discours, parole) du point de vue herméneutique.

Cette conduite sonore musicale en surface, et ce discours tenu en profondeur de l'œuvre, sont deux aspects de ce que nous nommerons généralement le DISCOURS MUSICAL. Ces deux aspects correspondent à la schizoontologie de la musique, mise en lumière dès le début de notre texte : discours du monde sonore en surface et discours du monde éthique en profondeur ne sont pas les mêmes : ils dissonent.

§5. Le mot *discours* en musique peut aussi être entendu comme le discours porté par les auditeurs sur la musique, leurs « verbalisations » sur la musique. Puisque sens de la musique et sens de mon discours sur la musique sont imbriqués, il peut être intéressant d'étudier le discours des auditeurs ou des musiciens sur la musique, dans lequel, en toute vraisemblance, les significations musicales sont diluées. Il s'agit d'un niveau métadiscursif du discours en quelque sorte. C'est ce que Francesco Spampinato — chercheur francophone d'origine italienne référent sur ce sujet, aixois de surcroît — nomme simplement le discours métaphorique⁹ sur la musique. Nous le nommons plus généralement le DISCOURS MUSICIEN. Le discours musicien est — comme le discours musical — biparti. 1) Le discours peut exprimer ce qui se joue sur le plan de la réception de l'auditeur — le discours métaphorique de Spampinato. Ce type de discours est *esthétique*, si l'on veut, il concerne la réception du son. 2) Aussi, un musicien peut formuler un

⁸ HEIDEGGER, *Être et temps*, p. 59.

⁹ SPAMPINATO, Francesco, *Les métamorphoses du son : matérialité imaginative de l'écoute musicale*, L'Harmattan, 2008, p. 23.

discours sur son œuvre. C'est un type de discours musicien que nous identifierons sous le terme *discours émique* ou *discours génésique*. Il s'agit du discours de(s) (l')acteur(s) de la genèse de l'œuvre. Dans ces deux cas, le discours musicien est épitextuel si l'on veut — hors-œuvre. Il est aussi métadiscursif. Il est un discours verbal à propos du discours musical, esthétique dans le premier cas, génésique dans le second.

§6. Pour en revenir à Francesco Spampinato, ses travaux, très largement inspirés de la musicologie italienne, plus particulièrement ceux de Gino Stefani, constituent en eux-mêmes un niveau supplémentaire de discours en musique, à bien y réfléchir. Ce niveau supplémentaire, c'est un *discours sur le discours sur le discours musical* (en nous excusant auprès du lecteur), un niveau méta-métadiscursif si l'on veut, dont voici la passionnante problématique et les principaux enjeux :

Quelle autorité peut avoir une expression très évocatrice (et apparemment très subjective) lorsqu'elle est comparée aux descriptions techniques (qui se présentent comme plus objectives) ? Jusqu'à quel point ces caractérisations suggestives des phénomènes musicaux ont-elles droit de cité à l'intérieur des frontières disciplinaires d'une musicologie sérieuse et rigoureuse ? Et, si elles ont ce droit, dans quelle mesure ces images peuvent-elles fournir une contribution utile à la compréhension du fonctionnement de la musique ?¹⁰

Ce discours est de type méta-métadiscursif. Il appartient à ce que nous nommerons plus généralement le DISCOURS MUSICOLOGIQUE, qui, quant à lui, est triparti :

— Le discours musicologique peut être simplement métadiscursif (je formule un discours musicologique sur le discours musical) — *un discours sur le discours musical*.

— Le discours musicologique peut être aussi méta-métadiscursif, nous venons de le voir :

* un discours sur un discours sur le discours musical.

* ou bien, ce que Bernard Vecchione nomme la métamusicologie, c'est-à-dire un discours sur la musicologie (comme discipline).

§7. Il y a donc une mise en abîme du discours en musique, trois niveaux d'emboîtement du « discours » : 1) un niveau premier : le discours que tient la musique, ce que nous prendrons le parti de nommer le *discours musical* ; 2) un niveau métadiscursif : ce que je/tu/il dis/t sur la musique, les verbalisations musicales, ce que l'on nommera le *discours musicien* sur la musique ; 3) et un niveau supplémentaire, métadiscursif (discours sur la musique) ou méta-

¹⁰ SPAMPINATO, *Les métamorphoses du son*, p. 19.

métadiscursif (ce que le musicologue dit à propos de ces verbalisations des auditeurs sur la musique ou des musiciens sur leur musique).

NIVEAU DISCURSIF	NIVEAU MÉTADISCURSIF	NIVEAU MÉTA-MÉTADISCURSIF
DISCOURS MUSICAL : EN SURFACE, SA CONDUITE SONORE	DISCOURS MUSICIENS : LES VERBALISATIONS SUR LA MUSIQUE	DISCOURS MUSICOLOGIQUE
DISCOURS MUSICAL : EN PROFONDEUR, LA MUSIQUE ARGUMENTÉE, TIENT UN PROPOS	DISCOURS MUSICOLOGIQUE	MÉTAMUSICOLOGIE

Tableau 5 : niveaux de discours en musique.

Ces trois *strates* discursives semblent de prime abord ne pas être d'un égal intérêt pour ce chapitre, puisque la question est bien de savoir si la musique est assimilable à un discours, en porte les propriétés, la signification, le sens. Mais *sens* de la musique et discours sur le sens, nous l'avons vu dès l'introduction, portent sur une même réalité. C'est pourquoi tous ces niveaux nous intéressent.

8.1. LE DISCOURS MUSICAL.

Note : Le *musical* a été défini comme l'imbrication de deux mondes : un monde sonore et un monde éthique. Il sera donc intéressant de voir ce que l'on peut entendre par « discours » dans chacun de ces deux mondes, et —débat essentiel— de savoir si l'on peut parler, autrement que métaphoriquement, d'un *discours sonore musical*.

8.1.1. Discours sonore musical.

§8. Le son fait-il discours en musique ? La musique, à un niveau de surface, fait-elle discours, autrement qu'en un sens métaphorique ? Nous nous retrouvons face à la même problématique que pour le langage sonore musical et pour l'intrigue sonore musicale. Mais avant de débattre de la réalité d'un discours sonore musical, il semble que l'intérêt de la question du discours en musique ne réside pas principalement à son niveau phénoménologique. Assurément, le son possède des propriétés logo-mimétiques comme il possède des propriétés narrato-mimétiques. Il y a bien en son musical des intonations, des inflexions qui imitent ou semblent imiter le discours

verbal. Au reste, anticipons un peu sur nos résultats, le sonore musical possède bel et bien des formes protodiscursives, comme il possède des formes protonarratives. Mais la discursivité en musique semble s'entretenir plus en profondeur, à un niveau textuel, contextuel ou situationnel. Il y a discours lorsque la musique argumente en profondeur et lorsqu'elle met en figure cette argumentation à niveau de surface.

8.1.1.1. Formes logo-mimétiques.

§9. Nous avons eu l'occasion d'étudier la *discursivité du son* dans notre *Étude sur l'improvisation musicale*¹¹. Il y a en improvisation une véritable sensation de discours. John Sloboda a d'ailleurs relevé cette ressemblance dans *L'esprit musicien* : « on perçoit plus facilement l'improvisation musicale sous son vrai jour dès l'instant où on la compare à une compétence verbale dont les exigences sont grosso modo analogues¹² ». Comme l'on parle, comme l'on s'exprime, l'on improvise. Dans notre quotidien, nous devons adapter sans arrêt notre discours verbal aux diverses situations, ce qui impose à la fois de connaître *a priori* les possibilités du discours, et en outre, de savoir user d'un certain savoir-faire pour composer sur le champ un discours adapté à la situation.

Le soliste ou l'improvisateur construit son discours comme une succession de choix infléchi par les spécificités de son langage. Influencé par ses habitudes et les automatismes propres à la structuration de son expression, il décide de l'orientation de son discours, de son trajet. La composante structurelle du discours témoigne de cette orientation discursive intentionnelle, « automatique » à bien des égards. Elle témoigne tout autant d'ailleurs d'un réservoir de connaissances au sein duquel l'improvisateur opère ses choix. À l'inverse, le discours musical parfois se développe en dehors de la prise de décision, du choix, de la maîtrise de l'action. Cette « part » du discours s'affilie à notre seconde catégorie, la composante conjoncturelle, au sein de laquelle le langage est infléchi par le hasard et la sérendipité¹³.

Il y a en improvisation des marqueurs de ces deux composantes discursives. Ce que nous avons nommé « artéfact », notamment, est une trace sonore de la seconde composante, trahissant des hésitations dans le discours sonore et indiquant une réorientation du discours. Lorsque l'on parle, l'on hésite toujours à un moment ou à un autre, en insérant des termes du

¹¹ ROUSSELOT, *Étude sur l'improvisation musicale*, p. 87 sq.

¹² SLOBODA, *L'esprit musicien*, p. 193.

¹³ ROUSSELOT, *Étude sur l'improvisation musicale*, p. 88.

type « comment dirais-je », ou des onomatopées comme le « euuuuh » très français, ou encore lorsque l'on bafouille du fait d'un manque de clarté des idées exprimées. Il y a en improvisation des *ratures* de même type. Ces ratures sont produites par une hésitation — à laquelle nous avons pu donner une traduction psychologique et théorique dans notre ouvrage (op. cit.), d'ailleurs. Les traces sonores laissées par ces hésitations sont assimilables à des formes logo-mimétiques¹⁴.

§10. Même si ce travail sémiotique fut intéressant, et mériterait une étude plus large et plus approfondie que celle que nous avons réalisée dans notre *Étude*, nous serions naturellement porté à pousser la problématique à un niveau sémantique. C'est à cet instant que les problèmes deviennent insolubles. Le son est par moment logo-mimétique, car il donne la sensation d'imiter le flux du discours, pour autant qu'il *est* ou *semble être* un discours. Mais signifie-t-il comme un discours à un niveau de surface ? Et ce niveau de surface a-t-il une véritable fonction discursive ? Au vrai, il serait infiniment plus juste de dire que le son musical discourt, plutôt que de dire qu'il fasse discours. La musique, en surface « court ça et là », elle « court d'un lieu à l'autre ». Certes, la musique peut faire discours en profondeur, tenir un propos, argumenter, mais elle discourt de manière non verbale à un niveau de surface. Elle discourt, elle *court ça et là* sans que l'on sache de quoi elle s'entretient. « Ça et là » ne signifie pas « n'importe où », mais « d'un lieu à l'autre ». En effet, on conçoit aisément que l'énoncé du discours, sa surface, possède une orientation. Le son musical se destine à un endroit, il *a-court* à un autre, il *par-court* un territoire, il *-court* comme coule un cours d'eau. Tout cela est orienté. J'ai montré dans mon *Étude sur l'improvisation musicale* que les improvisations idiomatiques¹⁵ possèdent une cohérence liée à une orientation syntaxique, au moins à l'échelle phrastique (à l'échelle des phrases musicales improvisées). J'ai défendu dans ce livre la thèse selon laquelle le discours improvisé idiomatique est désorienté par la contingence du hasard et de la sérendipité ; il nécessite alors une réorientation de la part de l'improvisateur. Cette orientation et cette réorientation du matériau sonore sont une donnée du sens comme orientation, mais encore, peuvent être considérée comme des formes logo-mimétiques.

En somme, certaines formes sonores musicales sont logo-mimétiques, semblent imiter *l'agir*¹⁶ du discours verbal, son mouvement interne. Aussi, l'orientation du son musical est logo-mimétique : il *dis-court* et s'oriente *comme* un discours. Toutefois, le son musical ne signifie pas comme un discours, il n'argumente pas. Nous l'avons vu, en surface, le discours musical est *péremptoire*.

¹⁴ Elles ne sont pas spécifiées sous ce terme dans notre *Étude sur l'improvisation musicale*.

¹⁵ Improvisation s'appuyant sur un idiome définissable sur le plan stylistique.

¹⁶ L'agir, le fait de parler, d'émettre un discours verbal, non pas son effet.

8.1.1.2. La proto-discursivité et la « sonoralité ».

§11. Qu'en est-il d'une proto-discursivité sonore musicale ? Et que serait d'ailleurs la proto-discursivité en général ? Les fondements du discours ? La *morphogenèse* du discours ? La proto-discursivité, nous l'entendons bien volontiers, à l'intuition, comme l'ensemble des formes premières et amodales — indépendantes des modalités — du discours. La discursivité, dans sa priméité, dans ses formes premières, a trait à ce que nous appelons ici *la sonoralité*¹⁷ (ou oralité sonore). Il s'agit d'un mot valise — plus ou moins heureux, le lecteur en jugera — condensant le mot *sonore* et le mot *oralité*. 1) Le *sonore*, nous l'avons déjà défini comme monde et mondéité propre au musical, au bruit et au verbal. Chacun de ces domaines marque une spécificité du monde sonore. 2) Mais qu'entendons-nous par *oralité* ? Cette oralité n'est pas entendue dans son acception privatisée par l'ethnomusicologie, à savoir — en substance — la transmission orale du savoir et du patrimoine musical d'une communauté humaine particulière. L'oralité (lat. : *oris*) serait dans le cas présent, pour nous, pensée dans son acception la plus basique qui soit : l'acception anatomique, biologique et pharmaceutique : *qui a rapport à la bouche*. La son-oralité, ce serait donc pour nous la propriété générale du son d'être interprété voire parfois compris¹⁸ par l'être humain comme une émission d'origine buccale (plus spécifiquement *vocale*), et donc humaine. Quel que soit le son : timbre, bruit, forme verbale. « La pensée se fait dans bouche¹⁹ » nous suggérait Daniel Charles, nous pensons quant à nous que *l'interprétation du son se fait dans la bouche*.

§12. Une précision essentielle, ce type d'interprétation n'est lié qu'à la sensation de discours sonore, c'est-à-dire à la simple *sensation* du son. Elle est la simple sensation *que l'on me parle*, et elle n'engage pas nécessairement l'émotion ou la re-présentation, nous le verrons plus loin. Elle appartient à un premier type de signification musicale qui s'en arrête à la simple sensation de discours sonore, à la simple sensation que le mouvement du son est analogue à un mouvement d'origine verbal, oral, buccal. Cette idée nous vient 1) dans un premier temps du vécu. Ce qui suit n'est pas très facile à exprimer. Lorsque l'on écoute de la musique

¹⁷ Nous ne revendiquons pas la paternité de ce terme, mais nous ne nous souvenons pas l'avoir rencontré dans un texte philosophique ou lu sous la plume d'un musicologue, d'un philosophe ou d'un écrivain. Sauf erreur, auquel cas nous nous en excusons.

¹⁸ Nous posons ici comme postulat que la compréhension du son est par moment amodale, c'est-à-dire indépendant du mode sonore. Par exemple, que quelqu'un dise « toc toc toc », ou que l'on entende « toc toc toc » sur la porte, cela doit, en principe, avoir à peu près la même incidence sur la compréhension.

¹⁹ Titre d'une conférence de Daniel Charles, « La pensée se fait dans la bouche », http://ias-server.musabi.ac.jp/mov/charles/dc/dc-pensee_dans_la_bouche.pdf. Nous reviendrons sur ce texte dans notre partie conclusive.

instrumentale, il arrive que la forme sonore musicale ressemble *tout à fait* à une forme sonore verbale particulière. Il arrive, lorsque l'on écoute de la musique, d'avoir la sensation que certaines formes sonores musicales sont « comme des mots chantés ». Ainsi peut-on parfois avoir l'impression d'entendre par exemple son propre prénom alors que la forme sonore est instrumentale. Il existe une explication acoustique à ce phénomène. Il s'agirait d'une illusion causée par une mauvaise interprétation des partiels sonores, de telle manière que le timbre est confondu avec le son verbal. Notre cerveau interprète le son de façon erronée : les partiels sont interprétés comme étant d'origine vocale. Cela a été aussi identifié comme une illusion vocale, sous le terme d'« illusion du mot chanté ». Toutefois, la sonoralité, la sensation de discours d'origine verbal, ne correspond pas à une illusion ponctuelle, mais à une interprétation vocale des phénomènes sonores. Du fait de notre inféodation au langage et à l'expression verbale, nous interprétons potentiellement l'ensemble du monde sonore comme étant d'origine vocale. Cela peut donner la sensation du discours, dont l'illusion du mot chanté n'est qu'un des aspects paroxystiques. 2) Aussi, l'idée de la sonoralité nous vient du fait que tout le monde sonore est *oralisable* ou disons plutôt *vocalisable*. Les onomatopées nous permettront d'imiter trois coups sur la porte « toc toc toc », nous chanterons une chanson sans les paroles à l'aide d'un « lalala », nous imitons le tonnerre ou un bombardement en faisant un « broooooooooou », nous mimerons en chantonnant — assez maladroitement peut-être — le timbre d'un violon, l'intonation d'une clarinette, le rythme d'une batterie de percussions, etc. Le monde sonore serait donc interprété (et peut-être aussi ponctuellement compris) comme un *monde sonoral* — interprétation due à l'absolue inféodation de l'homme à l'oralité et au langage. La protodiscursivité sonore musicale, si nous devons la définir, serait cet aspect sonoral du son musical, c'est-à-dire ce que nous interprétons et comprenons du son musical, comme étant d'origine vocale. Nous ne nous risquerons pas à donner une traduction psychologique à cela, traduction pouvant s'exprimer par exemple à l'entour d'une conception prénatale et périnatale — comme c'est souvent le cas lorsque le préfixe *proto-* est utilisé dans un concept — de l'appréhension du son. Nous affirmons cependant que le son musical est interprété voire compris, comme tout son, comme une émission vocale : voilà ce qui pourrait être considéré comme *protodiscursivité sonore musicale*.

§13. À la sonoralité (-o-) répond nécessairement en écho une *sonauralité* (-au-), comme à l'oralité (-o-) répond nécessairement en écho une *auralité*²⁰ (-au-). L'auralité (lat. : *auris*) est un terme assez récent voulant dire « qui se rapporte à l'audition ». Comme l'oralité, ce néologisme est souvent privatisé par l'ethnomusicologie. L'auralité, c'est, pour nous, la propriété générale du son d'être interprété et compris par l'être humain comme une réception d'origine auriculaire.

²⁰ Bernard Vecchione et Christine Esclapez, conversation privée.

Mais cette auralité devient une notion plus consistante quand elle devient *sonauralité* (-au-), c'est-à-dire, pour nous, la propriété générale du son d'être interprété et compris par l'être humain comme la réception auriculaire d'une émission d'origine orale. Et ce quel que soit le son : timbre, bruit, son verbal. Souvent, le couple oral-aural, assez anglo-saxon dans sa conception d'ailleurs²¹, désigne d'office une communication verbale. Pour nous, le couple sonoral-sonaural désigne plutôt la proto-discursivité amodale du son, et ne désigne une communication que dans son sens affaibli (voir supra). Autrement dit, la sensation de discursivité en musique nous viendrait d'une proto-discursivité amodale du son (n'importe quel son).

8.1.1.3. Une modalité orale-aurale du discours sonore musical ?

§14. Nous venons de répondre à cette interrogation. Le couple sonoral-sonaural est amodal. Mais existe-t-il une oralité-auralité spécifiquement musicale ? Autrement dit, la proto-discursivité trouve-t-elle une spécificité dans le sonore musical ? Nous avons postulé pour une possible amodalité de l'interprétation de l'émission-réception du son. Cela, nous en convenons, est pure spéculation, même si cette spéculation semble assez porteuse de sens, car elle explique assez bien la sensation de discursivité et l'intuition de discursivité du son en général. Une modalité spécifiquement musicale de la proto-discursivité sonore semblerait donc assez contradictoire avec ce que nous avons pu dire. Ce qui semble faire discours en musique à un niveau phénoménologique ne peut logiquement qu'advenir de l'amodalité de la proto-discursivité du son en général, comme ce qui semble faire narration en musique ne peut, logiquement, qu'advenir de l'amodalité de la proto-narrativité. Laissons de côté les concepts : la sensation de discours est surtout sonore²², mais amodale au sein du monde sonore. Il y a bien sensation de discours sonore musical, mais cette sensation n'est pas, selon nous, spécifiquement musicale. C'est probablement plus clair ainsi.

8.1.2. La réalité musicale.

Note : Le son musical peut donner la sensation du discours. Mais la musique déborde le monde sonore. Le discours concerne aussi et surtout la profondeur de l'œuvre, profondeur textuelle, contextuelle, situationnelle dans laquelle s'inscrivent les desseins anthropologiques des œuvres. Le discours, en profondeur de l'œuvre est de deux types. Pour reprendre ou détourner un peu les

²¹ Le couple oral-aural désigne la communication pour les Anglo-saxons.

²² Elle peut être aussi gestuelle, visuelle, mais elle est avant tout sonore.

termes de Gérard Genette dans *Seuils*, le discours peut être textuel ou épitextuel, c'est-à-dire *en* œuvre ou *sur* l'œuvre. Le *discours en œuvre*, c'est le discours à l'œuvre dans l'œuvre, ce qui se trame d'un point de vue discursif en profondeur de l'œuvre. Le discours sur l'œuvre, c'est la critique d'art (qui nous intéresse assez peu dans notre texte) ou le discours musicologique. Un troisième type de discours est le discours méta-épitextuel, si l'on veut, c'est-à-dire un discours métamusicologique. L'objet de ce discours, c'est la méthode du discours musicologique. Sa problématique, c'est « comment tenir un discours véritable sur l'œuvre ? », « comment interroger l'œuvre par le discours ? » et simplement « qu'est-ce que la musicologie, qu'est-ce que le discours (*logos*) sur la musique ? ».

Le discours *en œuvre* n'est pas le réel musical, c'est-à-dire la matérialité sonore du discours, mais une « réalité musicale », anthropologique, contextuelle, situationnelle, dont nous allons décrire dans ce chapitre les grandes lignes. Le discours sur l'œuvre quant à lui, produit un méta-discours dont l'objet n'est plus la réalité musicale, mais une « réalité musicologique²³ », comme la nomme Bernard Vecchione. Réalité musicale et réalité musicologique entretiennent, bien entendu, une relation ténue, elles sont *conjointes* selon Bernard Vecchione .

*

§15. Intéressons-nous tout d'abord au terme, dont la paternité reviendrait peut-être à Boris de Schloezer — c'est en tout cas le premier musicologue ayant développé la *réalité musicale* au rang de notion, voire de concept. Comme le rappelle Pierre-Henry Frangne, l'auteur de *L'Introduction à J.-S. Bach* a écrit une série d'articles intitulée « À la recherche de la réalité musicale²⁴ » parue dans la *Revue Musicale* (Henri Prunières, dir.) dès janvier 1928, réédités dans *Comprendre la musique, Contributions à la Nouvelle revue Française et à la Revue Musicale* en 2001. Ce qu'il entend par *réalité musicale* est l'aspect réaliste de l'ontologie de l'œuvre, que nous avons déjà décrit dans notre partie sur Schloezer²⁵. La réalité musicale est

²³ VECCHIONE, Bernard, « La recherche musicologique aujourd'hui : questionnements, Intersciences, Métamusicologie », *Music Sciences and technologies : New Inquiries, New Connections*, Interface, 21, 3-4, 1992, Amsterdam, p. 307-308.

²⁴ Série d'articles que l'on peut retrouver dans l'ouvrage SCHLOEZER (de), Boris, « À la recherche de la réalité musicale », in *Comprendre la musique, Contributions à la Nouvelle revue Française et à la Revue Musicale*, PUR, Æstética, 2001, p. 61-80.

²⁵ « La réponse de Schlœzer à ces questions d'ontologie de l'œuvre d'art consiste à dire qu'elle n'est ni dans les signes et les graphiques de la partition, ni dans les fréquences des vibrations sonores, ni dans la tête du compositeur qui l'entend résonner, ni dans l'interprétation nécessairement plurielle de l'instrumentiste, ni dans l'acte d'écoute de l'auditeur de disques ou de concerts. Entre la sécheresse et l'objectivité des signes d'une partition par définition fort incomplète ou fort imprécise, et la labilité évanescence de la subjectivité de la double interprétation propre à l'exécutant et à l'auditeur, l'œuvre musicale est une « réalité idéale » qui existe par et pour la pensée construisant, ordonnant et

repliée sur l'œuvre pour Schloezer, sur son immanence, sur sa matérialité, pas une matérialité comme pure vibration sonore, mais comme « réalité idéale » qui « existe par et pour la pensée construisant, ordonnant et comprenant des structures ou des relations comme détermination de l'œuvre²⁶ ».

Par la suite, la notion de « réalité musicale²⁷ » a été reformulée et considérablement amplifiée par Bernard Vecchione depuis sa thèse de 1985 *Pour une Science de la Réalité Musicale, Éléments d'Anthropologie Musicale Historique*²⁸, dans laquelle il se propose de reformuler la nature de l'objet musical, nature éminemment anthropologique. Voici la définition qu'il en donne dans son article de 1992, « La recherche musicologique aujourd'hui : questionnements, Intersciences, Métamusicologie²⁹ » : la réalité musicale est une « réalité complexe d'ordre anthropologique, faite d'œuvres et d'activités, toutes marquées historiquement, mais aussi socialement, culturellement, psychologiquement et ce non seulement au sein des civilisations où les activités musicales s'instituent et se développent, mais relativement aussi aux groupes sociaux, et aux individus qui jouent ou ont joué au sein de ces groupes un rôle déterminant dans l'instauration de cette réalité : production, interprétation (actualisations, pérennisations...), appréhension...³⁰ ». Cette conception a été plus particulièrement exprimée dans l'Anthropologie musicale historique (voir supra).

§16. Comme le rappelle Christine Esclapez, la réalité musicale n'est pas le réel musical, elle n'est pas le monde matériel musical, le simple monde sonore si cher à notre étude. Il est aussi le monde éthique, dont nous avons montré les relations au monde sonore, mais aussi la relative autonomie.

Étudier la « réalité musicale », ce n'est pas étudier les conditions matérielles du réel musical, c'est s'interroger sur son essence de fiction ou son régime discursif. C'est-à-dire, interroger la question essentielle de « savoir comment l'œuvre musicale, qu'on appelle œuvre de

comprenant des structures ou des relations comme détermination de l'œuvre ». FRANGNE, Pierre-Henry, « Présentation », in *Introduction à J.-S. Bach*, p. VII.

²⁶ FRANGNE, *id.*

²⁷ Nous avons aussi retrouvé le terme chez André Boucourechliev, lecteur de Schloezer, qui, comme Bernard Vecchione, a enseigné à l'Université de Provence. « Il y a eu le style et les lumières de Haydn, l'illumination de Mozart : le style classique *comme réalité musicale* ». C'est l'auteur qui souligne. BOUCOURECHLIEV, André, *Essai sur Beethoven*, Arles, Actes Sud, 1991, p. 19.

²⁸ *Op. cit.*

²⁹ VECCHIONE, « La recherche musicologique aujourd'hui... », p. 281-312.

³⁰ VECCHIONE, Bernard, cité par ESCLAPEZ, Christine, « L'expérience du musicologique comme rencontre. Espace de jeu/je », XIIth International Congress on Musical Signification, ICMS XII, Louvain-la-Neuve, Avril 2013.

fiction, nous renvoie à des situations, à des événements historiques ou de culture réels : idéologies, sensibilités, utopies, problématiques de la pensée, réglages de l'action sociale, etc. (Vecchione, 2007 : 276) ».³¹

La réalité musicale est incluse dans une dialectique entre le fictionnel et le factuel, la dialectique entre réel, perçu et imaginaire, etc. On retrouve cette idée sous la plume de Christine Esclapez : c'est au « croisement de ces trois instances que sont le réel, le perçu et l'imaginaire, [que] se trouve la réalité musicale³² », nous dit-elle.

L'œuvre en profondeur, énonce cette réalité, et dans ses tréfonds, ébruite, annonce cette réalité musicale — réalité éminemment anthropologique, fictionnelle et factuelle, situationnelle et contextuelle. En effet, ce qui discourt profondément en œuvre musicale appartient au monde éthique, faisant de l'œuvre une entité textuelle, contextuelle, rhétorique, poétique, stylistique, etc. L'étude de ce niveau profond est herméneutique dans les deux sens du terme exprimés dans le chapitre 5.3.2. *Le sens musical comme (re)construction : l'anthropologie musicale historique*³³ ; elle cherche à lever le voile sur l'œuvre et sa nature est foncièrement interprétative.

8.1.2.1. Signes du discours et discours musicologique.

§17. La réalité musicale induit la question du signe musical : celle de l'invention-signe et celle de l'adventon-sign³⁴. L'invention-signe est la préoccupation « classique » de la sémiotique musicale : la figurativité de la musique, sa narrativité, sa rhétoricité. Nous avons déjà mentionné ces trois aspects : la question de la figurativité des énoncés musicaux, le problème de la narrativité musicale et l'approche sémiotique de la musique — par Bernard Vecchione. La réalité musicale est aussi celle de l'adventon-sign, celle des signes de la *Sprachlichkeit* du musical — non pas les signes des énoncés musicaux, mais les avant-signes de *ce qui parle* par-devers les énoncés musicaux. Ces signes sont les signes du pouvoir être musical — les *présignes* dont parle Eero Tarasti dans sa *Sémiotique existentielle* — celle du *non-encore-sign* qui tend vers son instauration en signe.

Le « *présigne* » est ainsi cet *avant-sign* qui tend vers son instauration en signe, ce *non-encore-sign* dont la constitution propre de « non-encore » l'oriente pourtant déjà vers son

³¹ ESCLAPEZ, « L'expérience du musicologique... ».

³² ESCLAPEZ, « L'expérience du musicologique... ».

³³ Voir supra.

³⁴ VECCHIONE, « L'herméneia silencieuse du musical... ».

adventio-signe. Dans « présigne », « pré- » signifie l'inscription du pré-signé en un *dasein*. Mieux : la constitution « présignitive » du *Dasein*, une nature d'*adventio-signe*, d'orientation-signé, qui indique l'inscription de ce « présigne » dans la *Sprachlichkeit* de toute expérience humaine.³⁵

Nous pourrions essayer de rendre plus accessibles les quelques lignes ci-dessus. Ce qui est ici mentionné, c'est l'idée herméneutique heideggérienne selon laquelle la constitution du *dasein* est présignitive ; autrement dit, le *dasein* est constitué d'un *potentiel à devenir signe*. Ceci n'est que l'application de la pensée heideggérienne à celle du signe. Selon Heidegger, nous manifestons toujours une certaine compréhension spontanée des choses (entente préalable de l'être) et de la manière dont elles manifestent à nous (les étants), ce qui signifie que le *dasein* est pré-cognitif et pré-conceptuel. En outre, le terme de « *dasein* » recouvre pour l'homme la capacité à saisir les choses en leur être de manière pré-ontologique, comme la capacité à saisir les signes de manière présignitive. Pour le musicien, pour le musicologue, ce *dasein* recouvre sa capacité à saisir la musique et ses signes avec une certaine instantanéité, à condition que ce que l'on entend ici par « musique et ses signes » soit en lui déjà préconstitué — nous avons utilisé plus haut le terme « préjugé ». Lorsque j'effectue une lecture interprétative d'une œuvre, ou simplement lorsque je rencontre (Esclapez) l'œuvre, celle-ci est déjà préjugée par ma *Musiklichkeit*.

§18. Dans le fond, ce *dasein* présignitif et préontologique n'est pas celui d'une compréhension musicale, mais celui d'une compréhension du monde en général. Mais selon Bernard Vecchione, en musique plus particulièrement, ce pré-ontologique et ce présignitif sont triplement orientés :

- 1) préontologique, donnant la possibilité de « déployer ultérieurement une explicitation du musical par des mots : le discours musicologique³⁶ ».
- 2) pré-ontopraxique, donnant la possibilité d'expliquer la musique par son propre déploiement.
- 3) pré-ontoesthésique, donnant la possibilité d'expliciter la musique par sa propre réception.

Ainsi, plus particulièrement dans le musical, « l'*adventio* ultérieure du signe se fait par les pouvoirs conjugués du produire et du recevoir, et la compréhension du musical comme lecture (*Auslegung*) se déploie non seulement en explicitation du musical par des mots [le discours musicologique], mais aussi en explicitation du musical par son propre déploiement et sa réception auditive elle-même³⁷ ».

³⁵ VECCHIONE, « L'herméneia silencieuse du musical », p. 277.

³⁶ VECCHIONE, « L'herméneia silencieuse du musical », p. 280.

³⁷ VECCHIONE, « L'herméneia silencieuse du musical », p. 280.

Une précision : le signe du discours musicologique a été décrit comme *post-signe* par la *Sémiotique existentielle* — il correspond à l'interprétant de Peirce. La thèse soutenue par Eero Tarasti est que les signes *ont une vie*. Ils passent par exemple, d'un état de présigne (décrit plus haut) en acte-signe (signe porté en acte dans le *dasein*, dans l'existence³⁸) puis en post-signe (interprétant de cet acte-signe).

8.1.2.2. Réalité musicale et réalité musicologique.

§19. La réalité musicale, cette advection du signe musical, devient un objet pour une réalité musicologique — un *logos* sur la réalité musicale. En principe, en raison de cette nature présignitive ou préontologique du *dasein*, il y aurait *conjointure* entre les deux réalités, entre les deux discours.

Cette conjointure entre réalité musicale et réalité musicologique donne à penser un modèle interactionnel où la réalité musicale comme objet de la réalité musicologique est un puits de ressources à partir duquel la réalité musicologique (comme discours le plus large possible sur la musique) trouve matière à expérience. C'est-à-dire à renouvellement et invention, de soi comme autre, de l'autre comme soi³⁹.

Cela coïncide assez bien avec l'un des principes que nous avons posés dès le début de notre texte : le sens de la musique est à la fois *sens de la musique* et *sens de mon discours sur la musique* : les deux sont plus que conjoints, ils risquent de parfois se *con-fondre*, de se *fondre ensemble*. C'est un point essentiel : discours sur la chose et la chose elle-même ne sont qu'une seule et même chose du point de vue du sens : elles partagent la même réalité.

8.1.3. Écriture du corps et fiction d'incorporel.

Note : Nous venons de défendre l'idée selon laquelle, discours musical en profondeur et discours musicologique sont conjoints, voire con-fondus, en raison de la nature préontologique et présignitive du *dasein*. Nous voudrions nous attarder sur un aspect pouvant peut-être, aux yeux du lecteur, sembler épiphénoménal. Sans faire d'essentialisme, nous ne pouvons pas mettre la question du corps de côté. Le corps, dans ses diverses acceptions, discourt en œuvre. Et ce sont, sur ce point encore, les travaux de Bernard Vecchione qui viennent à notre secours.

³⁸ Peut correspondre à l'invention-signe de Bernard Vecchione.

³⁹ ESCLAPEZ, « L'expérience du musicologique... ».

§20. À un niveau de profondeur, le discours musical peut aussi être entendu comme écriture du corps et comme fiction d'incorporel. L'écriture du corps, c'est l'inscription des corps en œuvre. Ces corps sont multiples. Pour Bernard Vecchione, ils sont même *in—finis*. 1) Le corps physique, tout d'abord, bien entendu, s'inscrit en œuvre, par la *pratique* musicienne. Lorsque l'on effectue un bariolage à la harpe par exemple, le « geste corporel », le « mouvement corporel » du bariolage s'inscrit en œuvre. Mais le corps n'est pas seulement le corps physique producteur de musique, celui du musicien, de l'instrumentiste, du compositeur, mais aussi le corps empirique du récepteur de musique, de l'auditeur, présupposé par l'œuvre, anticipé par elle. L'œuvre est déjà une rencontre des corps empiriques, une dialectique entre les corps producteurs et les corps récepteurs de musique. 2) le corps est aussi le *paléocorps* ou *archéocorps*, déjà évoqué dans notre texte, c'est-à-dire le corps prénatal et périnatal. 3) Le corps est encore, le corps figuré en œuvre. « Le corps est certes une réalité, mais le corps est aussi une idée⁴⁰ ». Ainsi, comme toute idée s'exprimant en profondeur de l'œuvre, le corps peut être mis en figure. Mais cette idée est « fluctuante, difficile parfois même à cerner. Ainsi du corps baroque. Ainsi du corps renaissant, celui par les postures duquel les arts plastiques ont tenté d'exprimer les sentiments, les affects, les affections, les intentions⁴¹ ». 4) Enfin, le corps est aussi le corps social, c'est-à-dire le corps constitué, tissé socialement, coopérant avec les autres corps en société.

En cela, le corps discourt en œuvre musicale ; l'œuvre pouvant être lue comme une *archive* des corps, comme *écriture* des corps et comme *coopération* des corps. Le corps de l'œuvre est donc un *archicorps*, un corps qui réunit d'autres corps, ce corps « du rapport à l'autre, du rapport entre les corps⁴² » :

l'œuvre comme *archive* des corps, comme présence du corps, corps actuel et *paléocorps* silencieusement encore actif sous lui ; l'œuvre comme écriture du corps, inscription de ce corps multiple ; et l'œuvre comme coopération des corps, comme corps dépassant le corps empirique de l'individu producteur seul, comme corps empirique de l'individu récepteur seul, pour aller vers le travail en commun des corps, la *concors* des corps ; l'œuvre alors, mais comme *archicorps*⁴³.

Bernard Vecchione a montré que dans les musiques tardo-médiévales la mise en figure des corps était liée dialectiquement à la mise en figure de l'incorporel. La représentation du

⁴⁰ VECCHIONE, Bernard, « Fictions d'incorporel ou corps, archéocorps, archicorps dans l'esthétique musicale de Gino Stefani », in *La coscienza di Gino*, Helsinki, Umweb Publ., 2009, p. 264.

⁴¹ VECCHIONE, « Fictions d'incorporel... », p. 264.

⁴² VECCHIONE, « Fictions d'incorporel », p. 288.

⁴³ VECCHIONE, « Fictions d'incorporel », p. 262.

corps médiéval est « toujours dialectiquement liée à la figuration de l'incorporel, à laquelle franchement il [le corps] s'oppose⁴⁴ ». Mais comment figurer l'incorporel en œuvre ? Et qu'est-ce que l'incorporel ?

§21. Il faut se reporter aux travaux de Bernard Vecchione (notamment Vecchione 2006, 2008) pour comprendre comment l'incorporel est figuré en musique, comment il est représenté en son. La figuration de l'incorporel « est exprimée dans de nombreuses œuvres plastiques ou musicales, notamment du Moyen Âge tardif, où elle se trouve liée à la question fondamentale de la représentation des essences du monde (essences du Ciel, de la Terre, et des lieux de l'intercession et de la médiation entre eux), mais également à la question générale de l'expression des idées (valeurs, idéaux, emblèmes, abstractions...)⁴⁵ ». L'analyse du discours des motets tardo-médiévaux par Bernard Vecchione montre cette dialectique entre le corporel et l'incorporel, entre les corps figurés et la figuration des essences du monde et des diverses temporalité tardo-médiévales (Tempus / Ævum / Æternitas). Nous ne rentrons pas trop en détail et renvoyons le lecteur aux conférences et travaux de Bernard Vecchione sur *L'ave regina coelorum* de Marchetto da Padova⁴⁶ déjà cité dans notre texte, sur le motet *Supremum est mortalibus bonum* de Guillaume Dufay⁴⁷ ainsi qu'à son analyse du tableau le *Rêve d'Ursule* de Vittore Carpaccio⁴⁸. Pour ne prendre qu'un exemple — non musical, une fois n'est pas coutume — dans le *Rêve d'Ursule*, l'intervention de l'ange (à la droite du tableau) est déjà une figuration de l'incorporel (essence du Ciel) par le corps de l'ange. D'où cette dialectique entre le corporel et l'incorporel. Bien entendu, des exemples beaucoup plus « fins » son décelable dans ce tableau — ou dans d'autres toiles du cycle des neuf toiles de la *Légende de Sainte Ursule* —, et dans le motet *mortalibus bonum / Isti sunt duæ olivæ* de Guillaume Dufay ou *l'Ave regina Coelorum* de Marchetto da Padova — déjà cités. Prenons tout de même un exemple musical. Dans le motet

⁴⁴ VECCHIONE, « Fictions d'incorporel », p. 264.

⁴⁵ VECCHIONE, « Fictions d'incorporel », p. 263.

⁴⁶ Notamment, VECCHIONE, Bernard, « Entre rhétorique et pragmatique », *op.cit.*, et VECCHIONE, Bernard, « Poétique du motet médiéval de dédicace : nouvelles considérations sur *L'ave regina coelorum* de Marchetto da Padova », Quatrième Symposium sur les Scuiences du langage musical, « Il Nuovo in musica e in musicologia : estetiche Tecnologie Linguaggi », université de Trente, janvier 2008.

⁴⁷ VECCHIONE, Bernard, « Sémiorhétorique musicale : dispositifs tensifs d'écriture dans le motet *Supremum est mortalibus bonum / Isti sunt duæ olivæ* de Guillaume Dufay (Saint-Pierre de Rome, 31 mai 1433) », Huitième symposium international sur la signification musicale, ICMS8, Costin Mioreanu, dir., Université de Paris I—Panthéon-Sorbonne, Octobre 2004.

⁴⁸ VECCHIONE, Bernard, « Poétique de l'œuvre tardo-médiévale. Métalepses, niveaux diégétiques et signes condensés dans le *Rêve d'Ursule* de Vittore Carpaccio », séminaire de recherche de Danièle Barbiéri et Luca Marconi, Scuola Superiore di Studi Umanistici, Univerità di studi di Bologna, Mai 2004.

de célébration anonyme *Ave corpus sanctum / Gloriosi Stefani / Protomartiris* — composé à Venise au début du Trecento « pour la célébration des reliques de saint Étienne⁴⁹ déposées en l'abbaye bénédictine de l'Isola San Giorgio⁵⁰ », et dédié (dédicace portée par le triplum) au doge de Venise de l'époque, à savoir selon Bernard Vecchione Francesco Dandolo — la dialectique corporel / incorporel est bien présente, même si une lecture interprétative du texte et de la musique est nécessaire pour la déceler. Par des dispositifs d'écriture assez typiques des motets tardo-médiévaux (les mots brisés du texte aux points clefs de la structure musicale par exemple⁵¹) on peut voir, grâce au discours musical, à l'argumentation en profondeur de l'œuvre, comment les reliques d'Étienne, ce corps morcelé d'Étienne (figuration du corps d'Étienne) devient incorporel — l'Étienne incorporel, présent au côté de Dieu et des autres saints au paradis. Tout cela discourt en œuvre et fait discours en œuvre.

On voit bien [...] comment d'articulation en articulation de la forme, des reliques d'Étienne à sa place près de Dieu parmi les autres saints en Paradis, se trace le parcours discursif du motet. Et comment aussi le discours sur la fonction [...] du doge, en relation avec le culte des reliques d'Étienne pour le bien de la cité de Venise, se déploie⁵².

Inutile de préciser, peut-être, que ce discours ne se dévoile que par une lecture herméneutique de fond. Tout ceci n'est pas reçu en surface de l'œuvre, à la simple écoute. Comme nous l'avons dit à maintes reprises, cette profondeur ne rejaillit pas en surface de l'œuvre. En revanche, le discours procède en profondeur par la mise en figure de la dialectique corporel / incorporel. L'œuvre peut alors, par ce biais, porter un discours, argumenter, et signifier — pour l'herméneute qui dévoile ce discours, et pour ceux qui liront ses recherches, et seulement pour eux. Cette lecture de la profondeur, ce réalisme herméneutique du dévoilement comme nous l'avons nommé, est une préoccupation de musicologue, mais pas nécessairement une préoccupation d'auditeur. La réalité musicale implique donc nécessairement une réalité musicologique, comme le discours musical en profondeur implique nécessairement le discours musicologique — le niveau métadiscursif voir méta-métadiscursif du discours.

⁴⁹ Événement très important dans la vie religieuse et politique de la cité vénitienne de l'époque.

⁵⁰ VECCHIONE, « Fictions d'incorporel », p. 280.

⁵¹ Voir notamment à ce propos VECCHIONE, « Fictions d'incorporel », p. 280-285.

⁵² VECCHIONE, « Fictions d'incorporel », p. 285.

8.2. LE DISCOURS MUSICIEN

Note : Il est deux types de discours musiciens. 1) Les discours des musiciens sur leurs œuvres tout d'abord, ce que nous nommons les discours émiques ou génésiques. Ils sont les discours des acteurs de la genèse de l'œuvre (compositeurs, interprètes, improvisateurs) sur la genèse de l'œuvre (la création en général : composition, improvisation, interprétation, présentification de l'œuvre). C'est, par exemple, le discours de Pierre Boulez sur son œuvre. Ces discours intéressent la signification de l'œuvre, puisque les créateurs sont — en principe — à même de s'exprimer sur ce que signifie leur création. 2) Les discours des auditeurs sur les œuvres ensuite, ou discours esthétiques. Les verbalisations des auditeurs peuvent peut-être nous révéler les effets sensibles et sensés induits par la musique ; leurs discours peuvent peut-être renseigner le sens.

8.2.1. Les discours « génésiques » ou « émiques ».

8.2.1.1. Les théories émiques, une indication sur le sens
et la signification des œuvres ?

§22. Les groupes de musique, les communautés artistiques, les artistes, musiciens, plasticiens, sculpteurs, ont de tout temps porté un discours sur leurs œuvres. En musique plus particulièrement. On se souviendra des prescriptions de Berlioz et son exigence de *littéralité* dans l'interprétation de ses œuvres ; de la musique à programme romantique, des dires parfois étranges de Schoenberg qui allait jusqu'à déclarer : « le concept "créateur-crédation" doit être pensé suivant l'exemple du Divin Modèle : inspiration et perfection, désir et matérialisation, volonté et accomplissement, tout cela intervenant spontanément et simultanément⁵³ ». Pourra-t-on oublier les positions de Pierre Boulez dans *Jalons* et *Points de repères* sur sa propre musique, de Cage, pour lui trouver un antonyme, et de ses dires dans son livre *Silence*, sur le silence dans sa musique ? Ces théories ou argumentations, exégèses ou lectures, ces paroles ou écrits « émiques⁵⁴ » sont souvent considérés comme le point de départ de la signification de l'œuvre. Il est aisé de croire les créateurs des œuvres comme les mieux placés pour s'en entretenir, pour en livrer la signification. *Celui qui fait, en principe, sait*. Mais au discours du créateur s'accrochent toujours une rhétorique, une idéologie, une utopie, cachant bien entendu un autre niveau de discours. Cela rend les discours émiques imparfaits, volontiers partisans,

⁵³ SCHOENBERG, Arnold, *Le Style et l'Idée*, Paris, Buchet/Chastel, 2002, p. 162.

⁵⁴ On parle parfois de *théories indigènes*.

foncièrement prosélytes, tout à fait dogmatiques, tout à fait humains. Leur sacralisation n'est donc pas obligatoire, leur consécration n'est pas nécessaire.

§23. Voici quels sont les *ordres* du discours émique ou génésique — les discours émanant des acteurs (compositeurs, interprètes, etc.) ayant participé à la genèse de l'œuvre. 1) les discours émiques peuvent exprimer l'opinion à laquelle les créateurs veulent que les auditeurs se conforment. Ils peuvent porter un propos sur l'art que le créateur veut défendre, bien que ce propos puisse dépasser très largement le cadre de la signification circonscrite à l'œuvre. On voit bien, dans *Le Style et l'idée*⁵⁵, qu'Arnold Schoenberg porte un propos qui dépasse de très loin les significations que ses œuvres peuvent porter. Le *Pierrot Lunaire*, par exemple, n'est pas la synthèse de la pensée de Schoenberg. Cette œuvre ne porte pas la totalité des significations que l'on peut dénoter dans le discours émique de Schoenberg sur son œuvre ou sur la création en général. Nous verrons un peu plus loin que la réflexion de Cage sur le silence dépasse de loin les significations imputables à ses œuvres 4'33'' et 0'00''. 2) Les discours émiques peuvent aussi infléchir le processus de narrativisation d'une œuvre (à l'aide d'un programme par exemple), orienter l'écoute, déterminer en partie *l'esthétique*. 3) Ces discours enfin, peuvent chercher à expliquer « le fond » de l'œuvre, ce qu'elle veut dire. Ils peuvent dire quelle est sa signification — ou tenter de l'imposer.

Le crédit que l'on accorde aux textes et aux dires des créateurs ne devrait, en principe, ne pas excéder celui que l'on accorde à n'importe quel type de discours formulé par n'importe quel musicologue. Un compositeur peut, dans une conférence, mentir sur son œuvre ; un interprète peut, dans un discours oral, chercher à tromper un auditoire (par provocation par exemple) ; un improvisateur peut, dans un texte, donner une interprétation excentrique ou farfelue de ses lignes musicales. Dans les discours émiques s'exprime toute l'humanité des créateurs, avec son lot d'idéologie, d'utopie, de tromperie, de moquerie, de perfidie, de légèreté, d'inconsistance, d'inexactitude, de pertinence, de jeu, de « surjeu », d'absurde, de justesse, d'injustice, d'humour, de burlesque, etc. Selon la personnalité des compositeurs, des improvisateurs, selon le tempérament des interprètes et des communautés esthétiques (écoles), ces discours peuvent parfois sonner comme des traits d'esprit, des provocations, mais aussi des justifications, parfois des tentatives de rachat. Elles peuvent être teintées de croyances, de foi, de mauvaise foi, de dérision, de méchanceté, de lâcheté même. Au cours de l'histoire de la musique occidentale, on a pu d'ailleurs voir les discours émiques devenir un lieu de déchirement — plus idéologique qu'intellectuel — entre les compositeurs, les philosophes, les écrivains — ainsi que la critique musicale, etc. Bien sûr, l'exemple de la querelle des Bouffons entre Rousseau et Rameau illustre parfaitement ce que nous entendons par *déchirement*. L'exemple de Darmstadt, entre autres le

⁵⁵ SCHOENBERG, *Le style et l'idée*.

discours⁵⁶ cinglant de Luigi Nono sur la musique de John Cage, est tout à fait emblématique de notre propos. Dans l'histoire du free jazz, les propos des improvisateurs, Ornette Coleman par exemple, sur leur musique et celle de leurs pairs, ont pu ressembler à une bataille politique ou à un plaidoyer social et sociétal, totalement déconnectés de l'intérêt musicologique du sens ou de la signification de la musique. Dans la musique populaire moderne, dans la variété française et internationale notamment, les discours de nombreux ACI (auteurs compositeurs interprètes), relayés par les médias de masse (télévision, radio, internet) sont très souvent des discours de complaisance, masquant souvent une idéologie particulière ou un impératif commercial.

Le fond de la musique est toujours envahi par les discours, textuels ou épitextuels, pétris de desseins divers, cachés ou affichés. La musicologie doit se souvenir qu'il ne faut pas les prendre pour argent comptant, et impérativement les désacraliser. Les discours des grands maîtres occidentaux de la composition n'échappent pas à cette remarque, du Moyen Âge à nos jours.

§24. Cela dit, les théories émiques nous intéressent dans notre investigation du sens et de la signification de la musique, car elles envahissent fréquemment la sphère du discours musicologique. Quel chercheur n'utilise pas les « Mozart disait », les « Beethoven a dit », les « il a été dit par la seconde école de Vienne » pour étayer son argumentation ? Mais elles envahissent plus encore la sphère de l'œuvre musicale. Aujourd'hui plus que jamais, il n'est point compositeur, improvisateur ou interprète qui ne dise mot au sujet de son œuvre. « C'est ce que cela veut dire », « voilà ce que cela signifie » lit-on ou entend-on de plus en plus. Justifier son art ou au moins faire état de ses intentions créatrices par le biais du discours est assez constitutif de la pensée contemporaine, pensée concernant à la fois le rôle de l'artiste contemporain, et l'essence de l'art contemporain dans son ensemble. À tel point que le discours génésique semble aujourd'hui autant appartenir à l'œuvre que les sons musicaux. Aujourd'hui, le discours émique n'est pas un discours sur l'œuvre, mais un discours *en œuvre*. Il n'est plus considéré comme épitextuel, mais comme éminemment textuel ou paratextuel.

L'inflation des « théories indigènes » [ou discours émiques] en musique contemporaine, depuis les années 1950, est consubstantielle à la « mise en œuvre » systématique du propos des artistes. Plus clairement, si de tout temps, les artistes se sont exprimés sur leurs œuvres, ont tenté de défendre leurs propositions idéologiques ou d'argumenter sur leurs choix esthétiques, la justification ou le propos était extérieur à l'œuvre, au sens ou la compréhension de l'œuvre par un public se passait volontiers d'elle. Aujourd'hui, ce propos fait désormais partie de l'œuvre au sens littéral — l'argument ou la justification de l'artiste

⁵⁶ Voir DELIÈGE, *Cinquante ans de modernité musicale*, p. 371 sq.

vaut aussi pour l'œuvre. Soit dit en passant, les artistes ne sont pas les meilleurs juges de leurs œuvres, ils n'en sont pas non plus les meilleurs avocats.⁵⁷

Puisque ces discours émanent des créateurs, ils peuvent, potentiellement, révéler le sens de la pensée créatrice à l'origine des œuvres, à condition qu'ils soient fidèles à cette pensée. Mais quel crédit accorder à ces discours ? Et comment cette pensée peut-elle nous renseigner sur la signification des œuvres ? Aussi la signification des œuvres se confond-elle avec la signification proposée ou imposée par ces discours génésiques, ou ne sont-ils que des interprétations de la signification de l'œuvre parmi d'autres — auquel cas elles ne sauraient avoir plus de légitimité que n'importe quelle autre théorie sur la signification de l'œuvre, celle d'un musicologue par exemple ?

8.2.1.2. Analyse d'une théorie émique et de son impact sur la musicologie du point de vue de la signification de l'œuvre : l'exemple de 4'33'' de Cage.

§25. Les théories émiques doivent être examinées en tenant compte du contexte sociohistorique et artistique du discours. Intéressons-nous au discours de John Cage sur son œuvre 4'33'' et plus généralement sur la question du silence, qui illustrera pour nous les apports, mais aussi la mystification qui peut entourer les discours émiques.

Cette œuvre fut composée pour une représentation au Maverick Concert Hall de Woodstock dans lesquels étaient entre autres programmés *extensions* #3 de Morton Feldmann et la *Première Sonate* pour piano de Pierre Boulez (évoquée et étudiée dans le chapitre précédent). Faite de trois parties silencieuses pour lesquelles Cage avait simplement indiqué *tacet*, 4'33'' est originellement une œuvre pour piano — le premier à exécuter cette œuvre fut le pianiste David Tudor. Mais Cage inscrira dans une note que n'importe quel(s) instrumentiste(s) peu(ven)t jouer cette œuvre.

Note : le titre de cette pièce correspond à la durée totale en minutes et en secondes de la représentation. Le 29 août 1952, à Woodstock, dans l'état de New-York, elle s'intitulait 4'33'' et les trois mouvements (parties) duraient 33', 2'40'', et 1'20''. Cette œuvre a été jouée par le pianiste David Tudor, qui indiquait le début des parties en fermant, et leur fin en ouvrant le clapet du clavier. Après Woodstock, une transcription en notation proportionnelle a été réalisée pour Irwin Kremen, dans laquelle les longueurs des mouvements étaient 30'', 2'23'' et 1'40''. Cependant, cette pièce peut être jouée par n'importe quel(s) instrumentiste(s) et les mouvements peuvent recouvrir n'importe quelle durée⁵⁸.

⁵⁷ ROUSSELOT, *Étude sur l'improvisation musicale*, p. 65.

⁵⁸ Notre traduction de la notice accompagnant l'œuvre.

4'33'' a d'ailleurs été jouée par des solistes ou des orchestres de tous horizons. Cette pièce a même donné lieu à des variations. Bernard Dewagtere en a écrit trois réunies dans une unique œuvre intitulée *Variations sur 4'33" de John Cage* : « La pièce comporte trois variations, dont la première et la troisième, bien que silencieuses, sont entièrement dirigées. Elles entourent, tels l'alpha et l'oméga, la seconde variation au cours de laquelle, est chanté Angyel, dont le texte a été écrit en 1831 par le poète et romancier russe Mikhaïl Iourievitch Lermontov (1814-1841)⁵⁹ ».

§26. Comme l'on aurait pu s'y attendre, 4'33'' a fait lors de sa première représentation un véritable tôle : « les gens ont commencé à chuchoter entre eux, et certains ont commencé à sortir. Ils ne riaient pas — ils se sont irrités quand ils ont réalisé que rien n'allait se passer, et ils ne l'ont pas oublié trente ans plus tard : ils sont toujours en colère⁶⁰ ». Selon Cage, les gens ne savaient pas écouter cette œuvre, et c'est pourquoi ils n'y ont entendu que du silence et du vide.

« Ce qu'ils croyaient être du silence, parce qu'ils ne savaient pas comment écouter, était plein de sons accidentels. On pouvait entendre le vent s'agiter à l'extérieur au cours du premier mouvement. Au cours du second, des gouttes de pluie ont commencé à crépiter sur le toit, et au cours du troisième, les gens eux-mêmes ont fait toutes sortes de sons intéressants lorsqu'ils parlaient ou quittaient [la salle] ». En 1985, Cage a dit Ellsworth Snyder, « j'avais des amis auxquels je tenais, et dont j'ai perdu l'amitié à cause de cela [...] ».⁶¹

Tout ceci ne détermine ni la valeur de cette œuvre, ni sa destinée. Ce genre de tôle est d'ailleurs « le lot de toutes les avant-gardes et des expériences musicales. Le *Sacre du Printemps*, le *Pierrot Lunaire* ou le *Marteau sans maître* ont tous connu leur bataille d'*Hernani*

⁵⁹ DEWAGTERE, Bernard, *Variations sur 4'33" de John Cage*, pour orchestre et voix, 2002. URL : http://www.free-scores.com/partitions_telecharger.php?partition=11991#

⁶⁰ KOSTELANETZ, Richard, *Conversing with Cage*, Londres, Routledge, 2003, p. 70. Notre traduction de : "People began to whispering to one another, and some people began to walk out. They didn't laugh - they were irritated when they realized nothing was going to happen, and they haven't forgotten it 30 years later: they're still angry."

⁶¹ CAGE, John, cite par GANN, Kyle, *No such thing as silence : John Cage's 4'33"*, New Haven, Yale University Press, 2010, p. 4. Notre traduction de : "What they thought was silence, because they didn't know how to listen, was full of accidental sounds. You could hear the wind stirring outside during the first movement. During the second, raindrops began pattering the roof, and during the third the people themselves made all kinds of interesting sounds as they talked or walked out." In 1985 Cage said to Ellsworth Snyder, "I had friends whose friendship I valued, and whose friendship I lost because of that [...]"

comme leur heure de gloire, dans cette chronologie ou dans l'autre⁶²». On est en droit d'imaginer que Cage avait probablement prévu cette débâcle, car dès ses premières réflexions sur la possibilité de créer une œuvre complètement silencieuse en 1948, il avait « estimé qu'une œuvre silencieuse serait incompréhensible dans le contexte européen⁶³ ». C'est probablement pour cela qu'il a hésité quatre ans avant de faire jouer son œuvre. Dans un discours oral, Cage était interrogé de la sorte : « pourquoi étiez-vous hésitant ? ». Il répondit :

« Je savais que ce serait pris comme une plaisanterie ou un renoncement à l'œuvre, alors que je savais aussi que si cela était fait, ce serait la plus haute forme d'œuvre. Ou cette forme d'œuvre : un art sans œuvre. Je doute que beaucoup de personnes le comprennent encore aujourd'hui⁶⁴ ».

Lors de la première représentation de 1952, le fait de laisser les portes de la salle de concert ouvertes témoigne autant d'une volonté d'ouverture de cette œuvre aux sons extérieurs que d'une volonté de laisser libre le spectateur de quitter la représentation. Prévoir une débâcle, mais s'y jeter à corps perdu peut être perçu comme une forme de courage artistique, mais aussi comme une forme de provocation, comme il y eut maintes fois dans les courants dada et postmoderne, et dans ce que l'on nomme aujourd'hui les performances, le *live* de toutes sortes ou les *happenings*.

A) Cage et son rapport au silence, au vide et à l'indétermination.

§27. Ce qui suit est basé sur les écrits⁶⁵ de Cage sur le silence, mais aussi et surtout sur une compilation d'entretiens sur plus de 20 ans regroupés dans le livre *Conversing with Cage*, traduit en français mais dont nous avons préféré l'original en anglais pour coller au plus près du discours émique. Après avoir exposé rapidement les thèses de Cage, nous montrerons en quoi

⁶² ROUSSELOT, *Étude sur l'improvisation musicale*, p. 109.

⁶³ PARDO SALGADO, Carmen, *Approche de John Cage : l'écoute oblique*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 51.

⁶⁴ KOSTELANETZ, Richard, *Conversing with Cage*, Londres, Routledge, 2003, p. 69. Notre traduction de : "I Knew that it would be taken as a joke and a renunciation of work, whereas I also knew that if it was done it would be the highest form of work. Or this form of work: an art without work. I doubt whether many people understand it yet." Nous avons traduit le mot *work* par le mot œuvre, qui nous semble mieux adapté au propos.

⁶⁵ Plus particulièrement : CAGE, John, *Silence : lectures and writings*, Middletown, Wesleyan University Press, 1961.

un 4'33'' est une œuvre essentielle pour comprendre ce que nous nommons profondeur de l'œuvre.

Il nous faut d'abord préciser que ce qui nous permet de considérer ce texte (publié en 1961) comme une théorie émique, c'est que Cage a indiqué que les œuvres 4'33'' ainsi que 0'00'' qui l'a suivie, sont issues d'une réflexion personnelle sur le silence. En outre, chez Cage, la musique est profondément liée à la réflexion et à la spiritualité, réflexion et spiritualité toutes deux explicites dans ses écrits, ses conversations et interviews. Partons du discours émique. Voilà la pensée de Cage sur le silence et sur ses œuvres silencieuses 4'33'' et 0'00''. 1) Tout d'abord, le silence ne serait pas l'absence de musique, ni même la présence de l'absence de musique, la *vacance* de la musique, mais au contraire la présence de la musique dans sa totalité ou sous toutes ses formes possibles. Lorsque silence se fait, tout est possible en termes de sons et de bruits. 2) Ensuite, le silence n'existerait pas⁶⁶, car lorsque silence se fait, il y a toujours des bruits d'un ordre ou d'un autre venant parasiter l'établissement du silence. Une anecdote aujourd'hui bien connue est à l'origine de cette pensée : Cage, enfermé dans une salle insonorisée, entendit sa circulation sanguine (bruit sourd) et son activité cérébrale (bruit très aigu). Il en déduisit que le silence n'existait pas puisqu'il y avait toujours du bruit. Le silence lui permit donc paradoxalement d'insérer le bruit dans sa musique. « Grâce au silence, les bruits entrent définitivement dans ma musique, dit-il, et non pas une sélection de certains bruits, mais la multiplicité de tous les bruits existants ou qui adviennent⁶⁷ ». Ainsi y a-t-il 3) une véritable connexion (et une certaine cohérence) entre la conception du silence chez Cage et sa conception de l'indétermination. Puisque le silence se conçoit comme une sorte de réceptacle de l'ensemble du monde sonore — comme le blanc est la couleur dans laquelle toutes les couleurs sont incluses — alors le silence conduit invariablement à l'indétermination. On ne se sait ni ce qui ressortira du son, ni quand cela ressortira. 4) Faire silence pour Cage, ce n'est donc pas taire le musical, mais donner à entendre.

B) l'analyse d'un discours

Limitons notre analyse du discours à la question du silence. Nous réévaluerons les quatre points détaillés ci-dessus.

§28. Tout d'abord, l'œuvre 4'33'' est contemporaine d'une époque où la problématique du silence est omniprésente en art et dans les réinterprétations occidentales des philosophies

⁶⁶ Cage parle de « soi-disant silence » (“so-called silence”), CAGE, John, *Silence : lectures and writings*, Wesleyan University Press, 1961, p. 14.

⁶⁷ CAGE, John, *Pour les oiseaux*, Paris, Belfond, 1976, p. 31.

orientales. Cette œuvre coïncide avec la rencontre de John Cage avec le Zen, et provient d'une réflexion sur le silence et surtout sur le vide — qui en découle naturellement. 4'33'', que John Cage considère comme sa pièce favorite et probablement sa plus grande réussite est aussi une réflexion sur le bruit et le son. Cage a été passionné par « the activity of sound », l'activité du son. À en croire Cage, the « sound is acting⁶⁸ », le son agit — il agit, et agit sur nous.

Où que nous soyons, ce que nous entendons, c'est essentiellement du bruit. Lorsque nous cherchons à l'ignorer, il nous dérange. Lorsque nous l'écoutons, il nous fascine. Le bruit d'un camion [roulant] à cinquante miles à l'heure. Les parasites entre les stations [de radio]. La pluie. Nous voulons capturer et contrôler ces sons, les utiliser non pas comme des effets sonores, mais comme des instruments de musique.⁶⁹

Cage mentionne les œuvres ayant influencé ses œuvres silencieuses. Elles proviennent des arts plastiques avec les *White Paintings*⁷⁰ de Robert Rauschenberg notamment, et plus tardivement du cinéma avec le film *Zen for Film* (1964), de Naim June Paik, père de l'art vidéo, dans lequel un film vierge passe à travers un projecteur. En résulte une lumière blanche dont le grain est donné par les défauts de la pellicule (poussières, lignes verticales etc.). Si l'on s'en tient à l'analogie établie par Cage entre les œuvres citées et 4'33'', et que l'on prend pour acquise sa théorie émique sur le silence, on occulte probablement toute une part de la réflexion.

Partons du second point : *le silence n'existerait pas, car lorsque silence se fait, il y a toujours des bruits d'un ordre ou d'un autre qui viennent parasiter son établissement*. Ce postulat est infiniment critiquable, et manque d'ailleurs de justesse philosophique. Inférer que le silence n'existe pas car il y a toujours du bruit, revient à dire qu'il n'y a pas de vide car il y a toujours quelque chose ; que le froid n'existe pas car il y a toujours une source de chaleur, que l'obscurité n'existe pas car il y a toujours une source de lumière, etc. Rien n'est plus inexact. Cette pensée ne résistera pas à une argumentation sérieuse. Pour preuve. Ce n'est pas parce qu'une chose (le silence) n'existe pas dans sa forme pure ou théorique qu'elle n'existe pas. Ce n'est pas parce qu'une chose (le silence) n'existe pas dans sa forme pure ou théorique qu'il faut la confondre avec la chose à laquelle justement on l'oppose (le bruit ou le son). Ce n'est pas

⁶⁸ CAGE, John, "John Cage about silence", URL : <http://www.youtube.com/watch?v=pcHnL7aS64Y>. [Vidéo consultée le 16 mai 2011].

⁶⁹ CAGE, *Silence : lectures and writings*, p. 3. Notre traduction de : « Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating. The sound of a truck at fifty miles per hour. Static between the stations. Rain. We want to capture and control these sounds, to use them not as sound effects but as musical instruments ».

⁷⁰ Notamment les *White Painting [sept panneau]*, 1951. Huile sur toile, 72 x 125 x 1, 5 pouces.

parce que le zéro absolu — par exemple — ne peut être atteint, même en laboratoire, qu'il faut dire que ce « froid est du chaud ».

Le silence n'existe pas dans sa forme pure ou théorique, c'est un fait. En musique y compris. Au niveau perceptif notamment. Une demi-pause n'est pas « purement » silence. Elle peut d'ailleurs être « différemment silence ». Une demi-pause chez Berg ne « sonne » pas comme une demi-pause chez Mozart. La demi-pause ne suscite pas la même anticipation de la part de l'auditeur ; d'ailleurs, elle ne produit pas le même effet dans un système tonal ou atonal. Mais rien sur terre n'existe dans sa forme pure. Il n'y a pas de pure liberté, de pur amour, de pure couleur. Le même rouge ne ressortira pas de la même manière sur fond d'azur ou sur fond de vert. Il n'y a pas de pur concept. Il n'y a pas de *raison pure* autrement que sur un plan *purement théorique*. Pourtant, la liberté, l'amour, la couleur, le rouge, l'azur et le vert, les concepts, la raison, bel et bien, existent. Idem, pour le silence. Certes le silence absolu n'existe pas, mais le silence existe bel et bien, alors même qu'aucune limite supérieure ne permet de définir ce qu'est du *bruit*, alors même qu'aucune limite inférieure ne nous permettra de définir ce qu'est du *silence*.

...Les mots sont flous, les concepts sont inexacts, les limites sont toujours perméables. Cependant, les « choses » que désignent ces mots, concepts, limites, existent bel et bien.

§29. Revenons-en maintenant au premier point. *Le silence ne serait pas l'absence de musique, ni même la présence de l'absence de musique, la vacance de la musique, mais au contraire la présence de la musique dans sa totalité ou sous toutes ses formes possibles. Lorsque silence se fait, tout est possible en termes de sons et de bruits.* Deux points doivent être débattus. 1) Tout d'abord, Cage a fait référence aux *White Paintings* de Rauschenberg. Le blanc condense l'ensemble des longueurs d'onde visibles. Le silence en analogie, condenserait toutes les fréquences audibles. Mais cela ne se justifie absolument pas du point de vue physique. 2) Ensuite, le silence a plus à voir avec l'absence relative de son, l'absence relative de fréquence sonore. Il est plus proche du noir, par analogie — le noir étant obtenu par soustraction des couleurs secondaires. En creusant du côté des *Black Paintings* du même Rauschenberg, il semble que l'analogie entre elles et 4'33'' et bien plus porteuse de sens. La toile possède une véritable absence de couleur, comme il y a une absence de couleurs musicales (de timbre) dans 4'33''. Il y a en outre dans ces toiles des aspérités semblant assez aléatoires, similaires au grésillement chaotique d'un système quantique couché et figé sur toile, semblable au bruit de fond obtenu lorsque l'on cherche à faire silence. Cependant, la différence fondamentale entre 4'33'' de Cage et les *Black Paintings* de Rauschenberg, est que ce dernier a figé une

indétermination en différentes toiles. Ils sont, si l'on nous pardonne cette formule des « clichés d'indétermination » — ils sont donc paradoxalement des déterminations, des clichés.



Exemple 21 : Robert Rauschenberg
Black Paintings, huile et papier sur canevas
 Sans titres, 1951

En revanche, l'œuvre de Cage ne fige rien et ne détermine pas l'écoute, puisqu'elle ouvre le monde sonore sur l'indétermination. En outre, cette ouverture est durable et pérenne, tant que l'œuvre est jouée, tant qu'elle est « réinterprétée ». 4'33'' ne se fige pas en œuvre en définitive, elle est toujours en devenir. Au gré des représentations diverses, elle acquiert une forme nouvelle.

§30. Ainsi, nous avons noté une cohérence indéniable entre la conception cagienne du silence en musique et la conception cagienne de l'indétermination du son. Ces deux conceptions coïncident, bien qu'elles soient pour nous très critiquables. *Puisque le silence se conçoit comme une sorte de réceptacle de l'ensemble des possibles du monde sonore, alors le silence conduit invariablement à l'indétermination du son.* L'œuvre 4'33'' est emblématique de la volonté de Cage de soumettre la musique aux affres du hasard, et de la soustraire à la loi du déterminisme artistique ou à l'intention créatrice. Le son parasite, le bruit de fond, résultant de la mise en silence musicale de l'œuvre, est symptôme d'indétermination : le son est *parasitage*, sa survenue est stochastique — le discours émique paraît cohérent.

Ce qui l'est moins, en revanche, ou du moins ce qui paraît aisément paradoxal, c'est l'idée, la volonté, l'intention de *mettre en œuvre l'indétermination*. Ce qui est paradoxal, c'est aussi la *mise en œuvre* — effective — *de l'indétermination*. Même sur un plan sémantique, ces deux phrases ne tiennent pas, ou sont de beaux oxymores. Une mise en œuvre est une détermination. Or, on ne détermine pas ce qui *s'indétermine*. On ne peut rendre

l'indétermination intransitive, même sur le plan grammatical. La *mise en scène de l'indétermination* est tout autant oxymorique. 4'33'' est jouée en concert, est mise en scène, ce qui, bien entendu, est une situation spécifique, artistiquement spécifiée et socialement codifiée : le concert est une détermination comme une autre. La musique est aussi une détermination. *L'indétermination du son* est donc aussi un oxymore, si l'on force un peu le trait. Car « ce » qui se détermine à partir de l'indétermination, à partir du hasard, est absolument indéterminé, et ne se détermine donc pas forcément en son, encore moins en sonore musical. « Ce » peut être du son, de l'image, du néant, du transparent, une odeur, une couleur, de la matière, de l'air... ce que l'on veut. La preuve. Si l'on étend cette réflexion un peu provocatrice à la question de la réception de 4'33'', le silence de l'œuvre ne conduit pas à l'indétermination du son, mais à l'indétermination *en général*. Faire silence pour Cage — nous en arrivons au point 4 — *ce n'est pas taire le musical, mais donner à entendre*. Mais c'est aussi et surtout donner à voir, donner à sentir, donner à penser, donner à faire toute autre chose qu'écouter ou entendre. Là est l'indétermination. Faire silence, c'est donner à voir par exemple : 4'33'' est aussi une mise en scène, nous l'avons dit. David Tudor ouvrait et fermait son piano au début et à la fin de chaque mouvement de durées respectives de 33'', 2'40'' et 1'20''. Nous avons vu en vidéo une représentation assez amusante de l'œuvre où le chef d'orchestre Lawrence Foster⁷¹ « faisait le spectacle » en s'essuyant le front à chaque mouvement, comme s'il venait d'endurer la direction d'un opéra du *Ring*. Le public sera naturellement porté à regarder ce qui se passe sur scène, plutôt qu'à écouter les bruits parasites. Note : Preuve est faite, encore une fois, que ce qui est reçu de l'œuvre par un public ne correspond jamais à l'intention qui est mise en œuvre par le créateur.

Autre point. « Tacet » est indiqué dans les « mouvements » sur la « partition ». Ces mots (tacet, mouvements, partition) sont tous trois la preuve d'une détermination musicale de l'œuvre, affaiblissant encore la pensée de Cage sur l'indétermination. Et si cela convient au lecteur de penser que l'utilisation de ce terme « tacet » peut être vue comme un trait d'humour de Cage, il s'agit d'un humour assez spécifiquement musical — un humour « musicalement déterminé ». Et il ne faudrait pas voir derrière ce Tacet une réflexion transcendante sur la signification de l'œuvre, comme il ne faut pas, selon nous, voir derrière 4'33'' une réflexion transcendante et ineffable sur la musique en général, ou sur le son et le silence en particulier. La théorie émique, la pensée de Cage sur son œuvre, n'éclaire pas l'œuvre en surface, selon nous. Ou si elle l'éclaire, elle n'est qu'un point de vue, critiquable comme tout autre, partiel et partial, comme tout autre. Certes, Cage mène une réflexion véritable sur le silence. Mais son œuvre n'en est pas la traduction. Pour nous 4'33'', dans le contexte des années 1950, sonne

⁷¹ Concert : 26th Lecture on Nothing - Robert Wilson and John Cage at the Barbican, Londres, 18 janvier 2004.

aussi et surtout comme une véritable provocation, provocation qui atteint d'ailleurs probablement son paroxysme dans l'œuvre 0'00'' — provocation qui est d'ailleurs l'un des credo de l'art au moins depuis *l'urinoir* de Duchamp. Il y avait aussi certainement une vraie volonté de choquer, et aussi une vraie volonté d'happening. Note : Nous exprimons ci-après un point de vue très personnel : on peut d'ailleurs se demander si le fait de rejouer 4'33'', comme c'est le cas de temps à autre, est vraiment judicieux, car c'est probablement oublier la vraie nature de cette œuvre que de la rejouer. Un happening *n'happens (n'arrive)* qu'une fois. Le lecteur en conviendra, c'est l'essence même du happening de ne surprendre qu'une fois.

... Quoiqu'il puisse en être, 4'33'', au-delà de toute spéculation et de toute pensée critique, est pour nous le creuset d'une réflexion sur les questions de sens et de signification en musique. Nous la livrons ici.

C) 4'33'' : laboratoire et *opus magnum*
pour la pensée sur le discours musical.

Note : Le lecteur pourra peut-être nous reprocher d'être *monocentré* sur 4'33''. Cette œuvre n'est pas la limite de notre vision des choses. Mais elle devient un exemple très efficace lorsqu'il s'agit de raisonner par excès ou défaut, et aussi lorsqu'il y a débat. Elle ne donne pas lieu au débat, elle n'est pas matière à débat : elle est matière *pour* le débat, pour la réflexion. Elle est, par exemple, l'illustration parfaite de la force du discours et de l'absolue implication de la rhétorique du discours (émique ou autre, d'ailleurs) dans la constitution de la signification musicale. Cette œuvre est le laboratoire d'une partie de notre pensée. C'est en cela qu'elle trouve pour nous son intérêt.

*

§31. C'en quoi 4'33'' se singularise pour la musicologie du sens, c'est qu'elle n'autorise aucun discours esthétique, puisqu'il n'y a rien. Il n'y a pas de forme — sonore — esthétique. À moins d'accepter, un peu naïvement semble-t-il, qu'une *esthétique du rien* pourrait exister. Si l'on veut porter un discours sur cette œuvre, on est donc obligé de parler de la théorie émique, de l'intention et de la réflexion de Cage sur le silence⁷². Lorsque l'on parle de 4'33'', on doit parler de Cage. C'est ainsi. C'est ce que nous faisons en ce moment même. Preuve en est : nous

⁷² Soit dit en passant, nous avons dit que les discours émiques ne sont plus aujourd'hui épitextuels mais textuels, non pas *sur* l'œuvre, mais *en* œuvre, dans la substance même de l'œuvre. En cela, 4'33'' est l'œuvre parangon du genre contemporain.

parlons de Cage, mais pas de l'œuvre dans sa matérialité. Car l'œuvre n'en a pas. Ainsi se surprendra-t-on à porter un discours sur l'œuvre musicale, alors même qu'aucune forme sonore ne viendra étayer nos dires et exemplifier nos thèses. C'est un point tout à fait crucial, qui vient confirmer ce que nous avons pressenti dans le 6.2.7. *Problèmes posés par le référentialisme musical*⁷³. On peut tout à fait tenir un discours musicologique sur le fond de l'œuvre sans jamais se confronter à la forme sonore musicale. Le contextuel et le textuel mis en œuvre ou parlant de l'œuvre (épitextuel) peuvent se passer de forme sonore pour être compris et livrer leur signification. Par exemple, on comprendra *Le Caquet des femmes* de Janequin simplement en lisant le texte, on comprendra aisément le paratexte d'une musique à programme sans jamais écouter l'œuvre ; on saisira la signification du contexte entourant la création d'*Un survivant de Varsovie* op. 46 de Schoenberg (1947) sans avoir à l'écouter. À en croire l'écrivain naturalisé Français Milan Kundera, « toute l'essence existentielle du drame des Juifs du XXe siècle y est gardée vivante. Dans toute son affreuse grandeur. Dans toute sa beauté affreuse⁷⁴ ». À un niveau textuel et contextuel, c'est une hypothèse recevable, au vu des circonstances de création de l'œuvre (hommage aux victimes de l'Holocauste). Mais cela est-il recevable à un niveau sonore ? On comprendra, à condition d'être anglophone, les paroles de l'oratorio. Mais il aurait suffi de les lire. La forme sonore musicale, à elle seule, ne permet pas de comprendre cet hommage. La forme sonore verbale, à elle seule, le permet. Le textuel et le contextuel, à eux seuls, le permettent ; le sonore musical en est incapable.

Là où nous voulons en venir, c'est qu'il n'est pas toujours nécessaire d'écouter l'œuvre musicale pour parler de sa profondeur textuelle et contextuelle. Preuve en est, avec l'exemple paroxystique imparable de 4'33'' : sans forme sonore musicale, nous pouvons très bien renseigner la profondeur textuelle et contextuelle⁷⁵ de l'œuvre (sa genèse, la philosophie ou disons plutôt la pensée sous-jacente, le contexte artistique, etc.). Sans forme musicale, on apprend sous la plume du pianiste Herbert Henck, que par le silence et l'indétermination de 4'33'', la musique « dépasse le cadre de l'exécution, du concert. Elle devient discipline, école de concentration, d'observation, de regard et d'écoute, de recueillement des sens et de l'attention illimitée, indivise, qui ne connaît plus le vouloir, le désir, l'attente. Elle propose immédiatement son expérience à tout être habité par le seul désir de vivre, d'apprendre, de se renouveler⁷⁶ ».

⁷³ Voir supra.

⁷⁴ KUNDERA, Milan, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2011, p. 1163.

⁷⁵ Nous l'avons vu, en revanche, que la situationnel anthropologique s'inscrit en œuvre par des dispositifs d'écriture et par ce que Bernard Vecchione nomme la figurativité musicale.

⁷⁶ HENCK, Herbert, « 4'33'' de John Cage », In *Musiques nord-américaines*, Revue Contrechamps, tome 6, Paris, L'âge d'Homme, avril 1986, p. 78.

.... *Preuve qu'il n'est pas question de l'œuvre dans sa matérialité, mais d'une lecture de la profondeur de l'œuvre.*

8.2.2. Discours esthétiques, les verbalisations.

§32. La musicologie du sens et la sémiotique du discours peuvent s'intéresser aux verbalisations des auditeurs sur la musique : ce qu'ils ont entendu, ce qu'ils ont perçu, ce qu'ils ont ressenti lors de leur écoute. La psychologie ainsi que l'ensemble des approches liées d'une manière ou d'une autre à la perception de la musique — à la fin du XXe siècle en Italie notamment (Gino Stefani, Francesco Spampinato⁷⁷ cités précédemment) — ont tenté de rendre plus saillante la question de la signification par l'analyse des verbalisations, ou à travers la tentative d'explicitation du processus général de métaphorisation (voir infra). Les métaphores et la métaphorisation révéleraient à l'analyste des données thymiques, des sensations et des émotions, mais aussi des synesthésies induites, provoquées par la musique, et de fait des significations musicales induites ou provoquées par la musique.

Il est souvent reproché à ces études de faire le jeu de la subjectivité, étant donné que *ce que je dis* sur la musique n'est rien d'autre que l'expression de ma propre sensibilité, de ma propre thymie, de mon propre vécu, de ma propre interprétation en définitive. Ainsi, *ce que je dis* ne pourrait se constituer en connaissance théorique. Ce procès nous semble injuste. Lorsque l'on s'intéresse à la perception, une fois qu'on l'on a franchi les données un peu générales (anatomiques, physiologiques, etc.), on retombe nécessairement sur des données subjectives, et ce, dès que le son musical atteint un récepteur. C'est l'écho du son dans le vécu de l'auditeur, et le rebond du son dans son imaginaire qui vont déterminer cette réception, donner à se représenter. *Ce-que-je-suis* est un « élément » incontournable du processus de la signification musicale. Ce n'est donc que logiquement si la psychologie musicale est inféodée à la subjectivité : il ne s'agit pas d'une faiblesse due à la méthode.

§33. Ce qu'en revanche, on peut sans grand courage reprocher aux méthodes évoquées, c'est qu'implicitement ou non, à l'instar de la sémiotique musicale dans son ensemble, elles postulent que *ce que dit* la musique n'est pas autre chose que *ce que dit* le langage parlé. Aussi, elles présupposent que les significations de la musique sont données par les verbalisations, que la signification musicale est dicible. D'une manière ou d'une autre, ces verbalisations traduiraient des significations véhiculées par le son musical, égales aux significations véhiculées par le langage verbal. Pourtant, si une donnée devait clairement faire consensus dans la musicologie

⁷⁷ Il enseigne en France au moment où nous écrivons ces lignes (2013).

du sens, c'est qu'une (très grande) partie des significations musicales et que tout ou partie de son sens ne sont pas dicibles. Nous l'avons dit, la langagiarité musicale ainsi que notre propre musicienneté comptent comme compétences langagières non verbales, faisant toutefois *fond* de sens. *Ce que dit* ou *ce dont parle* la musique est *autre chose* que *ce que dit* ou *ce que peut dire* le langage parlé. Imberty et Nattiez, entre autres, l'avaient vu.

Rien n'est plus contestable que ce postulat selon lequel signifiants musicaux et signifiants verbaux (patterns musicaux et groupes d'adjectifs par exemple) seraient les signifiants équivalents d'un même signifié. [...] Le sens, lorsqu'il est explicité par des mots, se perd dans les significations verbales, trop précises et trop littérales et qui le trahissent. En tentant de dire ce que signifie la musique qu'ils ont entendue, les sujets ajoutent à son sens des significations conceptualisées et référencées qui n'existent que dans le langage verbal. Ces significations laissent croire qu'il est possible de donner un équivalent non verbal de la forme musicale et que son sens est conceptualisable. [...] La musique ne signifie jamais qu'"après coup", c'est-à-dire qu'après tentative d'explicitation et de conceptualisation. Avant, elle ne signifie pas, elle suggère, car elle crée des forces imageantes qui provoquent et orientent les orientations verbales ; ou, si l'on veut, des directions sémantiques, sous la forme d'impressions vagues et fluctuantes, apparaissent à la conscience du sujet qui les cristallise par les mots dans des significations précises »⁷⁸.

8.2.2.1. Métaphore et Métaphorisation.

Note : Il est impossible de ne pas mentionner l'aspect métaphorique et catachrétique de la verbalisation des significations en musique. Toutefois, cet aspect n'est pas notre principal objet ; nous ne chercherons donc pas à creuser la question trop en détail. Ce qui nous intéresse davantage, c'est le processus interne dont la verbalisation métaphorique est la traduction. Ce processus, nous le verrons, possède des bases corporelles. Cette partie s'adresse aux travaux de Francesco Spampinato, qui a traité très largement — et brillamment — cette question dans ses deux ouvrages : *Les métamorphoses du son, matérialité imaginative de l'écoute musicale*⁷⁹ et *Debussy, poète des eaux, métaphorisation et corporéité dans l'écoute musicale*⁸⁰.

⁷⁸ IMBERTY, cité par NATTIEZ, Jean-Jacques, « Ethnomusicologie et significations musicales » in *L'Homme*, 2004/3 n° 171-172, p. 56.

⁷⁹ SPAMPINATO, Francesco, *Les métamorphoses du son. Matérialité imaginative de l'écoute musicale*, Paris, L'Harmattan, 2008.

⁸⁰ SPAMPINATO, Francesco, *Debussy, poète des eaux, métaphorisation et corporéité dans l'écoute musicale*, Paris, L'Harmattan, 2011.

§34. La métaphore n'a pas seulement valeur d'embellissement ou valeur rhétorique dans le langage, elle est aussi « une forme constitutive et spontanée du langage⁸¹ » qui informe le réel et sa signification. Elle a donc valeur gnoséologique même si elle n'a pas nécessairement valeur de *connaissance* au sens scientifique du terme. En fait, la métaphore envahit naturellement tout discours argumentatif sur la musique ; en outre, elle trahirait, selon Francesco Spampinato, la matérialité imaginative de la re-présentation du son. Dans son ouvrage *Les métamorphoses du son*, l'auteur, héritier direct des thèses de Gino Stefani, insiste plus particulièrement sur cet aspect. Il pointe en outre de nombreuses dimensions liant la métaphore à la sphère musicale et musicologique. 1) Tout d'abord, la métaphore est un outil cognitif pour la description musicologique, car le régime métaphorique est à n'en pas douter le régime le plus essentiel du discours sur la musique. Plus clairement peut-être, le régime du discours musicologique est bien volontiers métaphorique. Nous devons, à un moment, décrire le son par des mots empruntés à des lexiques étrangers à la matière du son. Nous avons pu le voir un peu plus haut avec la désignation des topiques musicales. Le son n'est pas en soi « héroïque », « guerrier », « pastoral » ou « macabre ». « Une musique peut être "triste" (comme si la musique était une personne en mesure d'adopter un état émotionnel donné), "entraînante" (comme si la musique était une force qui exerce une action physique sur les corps), "pesante" (comme si elle était un corps assujéti à la force de gravité), et ainsi de suite⁸² ». Au reste, même les termes semblant spécifiques à la musique comme « grave » ou « aigu » sont en réalité des métaphores mortes ou *catachrèses*⁸³, ayant une signification soit institutionnalisée, soit « institutive », selon les termes d'Umberto Eco. 2) Ensuite — remarque plus personnelle — la métaphore correspond à l'un des niveaux métadiscursifs relevés dans le chapitre 6.2.5. *La méta-métasignification ou la différence du sens*⁸⁴, notre niveau $n+3$, et la catachrèse au niveau $n+2$. En outre, la métaphore ou la catachrèse prennent de toute façon la valeur de notre *métasigne linguistique*, nécessaire pour rendre compte de la matérialité imaginative — ce que nous traduisons dans nos propres termes comme la matière de nos objets de re-présentation — du signifiant musical, le protosigne musical ou *signe sonore archaïque*. 3) Plus intéressant encore, les métaphores correspondent assez souvent aux champs lexicaux désignant nos poétiques musicales : intensité, changement, mouvement, densité, vitesse, etc. (voir infra *chapitre 9.1.3. Typologies des poétiques sonores*).

⁸¹ SPAMPINATO, *Les métamorphoses du son*, p. 29.

⁸² SPAMPINATO, *Les métamorphoses du son*, p. 30.

⁸³ Nous ne rentrerons pas dans les détails, mais les divers types de métaphores, elle-mêmes appartenant à l'ensemble plus vaste des tropes, sont détaillés dans le livre de SPAMPINATO, *Les métamorphoses du son*, p. 19 sq.

⁸⁴ Voir supra.

§35. La métaphore est un mode d'expression d'une réalité vécue pour celui qui rend compte verbalement de cette réalité. Le problème à résoudre est le suivant : « comment un mot ou un énoncé peut-il nous permettre de mieux comprendre une réalité externe et, dans le même temps, nous laisser les marges d'action pour transformer de façon créative cette même réalité ?⁸⁵ ». Comme le rappelle Spampinato, Lakoff et Johnson⁸⁶ se sont largement exprimés sur cette problématique. « La thèse centrale proposée par ces auteurs se résume dans la conviction que, dans la vie de tous les jours, les métaphores représentent une forme de pensée, des outils cognitifs qui nous permettent de "catégoriser le monde"⁸⁷ ». Spampinato montre bien qu'aux XXe et XXIe siècles, de nombreux musicologues comme André Souris et sémioticiens de la musique comme Gino Stefani ont tout à fait pris conscience de cette double réalité selon laquelle la métaphore est à la fois incontournable dans le discours sur la musique (métaphorisation du discours) et est de plus un outil de connaissance de la musique (valeur gnoséologique). Mais le discours figuré reste encore considéré comme « une sorte d'illégitime exubérance de subjectivité, qui éloigne de la vision et de l'étude de l'objet "en soi"⁸⁸ ». Les interprétations expressives, métaphoriques, subjectives sont toutefois à même de révéler des structures interprétatives que le discours formel ne peut à lui seul révéler.

§36. Les métaphores utilisées par les auditeurs pour décrire une musique ne sont pas de la même *qualité* selon Marion Gluck⁸⁹ et selon Francesco Spampinato. Elles n'ont pas la même *qualité* pour autant qu'elles sont plus ou moins efficaces. Le choix des métaphores est plus ou moins heureux ou judicieux. Elles sont de deux types selon Marion Gluck⁹⁰ : 1) les métaphores *comparatives*, assez « simples », « peu évocatrices », plus proches d'un « terme technique », englué dans une relation directe de similitude, d'analogie ; 2) les métaphores *attributives* sont « plus complexes », « très évocatrices », ne deviennent pas des « termes techniques » — ne se catachrétisent pas —, dépendent du « contexte » de leur emploi, nécessitent un « saut imaginaire⁹¹ » entre la matière de la métaphore et la matière du son musical. De plus, les

⁸⁵ SPAMPINATO, *Les métamorphoses du son*, p. 43.

⁸⁶ LAKOFF, Georges, et JOHNSON, Mark, *Le métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Minuit, 1985.

⁸⁷ SPAMPINATO, *Les métamorphoses du son*, p. 44.

⁸⁸ SPAMPINATO, *Les métamorphoses du son*, p. 57.

⁸⁹ Voir à ce propos GLUCK, Marion Alice, « Musical images as musical thoughts : the contribution of metaphor to analysis », *In theory only*, V, 1981, n°5, p.29-42.

⁹⁰ Voir à ce propos GLUCK, Marion Alice, « Two types of metaphoric transfer », in KASSLER, Jamie C. (éd.), *Metaphor. A musical dimension*, Sidney, Currency press, 1991.

⁹¹ Voir le tableau de Spampinato sur les caractéristiques des métaphores comparatives et attributives selon Marion Gluck (*Les métamorphoses du son*, p. 65).

métaphores comparatives sont moins *figurées* que les métaphores attributives. Comme le souligne Francesco Spampinato, « il est aisé de remarquer que les métaphores comparatives se rapprochent des métaphores "faibles" de Black ou des métaphores "fermées" d'Éco, alors que les attributives sont plus proches des "fortes" et des "ouvertes"⁹² ».

§37. Une problématique du travail de Spampinato est la suivante : comment les verbalisations, comment les métaphores de tout type, comment le discours figuré esthétique informe-il la signification musicale ? Comment les métaphores et le processus de métaphorisation du discours peuvent-ils servir la connaissance de la musique ? Comme le remarque Spampinato, on découvre de plus en plus « la puissance de la métaphore comme outil analytique⁹³ », y compris dans les milieux musicologiques *a priori* réfractaires. « Les recherches de Marion Gluck, dit Francesco Spampinato, ont porté sur l'efficacité de l'utilisation des différents types d'images métaphoriques en vue de l'analyse d'une pièce de musique. Elle finit par reconnaître qu'une bonne image métaphorique [...] fournit un nombre d'informations et de suggestions décidément plus important qu'une définition technique quelconque⁹⁴ ».

Il est assez certain que la métaphore oblige le musicologue à effectuer une enquête de terrain, ce que Nattiez identifie dès 1975 sous le terme de *méthodes expérimentales*. On assiste alors à des études cumulatives sur les verbalisations pour essayer de dresser une typologie des métaphores utilisées par les auditeurs en fonction du son écouté. Mais cet aspect purement expérimental n'est que l'aspect « chiffré » de la problématique. Francesco Spampinato va bien plus loin. Il identifie notamment les bases corporelles du discours métaphorique. Sa thèse se resserre autour de la conviction selon laquelle le processus de métaphorisation est l'expression d'un processus d'élaboration conceptuelle, mais aussi l'expression d'un vécu corporel du son. Cette idée nous convient bien, car elle rejoint notre pensée selon laquelle le sens sensé et le sens sensible participent à égalité dans la constitution du sens et des significations. C'est pour cette raison d'ailleurs que nous nous intéressons plus particulièrement aux travaux de cet auteur — aussi parce que nous avons eu la chance d'assister à ses cours.

⁹² SPAMPINATO, *Les métamorphoses du son*, p. 64.

⁹³ SPAMPINATO, *Les métamorphoses du son*, p. 61.

⁹⁴ SPAMPINATO, *Les métamorphoses du son*, p. 61.

8.2.2.2. « Les bases corporelles du discours métaphorique sur la musique⁹⁵ ».

§38. « Il existe, dans l'écoute musicale, une activité corporelle, sensible, musculaire, liée à ce "toucher intérieur" dont la musique est capable⁹⁶ ». Le corps est le médium central de l'écoute musical, il est le lieu de la « réalisation musicale⁹⁷ » comme le dit Sylvain Brétéché, il est le lieu de « l'incarnation » de la musique. Il semble assez évident que les schèmes corporels de la musique, les schèmes de son incarnation, ont sans doute un effet sur la matérialité imaginative du son, et conséquemment sur les métaphores utilisées pour énoncer, pour décrire cette matérialité. Nous avons toujours une représentation mentale de l'expérience corporelle et les métaphores ne font que la traduire ou la retranscrire de manière plus ou moins heureuse. L'ensemble des données musicales de type spatial, comme la verticalité, la densité, et l'ensemble des métaphores qui y sont liées comme les mots « lourdeur » ou « pesanteur », ou encore « un concept tel que "l'équilibre", par exemple, appliqué métaphoriquement à la musique, ne peut[ven]t dériver que d'une expérience structurée liée au corps⁹⁸ ». D'ailleurs, comme le remarque Spampinato, on a souvent recours à la description de notre expérience corporelle pour décrire des phénomènes très complexes, dont font bien entendu partie les phénomènes liés à l'expérience de la musique. Nous nous servons parfois des « patterns » de notre vécu corporel de la *chose* pour décrire la *chose*.

Ces patterns, que le philosophe [Mark Johnson] appelle « schèmes-images » (ou également « schèmes incarnés »), sont définis comme des « structures récurrentes des, ou dans nos interactions perceptives, nos expériences corporelles et nos opérations cognitives ». Ces schèmes se fondent sur des données sensorielles et des programmes moteurs, et se forment lorsque chaque être humain fait l'expérience d'une interaction entre son corps et le monde environnant. [...] Johnson définit comme « projection métaphorique » ce processus qui permet d'utiliser les schèmes incarnés comme des instruments pour aborder des concepts, des principes et des états très abstraits.⁹⁹

Puisque leur qualité est amodale, ces schèmes ou patterns nous permettent d'effectuer des projections métaphoriques. Par exemple, une montée chromatique pourra être appréciée selon le

⁹⁵ SPAMPINATO, *Les métamorphoses du son*, p. 69 sq.

⁹⁶ SPAMPINATO, *Les métamorphoses du son*, p. 70.

⁹⁷ Voir notamment BRÉTÉCHÉ, Sylvain, « L'incarnation musicale de l'instant », in ESCLAPEZ, Christine, (dir.), *Ontologies de la création en musique. Des instants en musique*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 79-100.

⁹⁸ SPAMPINATO, *Les métamorphoses du son*, p. 72.

⁹⁹ SPAMPINATO, *Les métamorphoses du son*, p. 73.

schème incarné de la verticalité — allant de bas en haut — alors que cette verticalité est avant tout celle du corps en posture debout.

§39. Nous en arrivons à une donnée absolument essentielle pour la signification musicale. Une partie de la signification musicale a trait à l'amodalité de la sensation corporelle du son, amodalité certainement ancrée dans ce que Bernard Vecchione nomme notre « paléocorps¹⁰⁰ », ce corps synesthésique ancien qui nous permet par exemple de nous représenter des données sonores par des données visuelles, ou par des données assimilables à la somesthésie (pression, lourdeur, gravité, etc.). Quant aux métaphores, elles sont la partie émergente de l'iceberg synesthésique, elles en sont l'expression. Nous insérons ici tout de même une précision essentielle. Selon nous, la synesthésie ne suffit en aucun cas à décrire notre idée de re-présentation. La re-présentation, c'est bien la présentation d'un autre objet : à l'écoute du son musical, je présente en conscience un objet de mon vécu, par exemple un souvenir. La synesthésie, quant à elle, décrit une transformation d'une matérialité sensible (le son) en une autre matérialité en conscience (visuelle le plus souvent). Or, 1) la synesthésie peut prévoir la transformation d'une matière en une autre, mais elle n'en demeure pas moins sans objet. 2) elle peut prévoir — à l'aide d'autres mécanismes psychologiques que nous détaillerons ci-dessous — la matérialité imaginative de cette transformation, mais elle ne prévoit en aucun cas l'objet. Si la synesthésie prévoit qu'à l'écoute de la Mer de Debussy, la matérialité de mon imaginaire peut avoir préférentiellement l'allure de l'eau (ce qui est déjà tout à fait contestable), rien ne permet de prévoir quel sera l'objet de ma re-présentation. 3) la synesthésie est un mécanisme de la perception du son, et de ce fait, ne suffit pas à décrire la re-présentation, qui est « postérieure » à la perception.

§40. Revenons-en à la métaphore. Prenons l'exemple des topiques musicales : un passage musical « pastoral » ou « macabre » correspond à certains schèmes incarnés ou à certaines synesthésies justifiant d'une manière ou d'une autre l'emploi des termes « pastoral » et « macabre ». L'idée semble efficace, encore reste-t-il à prouver que le rapport entre les schèmes — que l'on peut croire assez universels — et l'expression métaphorique du son — que l'on peut croire assez individuelle — a quelque chose de constant au sein d'une culture ou d'une

¹⁰⁰ « Ce qui se rend présent dans le corps, c'est aussi cet ancien corps dont il vient, celui du périnatal et même du prénatal, un *archéocorps*, ou *paléocorps*, qui demeure encore toujours prodigieusement agissant, quoique silencieusement parlant, sous le corps actuel, sous le corps veillant, surveillant, vieillissant, tout à la fois s'altérant et aussi, de par l'expérience qu'il acquiert, s'améliorant, devenant, sous l'effet de l'exercice, « *experiens* », expérimenté, plus performant, plus aisé, plus virtuose dans son maniement du musical comme de l'ensemble de la réalité, et du contact avec les autres, de la relation à autrui, du faire ensemble, du savoir régler son action avec l'autre, i.e. du se régler pour agir avec d'autres de concert ». VECCHIONE, « Fictions d'incorporel... », p. 261-262.

communauté esthétique particulière. Cela relève d'ailleurs de la plus grande difficulté de montrer ne serait-ce que l'existence de cette relation. C'est pourtant l'aventure que tente Francesco Spampinato dans *Debussy, poète des eaux, métaphorisation et corporéité dans l'écoute musicale*. La musique de Debussy est souvent visée par un discours métaphorique empruntant largement au lexique de l'air et de l'eau. Dans les travaux de Spampinato, ce discours figuré sur la musique de Debussy (*La Mer* Opus L109 notamment) est mis en relation avec le vécu corporel dans l'expérience d'écoute musicale.

Toutes les métaphores exprimant le *mouvement*, la *force* (gravité, lourdeur), se fondent sur « notre expérience corporelle ou nos capacités sensori-motrices¹⁰¹ », c'est-à-dire sur les schèmes incarnés. Mais la projection métaphorique n'est pas seulement liée à ces schèmes, mais aussi à ce que Stern appelle « affects de vitalité¹⁰² », se situant au niveau du vécu émotionnel, à savoir les structures mentales de « ce que l'on ressent proprioceptivement[,] et dans le tonus musculaire pendant que l'on vit une expérience donnée¹⁰³ ». On ressent différemment d'un point de vue proprioceptif une musique tonale et une musique atonale par exemple, ce qui nous permet d'ailleurs de les reconnaître immédiatement — si l'on en a la compétence. « En musique, les affects de vitalité correspondraient à la façon personnelle dont un musicien modèle le flux sonore, la qualité globale de l'organisation de son matériau. Le style, pour Imberty, est une "architecture d'affects de vitalité"¹⁰⁴ ».

§41. Selon Spampinato toujours, la métaphore correspond à l'expression (articulée — verbale — ou non¹⁰⁵) de ces formes ou structures profondes (nous aurions dit *archaïques*) du vécu corporel ; elle est l'ostension imparfaite ou la manifestation de surface d'un « sens profond » difficilement dicible. Nous le précisons : le sens profond exprimé ici par Spampinato n'a rien à voir avec la *profondeur* du sens et de la signification exprimée dans notre texte. Ce que Spampinato identifie sous le terme *sens profond*, nous l'identifions sous le terme *sens archaïque* du son.

¹⁰¹ SPAMPINATO, *Les métamorphoses du son*, p. 78.

¹⁰² Ils sont amodaux, comme les schèmes incarnés.

¹⁰³ SPAMPINATO, *Les métamorphoses du son*, p. 81.

¹⁰⁴ SPAMPINATO, *Les métamorphoses du son*, p. 82.

¹⁰⁵ Le fait de se représenter une couleur ou une image à l'écoute d'un son est bien une projection métaphorique non verbale de l'univers sonore dans l'univers visuel. C'est ce que Spampinato nomme la « transduction synesthésique » (*Les métamorphoses du son*, p. 90), venant d'une modulation du tonus musculaire elle-même venant d'émotions profondes (p. 93).

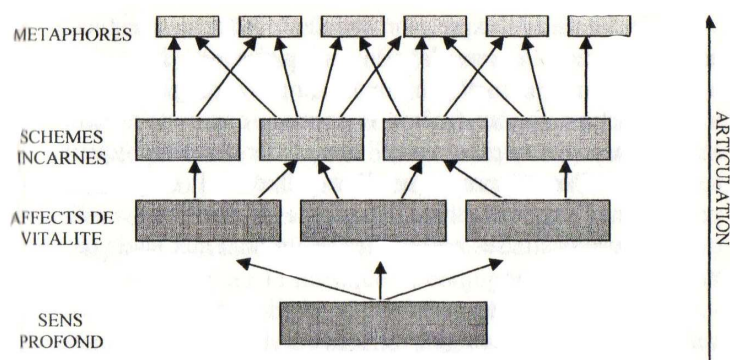


Figure 40 : l'épaisseur homologique de la signification musicale.¹⁰⁶

L'idée générale développée ici est la suivante : la production d'une métaphore ne vient pas seulement d'un processus « analogique et projectif » — « l'amour est nu *comme* la main » (Prévert) —, mais aussi d'un processus « homologique et articulatif ». Une métaphore n'est pas seulement une mise en équivalence de deux choses analogues bien que distinctes, mais plutôt l'articulation de toute une épaisseur sémantique mobilisant les affects de vitalité et les schèmes incarnés. Le corolaire de cela est qu'au fur et à mesure que l'on sombre « dans les abîmes de l'expérience personnelle, on passe de strates articulées et discontinues à des strates denses et continues de l'expérience, où la composante corporelle, émotionnelle et tonique est première et conjugue synesthésiquement toutes les modalités sensorielles¹⁰⁷ ». Francesco Spampinato se propose d'appeler cette dimension verticale *l'épaisseur homologique de la signification musicale*. Dans le schéma ci-dessus, plus l'on est en surface (signification des mots), plus les unités sont discrètes (ou discontinues) et plus l'on tend à l'objectivité. Plus on est en profondeur du sujet, plus les unités sont continues, denses, et plus l'on s'enfonce dans la subjectivité. Pour nous : *en haut* la signification linguistique, *en bas* le sens archaïque.

§42. Il nous reste, après cet exposé, quelques points à discuter. 1) Premièrement, le langage métaphorique — la trace verbale métaphorique — n'est en définitive lié *au sens profond* du sujet que de manière assez indirecte. Et c'est un des premiers apports de la linguistique que d'avoir montré cela : la relation entre la surface verbale et la profondeur sensible est peu ou prou arbitraire au moment où l'on nomme quelque chose pour la première fois. La première fois que l'on a désigné un arbre par le mot « arbre », ce n'est pas la « sensation d'arbre » qui nous a permis de désigner l'arbre par le mot « arbre », si l'on nous passe cette formule. 2) La seconde,

¹⁰⁶ SPAMPINATO, *Les métamorphoses du son*, p. 97. Voir aussi SPAMPINATO, *Debussy, poète des eaux, métaphorisation et corporéité dans l'écoute musicale*, p. 154.

¹⁰⁷ SPAMPINATO, *Les métamorphoses du son*, p. 96.

c'est que le schéma de Spampinato donne une traduction psychologique à la différence du sens, et au paradoxe de Frege. Comme nous l'avons vu dans le chapitre 6.2.5., la métaphore est un niveau méta-métalinguistique, qui ne dit une chose ou son sens que de manière très indirecte. 3) Ce n'est donc pas la métaphore en elle-même (la forme sonore verbale) qui est liée au sens, mais le mouvement interne d'ordre corporel¹⁰⁸ — ceci est essentiel pour la suite de notre travail. Lorsqu'une pièce est qualifiée de « macabre », le mot macabre (la forme sonore verbale) en lui-même n'a aucun rapport avec le sens du son musical. En revanche, la métaphore « macabre » est induite par un mouvement corporel analogue au mouvement interne du son musical. C'est donc la projection métaphorique et non la métaphore verbale en elle-même qui informe cette analogie. 4) Nous nous servons de cette analogie entre mouvement interne du son et mouvement interne du corps et de l'âme pour notre étude de l'émotion musicale, qui s'intercale, selon nous, entre la sensation du son et la re-présentation.

8.2.2.3. Allures émo-toniques.

§43. Justement, ce mouvement interne correspond pour Stefani — et Spampinato — à des allures émo-toniques, c'est-à-dire des modulations du flux d'énergie corporel induites par des modifications fines du tonus musculaire. Pour plus de clarté, voici ce que dit Spampinato dans *Debussy, poètes des eaux*.

À travers nos expériences corporelles, nous avons acquis le schème incarné de L'EXPÉRIENCE PERCEPTIVO-MOTRICE DE SUBSTANCES LIQUIDES, incluant des impressions visuelles, auditives, tactiles, mais également proprioceptions produites, par exemple, par les mouvements d'une main dans l'eau : humidité, densité, pénétrabilité, reflets, flux, vagues, oscillations, mouvements continus, sinueux, bruits d'eau qui coule, bruits d'une goutte qui tombe, etc. À l'écoute de certaines musiques, nous reconnaissons quelques traits du schème [de l'eau] et nous inférons la présence d'autres traits, en effectuant ainsi une projection métaphorique : les musiques dont les sons sont comme des gouttes, ont une allure continue, dessinent des vagues, représentent des reflets de la surface, etc. sont définies comme « d'eau ». Nous produisons ainsi la métaphore « cette musique est l'objet d'une expérience perceptivo-motrice d'une substance liquide », résumée dans l'expression « cette musique est d'eau ».¹⁰⁹

¹⁰⁸ Nous verrons plus loin que ce mouvement interne se sous-divise en trois *ordres*. Voir infra chapitre 9.1.4. *Enseignements*.

¹⁰⁹ SPAMPINATO, *Debussy, poète des eaux*, p. 152.

Voici un exemple illustrant assez bien ces allures émo-toniques relevées par Stefani et Spampinato.

Exemple 21 : premières mesures du deuxième mouvement (Largo)
du Concerto *L'Hiver* opus 8/2 de Vivaldi.

Les *pizzicati forte* aux premiers violons sur les arpèges mib, sol, sib, sol ; ré, fa, sib, fa ; ré, fa, lab, fa, etc. ; et ainsi qu'aux seconds violons sur les arpèges sib, mib, sol, mib ; sib, ré, fa, ré ; ré, fa, la, fa, etc., donnent une *sensation de froid* et semblent recréer le mouvement de flocons de neige du cœur de l'hiver, tombant doucement sur le sol. Les *pizzicati* dans ce second mouvement induisent la reconnaissance d'un schème comparable à celle de la neige dans son mouvement de chute. Pour paraphraser Spampinato, nous produisons alors la métaphore « cette musique est l'objet d'une expérience perceptivo-motrice d'une substance glacée en mouvement », résumée dans l'expression « dans cette musique, on dirait que tombe la neige » ou cette musique est « comme de la neige tombant doucement sur le sol ». Pour chacun d'entre nous, le mouvement de la neige tombant sur le sol est reconnaissable selon une allure émo-tonique particulière, correspondant à une « architecture spécifique d'affects de vitalité¹¹⁰ » que la musique est capable de recréer (ici grâce aux *pizzicati*). D'où la projection métaphorique.

§2. Le travail de Spampinato porte notamment sur l'allure émo-tonique de l'eau liquide que la musique de Debussy a tendance à recréer. Pour lui, lorsque l'on qualifie une musique de « musique d'eau », cela provient de la projection métaphorique de l'expérience perceptivo-motrice des substances liquides. En termes plus simples, la forme musicale et la « sensation » de l'eau liquide possèdent des architectures (émotionnelles, motrices, perceptives) similaires. Cette similitude permet la projection métaphorique. En un certain sens, la musique de Debussy, par moment, « suggère » la matière et le mouvement de l'eau. Spampinato s'est largement inspiré

¹¹⁰ SPAMPINATO, *Debussy, poète des eaux*, p. 152.

de Gino Stefani, en se servant lui aussi de la tétravalence des éléments de Bachelard pour décrire la musique. En musique l'air serait un élément « léger, transparent, clair, mobile, continu, vaporeux, etc. », l'eau serait un élément « lisse, translucide, froid, coulant, continu, moelleux, etc. », la terre serait un élément « sombre, mat, gros, épais, pesant, grave, dur, rugueux, brut, froid, etc. », le feu serait un élément « chaud, clignotant, très mobile, très léger, inconstant, en transformation »¹¹¹, etc. La musique serait donc représentée — *en-corps* — comme matière. Pas seulement comme forme sonore dynamique — en mouvement —, mais aussi comme projection métaphorique d'une matérialité (les quatre éléments par exemple). Le mouvement dynamique de la forme sonore est toujours soutenue par une matérialité elle-même dynamique. « Comme le remarquait [...] Gaston Bachelard, "l'imagination matérielle" et "l'imagination dynamique" sont étroitement liées dans la création poétique et littéraire ; un tel rapport apparaît également clair en musique. Tout son est mouvement et, comme le soutient Bernard Vecchione, les parties les plus fines de sa matière lui confèrent une "vection", à savoir un mouvement d'ensemble de la matière, un dynamisme orienté par des "champs de forces vectorielles [...] imprimant une direction générale au dynamisme des parties"¹¹² ».

8.2.3. Enseignements.

§44. Nous récupérons ici les enseignements les plus essentiels de notre chapitre 8.2. LE DISCOURS MUSICIEN. En somme, que devons nous retenir de ce discours musicien, et que pouvons-nous en déduire sur la question du sens et de la signification musicale ?

Concernant les discours génésiques :

— Les discours émiques ou génésiques gagneraient à ne pas être sacralisés. Cela permettrait probablement de déconnecter la question de la signification de l'autorité de la pensée du créateur. *Ce que signifie* une création n'appartient pas à son auteur.

— Notre étude de 4'33'' et du discours émique de Cage sur le silence nous montre qu'il est tout à fait possible de produire un discours totalement déconnecté du réel musical, c'est-à-dire du monde sonore musical. Le discours en profondeur de l'œuvre est, de ce point de vue (mais pas seulement), absolument disjoint du discours en surface de l'œuvre.

¹¹¹ SPAMPINATO, *Les métamorphoses du son*, p. 156.

¹¹² SPAMPINATO, *Les métamorphoses du son*, p. 163.

— Cela entérine selon nous la *dissonance* entre monde sonore et monde éthique en œuvre musicale. Cela montre un peu plus la *schizoontologie* de la musique. Tout ceci scelle la disjonction entre signification en surface et signification en profondeur de l'œuvre musicale.

Concernant les discours esthétiques :

— la métaphorisation n'est pas seulement un processus linguistique, mais aussi un processus corporel.

— Les métaphores verbales traduisent (de manière imparfaite), pour utiliser des mots simples, une homologie entre mouvement interne du son et vécu corporel du son.

— La métaphorisation permet, par cet aspect corporel, une certaine adéquation, une « coïncidence » entre le discours esthétique et le réel musical. Ainsi, cela nous permet de dire qu'une partie de la signification sonore musicale est dicible. Imparfaitement, certes, mais dicible.

8.3. LE DISCOURS MUSICOLOGIQUE ET LA MÉTAMUSICOLOGIE¹¹³

Note : notre réflexion s'offre une halte, afin de décrire un dernier mode d'existence du discours en musique : le discours musicologique. Cette partie ne fait pas réellement progresser notre réflexion, mais nous permet de prétendre à une plus grande exhaustivité sur la question du discours en musique.

8.3.1. La musicologie ou le discours sur la musique.

§45. Dans son article « La recherche musicologique aujourd'hui : Questionnements, Intersciences, Métamusicologie », Bernard Vecchione donne une belle définition de la musicologie, que nous adoptons bien volontiers : la musicologie est « la discipline que concerne l'ensemble de la question de l'élaboration et du traitement de connaissances sur la musique, quelles que soient ces connaissances (intellectuelles, pratiques, sensibles), quels que soient leurs types (scientifiques, technologiques, philosophiques) et quels que soient les aspects de la musique étudiés (œuvres ou activités, son ou partitogrammes, musiques déjà existantes ou musiques virtuelles, en projet, en progrès, en procès,...) »¹¹⁴. Ainsi, compte au rang des disciplines musicologiques un panorama très vaste d'études diverses. Notamment depuis le tournant sémiotique des années 1960, le champ d'investigation de la musicologie s'est

¹¹³ Voir à ce propos VECCHIONE, « La recherche musicologique aujourd'hui ».

¹¹⁴ VECCHIONE, « La recherche musicologique aujourd'hui », p. 281-282.

considérablement amplifié. Ce mouvement d'amplification « a été rendu possible par le développement de nouvelles disciplines, [...] (1) sciences sémiotiques, (2) sciences du son, informatique et sciences cognitives, (3) anthropologie, (4) épistémologie, rhétorique, problématologie¹¹⁵ ». Bien sûr, la pensée philosophique sur la musique, les expertises et recensions historiques, la sociologie et la psychologie musicale n'ont pas disparu pour autant. Au contraire, elles ont perduré, et se sont par certains aspects diversifiées sous l'influence d'une interdisciplinarité se voulant de plus en plus pressante à partir des années 1990. Nous en reparlons dans le point suivant.

La critique musicale a elle aussi su conserver ses lettres de noblesses, si l'on peut dire. Lorsqu'il est question de *critique* musicale, on pense naturellement à Hector Berlioz, compositeur et éminent critique musical du XIX^e siècle souvent décrit comme *passionné* voir *haineux*. Pour information, ses critiques ont été regroupées dans plusieurs volumes parus chez Buchet/Chastel¹¹⁶. Aujourd'hui, l'activité de critique¹¹⁷ n'est plus privatisée par les grands compositeurs, elle est devenue une activité journalistique prolifique. Son expansion s'est faite conjointement à la multiplication des moyens technologiques et médiatiques (internet, télévision, etc.). La critique fait-elle partie de la musicologie ? Nous aurions tendance à répondre par l'affirmative, en adéquation avec la définition donnée par Bernard Vecchione, même si la critique ressemble souvent à la délicate tentative d'expliquer ou de justifier le beau ou le gout — rappelons-le tout de même : le jugement de gout et le préjugé esthétique sont, nous l'avons montré, l'une des conditions de possibilité du sens et de la signification musicale en général. En cela, la critique trouve elle aussi sa « légitimité » musicologique.

¹¹⁵ L'auteur poursuit : « Les premières ont renforcé la réflexion sur l'œuvre musicale, sa nature de *signe* et de *relais* dans l'expression de la pensée des hommes. Les secondes, la réflexion sur la *représentation* du musical, sa formalisation [...], son informatisation, et ont amené la question de la nature computationnelle ou plus largement cognitive de la musique (œuvre, activités, pensée). Les troisièmes ont donné essor à une *anthropologie de la réalité musicale*, plus concrète et plus dynamique : œuvres, activités, insertion dans l'écoréalité anthropologique, fonction de la musique dans les sociétés humaines, musique comme forme de la technique, forme de l'action et forme de la pensée, coopération en matière d'instauration de musique, de déchiffrement, d'institutionnalisation. La philosophie, enfin, si elle est venue discuter les oppositions épistémologiques entre approches du musical néopositivistes, phénoménologiques et critiques, que ces traditions scientifiques apportent avec elles, est aussi intervenue de façon positive dans la question de la nature même de la réalité musicale (herméneutique, rhétorique, problématologique) et de la coopération que ses producteurs et ses utilisateurs, ses destinataires (y compris le musicologue), entretiennent pour son institution, sa compréhension, sa pérennisation, et entre eux ». VECCHIONE, « La recherche musicologique aujourd'hui », p. 283-284.

¹¹⁶ BERLIOZ, Hector, *La critique musicale : 1823-1863*, Robert H. Cohen, (dir.), Paris, Buchet/Chastel, 1996. Six volumes ont été publiés sur dix, le dernier en 2009.

¹¹⁷ Et non les « disciplines critiques » où se côtoient par exemple l'épistémologie et la problématologie.

§46. Le discours musicologique prolifère à la fin du XXe siècle au contact de disciplines toujours plus variées. Citons par exemple, dans les années 90, la *new musicology*¹¹⁸, à laquelle est consacré un volume de la revue *Filigrane*. Selon Márta Grabócz, « la *new musicology* ne constitue pas un courant, une tendance homogène, car elle provient de sources diverses : les *cultural studies* britanniques, le déconstructionnisme derridien américanisé, les *gender studies*, les *postcolonial studies*, pour ne citer que quelques sources majeures¹¹⁹ ». Elle est principalement anglosaxonne et repose sur les théories du genre (*gender studies* de Suzan McClary¹²⁰), et les *cultural studies*, notamment la musicologie postcoloniale de Kofi Agawu¹²¹. Plus récemment, au tournant du XXIe siècle, devant la *prolifération* de la musicologie et devant le caractère aporétique de nombreux questionnements sur la musique, on voit s'intensifier les préoccupations de type métamusicologique — que Bernard Vecchione avait amorcées dix ans plus tôt. On voit aussi s'intensifier la transversalité et les théories interartiales (voir infra). Les Actes du Deuxième Colloque International d'Épistémologie Musicale à l'Université de Nanterre (janvier 2001 à l'IRCAM) témoignent de ces préoccupations¹²².

Comment parler de la musique ? Peut-on vraiment observer avec pertinence et objectivité un phénomène musical ? Peut-on en tirer des analyses universelles, réfutables [*sic*] ? Est-il possible de parler scientifiquement d'une œuvre en utilisant un langage " logico-textuel " de haut niveau sans théorie préalable, ou bien a-t-on besoin de méthodes analytiques préétablies et d'outils issus d'autres disciplines ? [...].¹²³

Parallèlement s'édifie une réflexion sur *la création musicale et ses connexions avec la recherche*. L'an passé, nous avons assisté à une conférence sur le thème de la recherche-crédation, à Aix-Marseille Université, par Serge Lacasse et Sophie Stévance, musicologues — charmants — franco-qubécois, membres de l'Observatoire Interdisciplinaire de Création et de Recherche en Musique (OICRM), université de Laval. La recherche création a été importée des

¹¹⁸ Voir KRAMER, Lawrence, *Music as cultural Practice, 1800-1900*, Berkley, University of California Press, 1990. Voir aussi KRAMER, Lawrence, « "La" New Musicology : une rétrospective en perspective », in SOLOMOS, Makis et GRABÓCZ, Márta (dir.), *New Musicology. Perspectives critiques*, revue *Filigrane*, n°11, 2010.

¹¹⁹ GRABÓCZ, Márta, « New Musicology. Perspectives critiques », in SOLOMOS, Makis et GRABÓCZ, Márta (dir.), *New Musicology. Perspectives critiques*, *Filigrane*, n°11, 2010.

¹²⁰ Voir à ce propos McCLARY, Susan, « Women and Music on the Verge of the New Millennium », in *Signs* Vol. 25, No. 4, 2000, p. 1283–1286.

¹²¹ Voir à ce propos AGAWU, Kofi, *Representing African Music : Postcolonial Notes, Queries, Positions*, Taylor & Francis, 2003.

¹²² CHOUVEL, Jean-Marc, (dir.), *Observation, analyse, modèle : peut-on parler d'art avec les outils de la science ?*, Paris, L'Harmattan, 2002.

¹²³ CHOUVEL, Jean-Marc, et LÉVY, Fabien, « Préface », in *Observation, analyse, modèle*, p. 8.

arts plastiques. Elle entrecroise « une production plastique avec une production textuelle¹²⁴ » sans pour autant réussir à les « entretoiser ». Selon Jean Lacroix, la recherche-crédation trouve sa légitimité dans le fait que la raison artistique — le mode de connaissance de l'art — utilise à *égalité de droits* la *rationalité* et le *rêve*. Ce parti pris n'en demeure pas moins judicieux. Nous avons nous-mêmes évoqué dans notre texte l'idée (assez ancienne en définitive) que la seule manière de « répondre » aux œuvres musicales serait de créer des œuvres musicales paraphrastiques.

8.3.2. La métamusicologie.

§47. Bernard Vecchione voit sous la forme d'un hypercube plusieurs stades du développement de l'activité musicologique¹²⁵. La métamusicologie correspondrait à la quatrième dimension de l'hypercube. Notre géométrie est plus simple. Pour nous, la métamusicologie est plutôt un troisième niveau d'emboîtement du discours en musique.

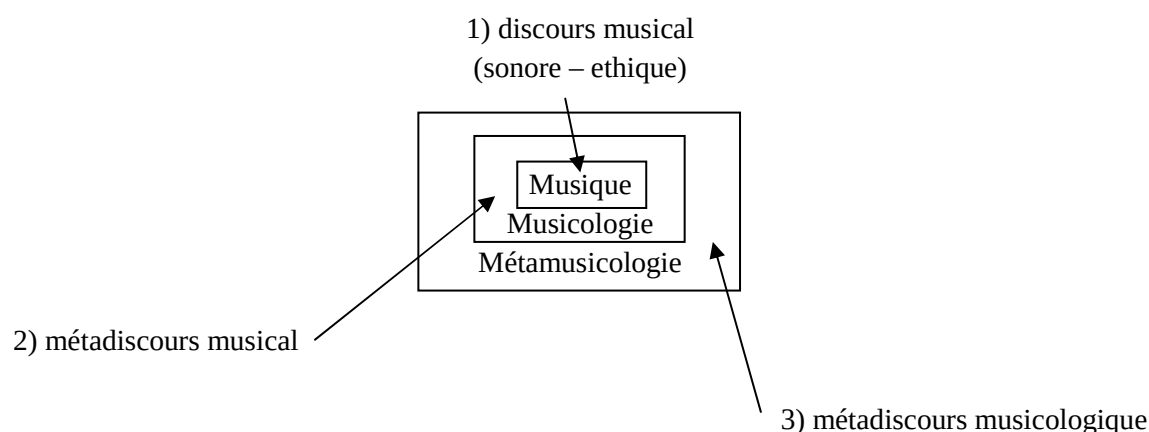


Figure 41 : niveaux d'emboîtement du discours en musique.

Elle est « une réflexion de la musicologie sur elle-même, sur la détermination de l'objet qu'elle se propose d'étudier (la réalité musicale), mais aussi sur ses objectifs, ses façons de se positionner dans l'ensemble des disciplines de la connaissance comme discipline plurielle (sciences et philosophies comprises, disciplines apocritique et problématiques comprises) et

¹²⁴ LANCRI, Jean, « Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi », in GOSSELIN, Pierre, et Le COGUEC, Éric, *La Recherche Création: Pour une Compréhension de la Recherche en Pratique Artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2006, p. 10.

¹²⁵ VECCHIONE, « La recherche musicologique aujourd'hui », p. 290 sq.

sur sa fonction, non seulement comme discipline productrice de savoirs, et comme activité nécessairement transformatrice du faire¹²⁶ ».

En gardant la terminologie de Bernard Vecchione, la métamusicologie est en définitive la science de la réalité musicologique¹²⁷, réalité que nous avons décrite plus haut.

§48. Le niveau de discours métamusicologique est celui du « retour critique sur les savoirs musicologiques, retour qui s'impose avec une particulière importance¹²⁸ », car l'interrogation d'une discipline sur elle-même est une condition nécessaire de son évolution, risquons nous à dire de son progrès. Mais elle n'est pas seulement un retour sur elle-même ; elle est encore une prospection en direction des autres disciplines, afin de trouver en elles d'autres épistémologies, d'autres méthodes, d'autres *regards* dirait Christine Esclapez. Ainsi, l'objet de la métamusicologie n'est pas seulement musicologique. Notre texte en est l'exemple. Nous avons consulté tout un réseau de disciplines (sciences du langage, sciences humaines, philosophie) afin de mieux circonscrire notre objet. Selon Bernard Vecchione, ces transversalités sont *nécessaires*. Dès 1992, l'auteur écrivait : « La tâche urgente de la métamusicologie est la restitution des conditions de la continuité des problèmes musicaux à travers les secteurs ». La tâche est selon nous tout aussi « urgente » vingt ans plus tard. Vis-à-vis de cette affirmation, notre travail, par moments très théorique, pourrait sembler paradoxal. À la fois nous consultons d'autres disciplines, assumons cette transversalité en ayant ponctuellement recours à d'autres épistémologies et assumons cette interartialité¹²⁹ en auscultant d'autres arts (peinture, poésie). Mais en postulant pour la préséance du monde sonore en musique dès notre introduction, notre volonté la plus pressante est aussi et surtout de recoller au musical par le biais du sonore. Au vrai, il est deux acceptions de cette transversalité — souvent défendue par un ensemble non négligeable de tendances se voisant ou se confondant à quelque approximation près : l'interdisciplinarité, la transdisciplinarité, mais encore, l'intermédialité, l'interartialité, etc., les termes ne manquent pas. 1) La première désignerait la transversalité *en vogue* dans les années 2000, ou la tentative selon nous un peu utopique d'englober un savoir dans un vaste réseau de disciplines. Mais nous l'avons vu, il n'existe pas de théorie englobante d'une quelconque réalité

¹²⁶ VECCHIONE, « La recherche musicologique aujourd'hui », p. 311.

¹²⁷ VECCHIONE, « La recherche musicologique aujourd'hui », p. 307.

¹²⁸ VECCHIONE, « La recherche musicologique aujourd'hui », p. 309.

¹²⁹ Du fait notamment que les clivages académiques entre les arts ne sont plus aussi affirmés qu'autrefois, et que les arts disciplinaires s'étiolent de plus en plus, que l'on aime ou pas. Remarque plus personnelle : nous pouvons même prédire — il y a fort à parier — que la musicologie comme discipline scientifique et comme discipline universitaire sera de moins en moins « disciplinaire » — tendance de notre économie à se globaliser, de notre culture à se mondialiser, de notre science à se mutualiser, que l'on aime ou pas.

ou d'un quelconque savoir musical. C'est l'idéologie postmoderne du *non-sens* et de la *multiversalité*. La Nouvelle Herméneutique Musicale¹³⁰ de Damien Ehrhardt (2010) peut à certains égards¹³¹ rentrer dans cette catégorie. Métamusicologiquement parlant, la Nouvelle Herméneutique Musicale évacue la notion de progrès, et est presque fidèle à l'une des premières phrases des *Confessions* de Rousseau — , qui en ce sens fut l'un des premiers postmodernes — : « si je ne vaudrais pas mieux, au moins je suis autre ». 2) La seconde est celle de l'écologisation des disciplines d'Edgar Morin, c'est-à-dire la mise en commun transversale du savoir sans pour autant nier la sectorisation des disciplines. *L'écoréalité des œuvres musicales* de Bernard Vecchione et sa métamusicologie témoignent de cette écologisation. Voici quelles étaient en 1990 les prescriptions d'Edgar Morin dans sa communication « Sur l'interdisciplinarité¹³² ».

Nous devons « écologiser » les disciplines, c'est-à-dire tenir compte de tout ce qui est contextuel y compris des conditions culturelles et sociales, c'est-à-dire voir dans quel milieu elles naissent, posent des problèmes, se sclérosent, se métamorphosent. Il faut aussi du métadisciplinaire, le terme “méta” signifiant dépasser et conserver. On ne peut pas briser ce qui a été créé par les disciplines ; on ne peut pas briser toute clôture, il en est du problème de la discipline, du problème de la science comme du problème de la vie : il faut qu'une discipline soit à la fois ouverte et fermée. [...] à quoi serviraient tous les savoirs parcellaires sinon à être confrontés pour former une configuration répondant à nos attentes, à nos besoins et à nos interrogations cognitives. Il faut penser aussi que ce qui est au-delà de la discipline est nécessaire à la discipline pour qu'elle ne soit pas automatisée et finalement stérilisée, ce qui nous renvoie à un impératif cognitif formulé déjà il y a trois siècles par Blaise Pascal, justifiant les disciplines tout en ayant un point de vue métadisciplinaire : « toutes choses étant causées et causantes, aidées et aidantes, médiates et immédiates, et toutes s'entretenant par un lien naturel et insensible qui lie les plus éloignées et les plus différentes, je tiens impossible de connaître les parties sans connaître le tout, non plus que de connaître le tout sans connaître particulièrement les parties ». Il invitait en

¹³⁰ EHRHARDT, Damien, « La nouvelle herméneutique musicale. Vers un changement permanent de paradigme ? » in *Vers une musicologie de l'interprétation*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 11-18. Nous signalons ce travail même si nous sommes tombé dessus par hasard, et en dépit du fait que les présupposés théoriques de la Nouvelle Herméneutique Musicale ne nous conviennent guère.

¹³¹ Même si les fondements de la NMH sont pour le moins discutables. Notamment la volonté d'ouverture de l'herméneutique musicale au non-sens et au non comprendre. Ceci manque pour nous de justesse. Quel intérêt d'interpréter (*Auslegen*) si ce n'est pour comprendre, au moins dans l'une des acceptions du mot *comprendre* que nous n'avons pu, par ailleurs, qualifier dans notre texte. Voir EHRHARDT, Damien, « La nouvelle herméneutique musicale... », p. 14-15, plus particulièrement point 2) « aspects conceptuels ».

¹³² MORIN, Edgar, « Sur l'interdisciplinarité », in *Carrefour des sciences, Actes du Colloque du CNRS* (session plénière du comité national de la recherche scientifique : l'interdisciplinarité, Palais de l'Unesco, Paris, France, 12-13 Févr.1990), Introduction par François Kourilsky, Papcom, 1990, p. 21-30.

quelque sorte à une connaissance en mouvement, à une connaissance en navette qui progresse en allant des parties au tout et du tout aux parties ce qui est notre ambition commune.¹³³

§49. Le discours métamusicologique est une prescription. Il dit ce qu'il faut faire, mais n'agit qu'indirectement. Il est théorique. S'il *agit* indirectement, c'est parce que le théorique vise ici à perfectionner les modes de compréhension et de la connaissance de l'objet, il ne vise pas directement la musique. La métamusicologie ne rend pas compte de la réalité musicale, mais rend compte de la réalité musicologique, et s'attache à parfaire notre connaissance du musicologique et mieux redéfinir l'objet de la musicologie, pour favoriser la connaissance de la musique. Rappelons-le, la métamusicologie est aussi une réflexion « sur la détermination de l'objet¹³⁴ » de la musicologie. À de nombreux égards, notre propre texte est métamusicologique.

¹³³ MORIN, « Sur l'interdisciplinarité », p. 29-30.

¹³⁴ VECCHIONE, « La recherche musicologique aujourd'hui », p. 311.

TROISIÈME PARTIE
THÉORIE DU SENS DE LA MUSIQUE

— INTRODUCTION DE LA TROISIÈME PARTIE —

§1. Des deux précédentes parties vient la nécessité de celle-ci — *philosophie* du sens, *musicologie* du sens, *théorie* du sens. Cette dernière partie doit récupérer l'ensemble de nos résultats, et les prolonger dans une théorie permettant une meilleure compréhension du musical et de son sens. Le but de cette théorie n'est pas son application sur un corpus : elle cherche à fournir un mode de compréhension de la musique vue sous l'égide de son sens et de sa signification. Elle n'est pas une proposition méthodologique, mais un positionnement théorique, un surplomb théorique. Il s'agit d'un outil théorique au service de la compréhension de la musique.

Dressons déjà l'allure générale de cette théorie. Nous avons montré tout au long de notre travail certains aspects de la directionnalité du sens : *a)* l'intentionnalité, ou plutôt le sens comme orientation bilatérale (la rencontre des deux plans d'immanence de la conscience et de l'objet) ; mais encore *b)* le telos anthropologique des œuvres musicales, *c)* l'orientation des énoncés musicaux, etc. De nombreux autres aspects de la directionnalité ont été montrés ; deux autres plus fondamentaux seront abordés dans ce chapitre : la *téléologie* de la musique (quelle est sa finalité ?) et sa *destinée* (où va la musique ?). Nous avons aussi fait de nombreuses fois la preuve du rapport étroit entre le sens et la sensation du son, plus généralement ce qu'il convient de nommer le *sens sensible*, c'est-à-dire les effets sensibles de sens. Enfin, nous avons longuement débattu de la question de la signification musicale, en profondeur de l'œuvre, en surface, mais encore en discours verbal. Cette signification constitue le volet sensé du sens. Nous utiliserons bien volontiers le terme « sens sensé¹ » pour qualifier cet aspect du sens.

¹ Bernard Vecchione, conversation privée. Nous avons effectué une recherche par mot clef, et n'avons retrouvé ce terme que sous la plume de Jean-Luc Nancy dans son article « Être à l'écoute » dans le livre *L'écoute* déjà cité. NANCY, Jean-Luc, « Être à l'écoute », in SZENDY, Peter, *L'écoute*, Paris, l'Harmattan, 2000, p. 276.

Nous voudrions montrer que sens sensible, sens sensé et directionnalité sont, sémiotiquement et philosophiquement parlant, liés et imbriqués dans un même processus que nous nommons « sens ».

Ainsi, notre théorie du sens synthétise le rapport que la musique entretient avec ces trois grandes modalités du sens : 1) son *SENS SENSÉ* ou sa *SIGNIFICATION* : ce que la musique *veut dire*, le vouloir-dire de la musique ; 2) le *SENS SENSIBLE* : l'effet sensible de la musique ; 3) sa directionnalité ou plus généralement le sens comme *ORIENTATION* : la téléologie de la musique et sa destinée. C'est autour du discours sur ces trois modalités — une seconde² trilogie du sens en quelque sorte — que s'érige notre théorie. Voici comment s'articule sa très simple géométrie :

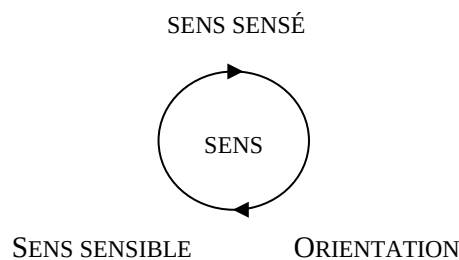
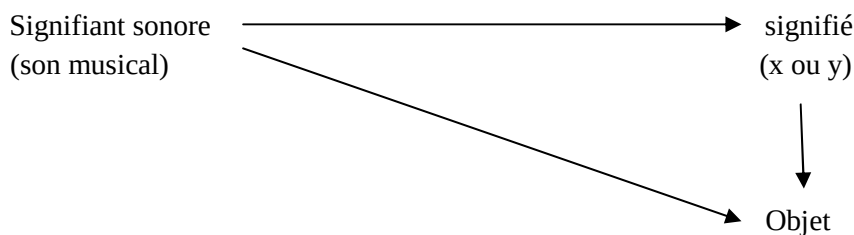


Figure 42 : seconde trilogie du sens.

Ces modalités font cercle autour du sens, en passant toutes, en dernier recours, par la signification linguistique (un des volets du sens sensé). La raison en est simple : dès que l'on cherche à exprimer la directionnalité du sens, le vouloir-dire de la musique, ou l'effet sensible que produit la musique, il faut en passer par le discours, donc par la signification linguistique. C'est une fatalité, due à l'absolue inféodation de l'homme et de sa pensée au langage.

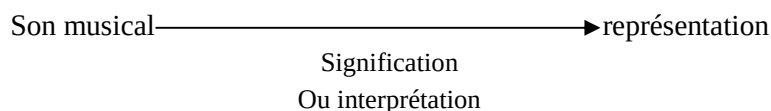
Notre théorie commence par une investigation de la signification du son, une sémantique du son, dont nous allons montrer qu'elle est impossible tant qu'elle est envisagée sous son espèce linguistique.

§2. L'erreur de toute sémantique musicale est de penser les choses comme suit :



² Voir supra 3.3. ÊTRE, HORS-ÊTRE, RAISON D'ÊTRE : UNE PREMIÈRE TRILOGIE DU SENS.

Ou encore :



Ou encore :

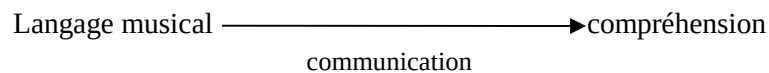


Figure 43 : erreurs de la sémiotique musicale classique.

Cette erreur vient de l'analogie au langage ou du « calque » (Esclapez) des théories du langage. Le processus sémiotique du son musical est transposé depuis le processus de signification du langage verbal. Mais nous l'avons montré, le mouvement du son musical 1) n'impose pas *a priori* son objet de re-présentation, 2) n'impose pas de compréhension, contrairement au mot (le nom commun « vache ») qui impose son objet (une vache) et la compréhension associée à cet objet. Le mot impose son image psychique (signifié de Saussure), le son musical ne l'impose pas. Le mot réfère à un objet, le son musical ne se réfère qu'à lui-même. C'est ici la véritable particularité du son musical au sein du monde sonore. C'est « l'idiosyncrasie » du son musical : ce que, dans le monde sonore, le son musical a de propre.

§3. Récupérons l'ensemble de nos résultats issus des précédents chapitres.

- 1) Le son est un simple signifiant. Il est un protosigne car *a)* il n'a pas de signifié. *b)* il n'impose pas son objet. Il se réfère à lui même.
- 2) Ce défaut d'objet peut entrainer un ajout d'objet. Au son musical, nous accolons notre propre objet. Nous avons nommé cet objet, d'un point de vue sémiotique, le *métasigne*. Ce métasigne agit comme un signe, il possède un signifiant et un signifié et un référent (l'objet de re-présentation).
- 3) Le signifiant de ce métasigne est une image psychique. Cette image a une composante psychophysiologique.
- 4) nous montrerons que son signifié est lié à mon vécu et mon imaginaire. Ce signifié a aussi une composante psychophysiologique. C'est l'aspect « sensé » du sens du son musical. C'est ce que veut dire *pour-soi* l'image — son *vouloir-dire*.
- 5) entre le protosigne et le métasigne s'insère l'émotion, ou l'aspect sensible du sens du son musical. Cette émotion a valeur de signifiant. Elle n'impose pas, elle non plus, son objet de re-présentation ni son image psychique.

Pour l'intelligibilité de ce qui va suivre. Dans notre chapitre IX, nous voulons démontrer que :

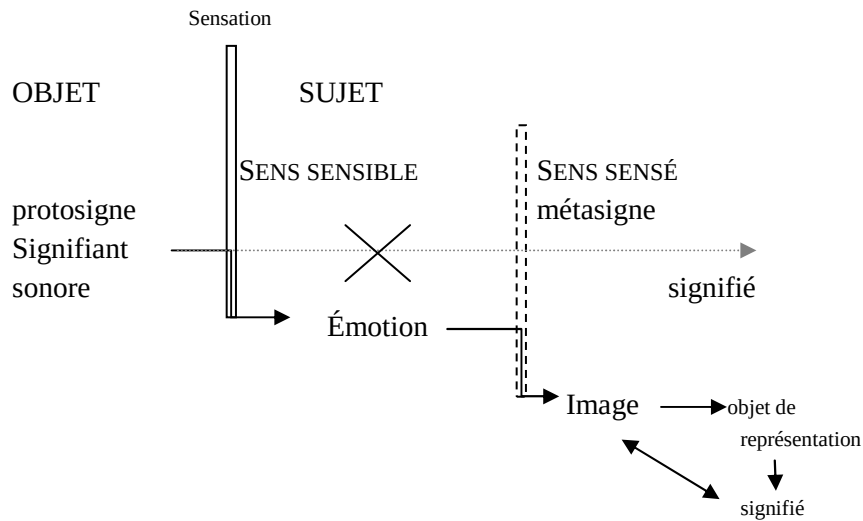


Figure 44 : processus sémiotique du son musical.

§4. Ce schéma est l'interprétation sémiotique de notre schéma élaboré dans notre philosophie du sens. Ce schéma implique :

1) que « signifiant sonore », « émotion », « image » sont des étapes potentielles du sens du son musical. *a)* Je peux en effet percevoir le mouvement interne de la musique, sa poétique sonore, sans pour autant éprouver une quelconque émotion. Je peux y être insensible. Je m'en arrête donc à la simple sensation du son, au simple *plan de présence* de la perception comme le dit Dufrenne. *b)* Je peux percevoir le mouvement du son et éprouver à partir de ce mouvement une émotion. Notre thèse est que le mouvement interne du corps et de l'âme — l'émotion — participe d'une « mise en mouvement » par l'action du mouvement du son. C'est une « mise en résonance », un peu comme lorsque je pince une seule corde de guitare et que la vibration de cette corde met en mouvement d'autres cordes. Cette résonance est potentielle. En effet, je peux comme susdit ne pas éprouver d'émotion à l'écoute du son musical. *c)* Enfin, l'émotion peut trouver sa re-présentation (image) en faisant écho dans mon vécu (cette musique me fait penser à du « déjà vécu », un souvenir peut-être) ou en rebondissant dans mon imaginaire (cette musique invoque *pour-soi* du déjà rêvé ou du déjà fantasmé). Nous montrerons ce qu'est ce « déjà ».

2) Ce schéma implique que le « son » et « l'émotion » fonctionnent comme des signifiants. *a)* Ils peuvent par certains aspects être analogues. *b)* En tant que signifiants, ils sont donc *a priori* sans objet de re-présentation, ou si l'on préfère, ils n'imposent pas leur objet de re-présentation, ou dit plus rapidement, ils sont « sans objet ».

3) Ce schéma implique que « l'image » fonctionne comme un signe : il réfère à un objet (personnel, de mon vécu ou de mon imaginaire). Cette image signifie quelque chose dans mon

propre imaginaire ou dans mon propre vécu. Elle veut dire quelque chose *pour-soi*. C'est l'aspect sensé du sens du son musical.

4) Ce schéma implique que conséquemment, une sémantique classique du son musical est impossible, telle que *signifiant sonore* = *signifié* ou telle que *signifiant sonore* = *représentation*. Ou telle que expression = contenu. Cela ne serait possible qu'à la condition où l'on admettrait que le signifiant sonore corresponde à un ou plusieurs signifiés contextuels. Nous avons vu et démontré à de nombreuses reprises les écueils d'une telle conception (qui est pourtant la conception communément admise par la sémiotique musicale classique, implicitement ou non).

5) L'étude de la « signification du son » n'est possible qu'en tant que protosémantique, c'est-à-dire une sémantique du protosigne, ou du signe sonore archaïque — ou du « signifiant sonore musical », tous ces termes sont synonymes.

6) le processus de la métasignification du son n'est possible que par le truchement de l'émotion : ici ressurgit la thèse sensualiste ou sensationniste du sens, évoquée dans notre introduction.

7) l'émotion est la résonance sensible du son. Cette résonance peut trouver écho dans mon vécu ou peut rebondir dans mon imaginaire. « Résonance », « écho » et « rebond » sont les espèces de notre conception³ de la musicienneté. Ma « propre » manière de *résonner*, de faire *écho* et de *rebondir* à l'écoute du son constitue une bonne définition de ma musicienneté.

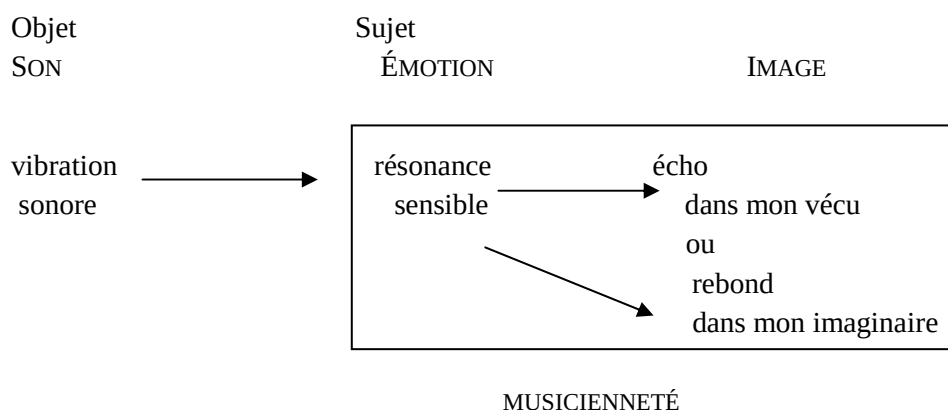


Figure 45 : éveil de ma musicienneté.

8) le trajet potentiel allant de la vibration sonore à l'objet de mon image psychique correspond à l'éveil ou la mise en éveil de ma musicienneté.

³ Elle n'est qu'une interprétation d'une des acceptions de la musicienneté de Bernard Vecchione : voir supra.

9) L'éveil ou la mise en éveil de ma musicienneté, nous les avons définies comme le sens de la musique, *pour-soi*, à un niveau de surface, au niveau sonore. Cet éveil en passe nécessairement par cette *résonnance*.

10) La métasignification est égale à ce que nous nommons le sens sensé, et a pour condition de possibilité le sens sensible. Elle correspond à « ce que veut dire » *pour-soi* mon image psychique, dont le référent est l'objet de re-présentation.

Nous proposons le plan suivant : 9.1. LA PROTOSIGNIFICATION MUSICALE, 9.2. L'ÉMOTION EN MUSIQUE, 9.3. SIGNIFICATION, MÉTASIGNIFICATION ET MÉTASIGNIFICATION LINGUISTIQUE, 9.4. L'ORIENTATION MUSICALE.

— IX —

UNE SECONDE TRILOGIE DU SENS

9.1. LA PROTOSIGNIFICATION MUSICALE.

§1. La protosignification concerne la description du signifiant sonore musical ou protosigne. Elle revient donc à une description de la sensation du son. La sensation du son musical possède traditionnellement trois voies d'exploration. 1) La voie anatomique et physiologique. La sensation est envisagée du point de vue de ses mécanismes internes : la réponse du corps à des stimuli externes. Cette voie étudie la kinesthésie (la proprioception, la sensation de soi, mais aussi des sensations plus abstraites, comme celle de l'équilibre, du déséquilibre) et la somesthésie (la sensation du corps, les 5 sens : gout, ouïe, odorat, vue, toucher). 2) La voie psychologue et cognitive. La sensation est vue comme la cause d'effets psychologiques (émotions, etc). Elle s'occupe aussi du plan de présence de la perception dirait Dufrenne. 3) La voie philosophique. La sensation vue sous la forme philosophique du « sensible » : on se souvient en particulier de l'héritage kantien (*La critique du jugement*) et hégélien (*Les cours d'esthétique*). Pour nous, la question de la sensation 4) doit être envisagée du point de vue du fonctionnement sémiotique du son musical, c'est-à-dire la sensation vue sous l'angle de notre protosigne.

9.1.1. De la « vérité » de la sensation & de l'approximation de la signification.

§2. Ce que nous allons tenter d'exprimer n'est pas chose aisée. La sensation du son musical bien comprise peut se définir comme « le lieu de l'entente *encore* im-médiate ». La sensation correspond au lieu de basculement où le protosigne sonore musical *commence juste* à être

interprété. Elle est aussi le point de contact entre l'objet sonore et l'auditeur. Elle est donc au commencement de la médiation entre l'homme et le monde sonore dans ce qu'il a de plus *essentiel*. La sensation du son musical est donc pour l'être humain ce qui est le rapproche le plus de la conformité de l'objet sonore musical. Rien ne nous garantit que la sensation soit fidèle à cette réalité sonore extérieure. En revanche, la sensation est notre seule manière d'accéder au monde extérieur. En cela, elle est, pour l'homme, ce qui se rapproche le plus de la *vérité* de ce monde. La sensation demeure la médiation première et incontournable entre l'homme et le monde extérieur.

Cette pensée a souvent été contestée dans la philosophie occidentale, chez Descartes notamment. La vérité relèverait du jugement, non du sensible. Et en effet, si l'on veut « avoir conscience » de ce qui est vrai, il faut bien que, par une action de l'esprit, l'on « juge » de ce qui est vrai. En outre, la sensation n'existe pas à l'état pur, car elle est le plus souvent suivie d'une perception, d'une représentation, d'une concrétisation, etc. Mais ce que nous voulons exprimer ici dépasse cette question philosophique — certes passionnante — et cherche à pénétrer l'essence de la musique. Pour nous, la musique est un art (probablement le seul) qui vise précisément la sensation dans sa priméité, avant même qu'elle ne soit « contaminée » par la re-présentation d'un objet, par un objet représenté. En cela, elle nous rapproche de la vérité hors de tout jugement. Puisque la musique n'impose pas son objet de re-présentation, elle nous dispense de tout jugement sur l'objet.

Entre la sensation et la re-présentation, il y a un monde. Ou plusieurs. Le monde subjectif, le monde intersubjectif, le monde culturel, le monde circonstanciel¹. Les images que nous re-présentons sont éloignées de la vérité de la sensation par ces mondes. Image et émotion sont des substituts analogiques du son. D'analogie en analogie (différance du sens, voir supra), elles nous éloignent de la signification première du son, de la proto-signification, dont on peut penser qu'elle est assez objective. Mais nos émotions et nos re-présentations viennent remplir cette signification première, et sont, quant à elles, très subjectives. Elles sont en outre très approximatives, et relativement ineffables – indécomposables dirait Nietzsche.

Husserl avait identifié ce *remplissement* (Erfüllung) dans ses *Recherches logiques* (III). Pour lui, « c'est l'image qui est le "remplissement" (Erfüllung) intuitif de la signification² ». Cela implique — courte digression — que l'image vienne remplir une conscience *vide*, ce à quoi Sartre dans *L'imaginaire* ne peut que s'opposer. En effet, la conscience n'est jamais vide : elle est toujours pleine de ce que l'on préjuge, de notre vécu, etc. Ainsi, « une image ne saurait

¹ Voir chap. 6.2.7. Problèmes posés par le référentialisme musical, de l'autonomie des sens contextuels de production et de réception de la musique.

² SARTRE, *L'imaginaire*, p. 118 (à propos d'Husserl).

exister sans un savoir [préalable] qui la constitue³ ». Mais lorsque cette image survient, que ce soit du fait de la perception ou du fait d'un acte d'imagination (se représenter l'objet absent, cet « acte magique⁴ » dont parle Sartre), ces représentations ne sont pas fines et discrètes, elles sont absolument approximatives. Cette approximation s'accroît d'autant, lorsque la forme de ce qui est perçu et la forme de l'image psychique ne sont pas analogues. Comme dans le cas du son musical par exemple. Nous percevons du son (forme sonore, auditive) mais nous re-présentons des images de notre vécu, images dont la forme est relative à la qualité mémorielle de notre souvenir. Lorsque nous essayons de visualiser nos souvenirs, nous ne voyons que des « bribes » d'éléments visuels, olfactifs, gustatifs, gestuels, etc. Par exemple, à l'écoute d'une improvisation de Michel Petrucciani à Orange dans sa ville natale, vous re-présentez, vous présentez à *nouveau* le gout des Augustines (friandise au chocolat orangeoise) ou la texture en bouche des Sablés. Mais cette « image » n'est jamais réellement de cette teneur, elle n'est jamais ou rarement la re-présentation d'un seul sens. Par la musique, nous re-présentons des ambiances ou des actions, dont la forme idéale (forme sensible idéale) est multisensorielle⁵, et dont l'image est très vague, très imprécise, presque informe.

Entre l'authenticité de la sensation du son (protosigne) et cette re-présentation (métasigne) tout à fait approximative se situe le monde de la signification musicale. Plus l'on s'éloigne de cette protosignification pour aller vers la re-présentation, plus la signification devient intime ou subjective, et plus l'on s'écarte de la vérité de la sensation.

Note : entre l'image psychique et la description de cette image psychique, il y a encore un monde. Ce monde est celui du langage.

9.1.2. La proto-signification ou signification *sans objet*.

§3. Nous voudrions clarifier encore un peu plus ce qui est entendu par « sans objet ». « Sans objet » est, nous l'avons dit, l'abréviation de « *a priori* sans objet de re-présentation ». Dans un premier temps, il nous faut insister sur le fait que *sans objet de re-présentation* ne veut pas dire pour autant sans objet de conscience. Quand j'écoute du son, le son (qui est un objet) est

³ SARTRE, *L'imaginaire*, p. 116.

⁴ SARTRE, *L'imaginaire*, p. 239.

⁵ Cette image est selon nous préférentiellement gestuelle et visuelle. Le rapport entre le son et le geste est abordé par Nietzsche. Selon lui (et Schopenhauer), geste et son sont deux moyens de communication « instinctifs, inconscients mais cependant efficaces » permettant d'exprimer la forme du sentiment sans représentation. Voir à ce propos, NIETZSCHE, Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1977, p. 305, et « La vision dionysiaque du monde », §4, p. 305-310.

représenté en conscience, c'est-à-dire présenté de nouveau. Aussi, je peux toujours éprouver une émotion (objet) sans pour autant avoir un objet de re-présentation associé à cette émotion. Bolzano l'a bien montré. Par exemple, je peux tout à fait éprouver de la joie (objet) sans pour autant associer un objet de re-présentation de cette joie. Je n'associe pas nécessairement une image mentale, une représentation mentale objectuelle à cette joie. Pourtant, j'ai bien conscience de cette joie. Cette joie est bien objet de conscience. Pour que je sois à même de former le jugement « j'éprouve de la joie », je dois en être conscient.

Dans un second temps, il nous faut préciser que certains concepts dans leur forme pure sont sans objet. Par exemple, « 9 » est sans objet. Le chiffre 9 n'a de représentation objectuelle (que nous appelons aussi représentation « avec objet ») au sens strict, que lorsque qu'il est associé à un objet réel (les 9 instruments du *Concerto pour 9 instruments opus 24* d'Anton Webern) ou un objet irréal ($\sqrt{81} = 9$) ou encore un objet idéal (les 9 poétiques sonores musicales, voir infra). Dans un troisième temps, nous pourrions citer Bolzano, qui distingue les représentations objectuelles (avec objet) et les représentations sans objet.

[...] il y a également des représentations qui n'ont absolument aucun objet. Je les appelle représentations sans objet [gegenstandslose Vorstellungen], par opposition à toutes les autres, les représentations objectuelles [gegenständliche Vorstellungen]. En premier lieu, je cite en exemple la représentation que nous désignons par le mot *rien*. En effet celle-ci ne représente certainement pas un objet : ni quelque chose de réel (existant) ni quoi que ce soit de non réel (non existant). Car le mot *rien* signifie seulement ceci : *pas même quelque chose*. De la même manière, les mots « carré rond », « un solide limité par sept faces égales et semblables » et beaucoup d'autres encore désignent des représentations qui n'ont aucun objet, parce qu'elles attribuent au même objet des propriétés qui se contredisent les unes les autres.⁶

§4. Ce qu'exprime Bolzano ne suffit pas à décrire la totalité du genre du « sans objet ». Le sans objet, c'est aussi le encore-sans-objet. Le encore-sans-objet, c'est la priméité peircienne. Le sans objet, c'est encore l'*a-priori-sans-objet*, c'est notre protosigne sonore musical, nos formes protonarratives, le caractère protodiscursif du son musical.

Le *a-priori-sans-objet* possède un fondement psycho-cognitif, un fondement métaphysique, et un aspect expressif. 1) Fondement Psycho-cognitif. Le sans objet, dans ce texte, c'est le *a priori* sans objet de re-présentation. Psychologiquement, cela signifie *a)* que l'objet réel (le son musical) n'est pas lié *a priori* à un objet particulier de re-présentation (la présentation à nouveau) ; *b)* que la présentation de l'objet (le son musical) n'impose la survenue

⁶ BOLZANO, Bernard, *De la méthode mathématique et correspondance : Bolzano-Exner*, traduit par Carole Maigné et Jan Sebestik, Paris, Vrin, 2008, p. 71-72.

que d'une seule image psychique : celle qui représente (sans trait d'union) le son (autrement dit l'image sonore) ; c) que le son n'impose ni la forme, ni la matière⁷ de la re-présentation ; et d) que la connaissance *a priori* de l'objet (le son musical) ne garantit pas *pour-soi* une re-présentation objectuelle *a priori*.

...C'est pour ces raisons que nous définissons⁸ le son musical comme « objet sans objet de représentation *a priori* ».

§5. Lorsque l'on perçoit le son musical — l'objet « son musical » — la re-présentation que l'on en a est *en creux*. Cette re-présentation en creux, sans objet, peut donner lieu à l'adjonction d'un objet de notre part, de notre vécu ou/et de notre imaginaire, et en, dernier recours du langage. Ce vécu et cet imaginaire, nous l'avons montré, n'existent ou ne consistent que *sous la contrainte* de notre propre subjectivité, mais encore que *sous contrainte* de la contingence que notre « être-au-monde historique et culturel prescrit (déjà cité) », comme le dit J.-M. Salanskis.

2) Fondement métaphysique. Le sans objet, c'est aussi la priméité du son musical, le encore-sans-objet évoqué un peu plus haut. Intrinsèquement, *en-soi*, ce que le son évoque et invoque est *encore-sans-objet* — *encore-sans-objet*, ou *pour-soi* ce qui est exprimé dans sa priméité, avant qu'un objet ne vienne « s'accoler » à l'expression. C'est l'aspect métaphysique du son musical, sur lequel nous reviendrons dans le chapitre 9.4 en nous aidant de Schopenhauer : le son physique, pour qui l'*encore-sans-objet* est le mode d'être préférentiel, trouve en cela son aspect « métaphysique ». Quelque soit l'objet que m'évoque ou qu'invoque le son musical — qu'il s'agisse d'un souvenir, d'un état d'âme, d'une intrigue, d'une narration — cet objet est accolé *a posteriori*. C'est la force métaphysique de l'art des sons, repérée par Schopenhauer dans *Le Monde comme volonté et comme représentation*, et souvent condamnée par la musicologie ou la philosophie (Jankélévitch), à tort selon nous.

3) Aspect expressif. Le *sans objet* n'est toutefois pas vide d'*a priori*. Le mouvement sonore musical imprime un certain caractère à ce *sans objet*. Selon nous, à l'écoute d'une musique, on peut formuler « n'importe quelle image psychique » référant « à n'importe quel objet ». Il est par exemple tout à fait possible de formuler une image psychique ayant une valeur contraire au « caractère » exprimé par la musique. Je peux tout à fait associer un souvenir infiniment triste (la mort d'un proche) à l'écoute d'une musique infiniment joyeuse. Simplement parce que j'écoutais précisément cette musique joyeuse lorsque l'on m'a annoncé la triste mort de ce proche. La subjectivité est la matrice de cette infinité de re-présentations possibles. Mais le son exprime préférentiellement un caractère. Par exemple un caractère narratif (l'une des topiques

⁷ Même s'il la conditionne (voir supra chap. 8.2.2.3. Allures émo-toniques).

⁸ Voir supra 2.1.2.2. Un objet *sans objet*.

musicales). Il imprime aussi préférentiellement un caractère émotionnel. Il va de soi que l'on formule préférentiellement une image référant à un souvenir (objet) triste à l'écoute d'une musique triste. Ceci est d'ailleurs un lieu commun de l'émotivisme musicologique depuis toujours. Voilà en quoi réside l'aspect expressif du son musical : il imprime un certain caractère au sans objet, par son propre mouvement et son propre changement.

9.1.3. Les fondements d'une protosémantique du son musical.

§6. Une protosémantique bien comprise est une sémantique du « encore-sans-objet ». *Protosémantique* n'est pas un terme nouveau. Couramment, en sémantique du discours ou en sémantique de la langue, le « protosémantique » concerne un niveau de langage dans lequel on transmet des significations sans utiliser nécessairement toute la richesse des structures (syntaxiques, sémantiques, pragmatiques) du langage. On parle donc de niveau protosyntaxique, de niveau protopragmatique et de niveau protosémantique. Dans notre texte, ce qui relève du protosémantique est à la fois ce qui est *pour-soi* sémantiquement préjugé, notre dasein présémantique si l'on veut, mais aussi — autre point de vue — ce qui est *potentiellement* d'ordre sémantique en son, en forme sonore (ces deux points de vue sont, nous l'avons dit, une seule et même chose vue sous l'angle de deux philosophies du sens différentes). Si le terme « protosémantique » devait désigner une discipline musicologique, elle serait la science de la protosignification. La protosignification est liée, nous l'avons vu, au protosigne sonore musical, ce signe archaïque de l'ordre du signifiant, se déclinant sous ses espèces protonarrative et protodiscursive. La protosémantique musicale s'occupe donc du signifiant sonore musical : sa première tâche est la description de ce signifiant. Nous y reviendrons très vite.

§7. Pourquoi élaborer une protosémantique comme discipline ? 1) Tout d'abord, une protosémantique se veut un discours sur le son musical, autre que l'acoustique et la psychoacoustique, qui manquent selon nous de très loin les enjeux de l'étude du son en musique — justement parce qu'elles pensent une signification « avec objet » (le son en tant qu'objet représenté dans le premier cas, l'homme ou son psychisme dans le second). 2) Ensuite, nous souhaitons ériger une PROTOsémantique comme discipline, car elle est, du point de vue théorique, un discours sur notre PROTOsigne. 3) En outre, une proto-sémantique, car il ne faut pas espérer dire : « voilà que ce que le son musical signifie précisément ». Il ne s'agit pas d'une *sémantique du signifié* du son. Cela n'est pas une démission mais un constat raisonnable et débarrassé de toute naïveté ou de tout excès d'optimisme. En revanche, ce que nous allons tenter de montrer, c'est qu'il existe des territoires de signifiante correspondant à certains mouvements internes du son que nous avons déjà nommés dans notre texte *les poétiques*

musicales. 4) Une sémantique de la surface de l'œuvre musicale est impossible ou hasardeuse. Pour la simple raison déjà évoquée plusieurs fois : il n'y a pas, du point de vue du récepteur de l'œuvre, de causalité entre une forme sonore musicale et une signification particulière à un niveau de surface de l'œuvre, autrement que par association symbolique ou convention sociale ou culturelle, ou arbitraire socioculturel.

9.1.3.1. L'idée des poétiques sonores musicales.

Note : La détermination des poétiques sonores musicales, que se donne en charge notre protosémantique, est un travail poétique. Selon Tzvetan Todorov dans « Poétique⁹ », la poétique, en tant que discipline, a vocation à déterminer les propriétés d'un discours particulier – le discours sonore musical dans le cas présent, dont il est nécessaire de montrer les caractéristiques. « On peut [d'ailleurs] se rappeler, que la plus célèbre des *Poétiques*, celle d'Aristote, n'était pas autre chose qu'une théorie concernant les propriétés de certains types de discours littéraires¹⁰ ».

§8. Partons du poème *Ode secrète* de Paul Valéry :

Chute superbe, fin si douce,
Oubli des luttes, quel délice
Que d'étendre à même la mousse
Après la danse, le corps lisse!

Jamais une telle lueur
Que ces étincelles d'été
Sur un front semé de sueur
N'avait la victoire fêtée! *Etc...*

Exemple 22 : *Ode secrète*.¹¹

Ce poème est constitué de quatrains et se termine par des assonances, dans la pure tradition poétique. La thématique est « classique », pourrait-on dire. Elle semble être celle de la célébration d'une victoire et du triomphe d'une paix intérieure. En revanche, la rythmique est asymétrique et bien entendu, ce poème *évoque* plus qu'il *n'impose*. Il est autant de l'ordre du signe que de l'ordre du protosigne sonore verbal. Dans ce genre de poème, et plus encore dans

⁹ TODOROV, Tzvetan, « Poétique » in *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Paris, Seuil, 1968.

¹⁰ TODOROV, « Poétique », p. 103.

¹¹ Poème de Paul Valéry, « Ode secrète », issu du recueil de poèmes *Charmes*, paru en 1922.

la poésie surréaliste, on prend du plaisir à déclamer les vers ou à les lire, sans pour autant savoir réellement ce qui se trame (narrativement parlant, discursivement parlant). Cela est pour nous la preuve que la signification *stricto sensu* (*ce-dont-il-est-question, ce-que-cela-veut-dire*), telle qu'elle est envisagée par la sémantique classique, n'est pas l'intérêt principal de sa *lecture* et à ce compte, ne devrait pas être la préoccupation majeure de son analyse — ce constat est extensible au son musical. La « magie sonore » du poème, les assonances et allitérations, la poésie (la poétique) du son, l'ordre de la protosignification, est le topos de la problématisation de l'œuvre à son niveau de surface, bien plus que la dramaturgie de l'intrigue, sa narrativité, qui quant à elle, est de l'ordre de la signification, en profondeur. C'est ce lieu de la « magie sonore », ce topos sonore, utilisé en poésie mais par excellence musical, que notre protosémantique du son musical cherche à caractériser. Ce lieu de la protosémantique est celui dont le protosigne sonore musical est la traduction sémiotique.

La protosémantique du son est une sémantique du signifiant musical. Notre première tâche est donc de caractériser le signifiant sonore musical, mais plus encore de caractériser les propriétés de la « poésie sonore » de la musique. Les propriétés sonores utilisées en poésie caractérisent la poétique sonore du poème. Notre pensée est qu'il existe des procédés équivalents en musiques, relevant du « design » sonore musical : des « poétiques sonores musicales ». La sémantique de la proto-signification revient donc, en premier lieu, à décrire la sensation du mouvement interne du son à l'aide de quelques données élémentaires.

§9. Nous avons employé de nombreuses fois le terme « poétique musicale », sans en donner une définition exacte. Il nous fallait en passer par une série de réflexions pour pouvoir enfin en donner une définition claire. La voici :

Une poétique sonore musicale consiste — du point de vue poïétique — en l'exploitation d'une qualité physique particulière du son musical, par le discours sonore musical, et en l'expression de cette qualité physique par ce discours, en vue de procurer — point de vue esthétique — la sensation psychophysiologique amodale associée à cette qualité physique du son.

Concrètement, la poétique de la *densité* musicale, par exemple, désigne l'exploitation de la densité du son musical et l'expression de la densité (en général), en vue de procurer la sensation « générale » de la densité. De telle manière que l'auditeur soit en mesure de ressentir la densité et apte à formuler un jugement du type « c'est dense », sans pour autant être apte à dire en quoi consiste le « c' », sans être en mesure de dire : « voilà ce qui est dense ». Il éprouve la densité sans avoir *l'objet* de re-présentation de la densité. Autre exemple, la poétique de *l'intensité*

musicale désigne l'exploitation de l'intensité du son musical et l'expression de l'intensité (en général), en vue de procurer la sensation générale de l'intensité.

Ces poétiques sonores musicales *jouent sur la sensation* : elles exploitent une qualité physique en vue de procurer la sensation psychophysiologique directement associée à cette qualité physique — cause physique et effet psychophysiologique.

Pour reprendre l'exemple donné ci-dessus, la densité physique du son procure la sensation de densité. Cette sensation est « avec objet » : elle est la sensation que le son musical est dense, le son étant l'objet. En revanche, la re-présentation mentale associée à cette densité est *a priori* sans objet. La sensation est celle du signifiant sonore musical ou protosigne sonore musical, et elle peut donner lieu à l'adjonction d'un métasigne (image psychique, etc.) ; elle peut donner lieu à l'adjonction d'un objet venant de notre vécu propre, de notre imaginaire, etc. Le son musical utilise un signe dont la re-présentation est en creux. Et ce signe archaïque est la traduction sémiotique de la propriété poétique du sonore musical, c'est-à-dire une propriété discursive et narrative *sans objet*

§10. Autre point essentiel, découlant de celui-ci — nous prenons ici le contrepied de la sémantique musicale classique — : la sensation induite par les poétiques musicales est presque toujours *amodale*. Autrement dit, ce qui est ressenti est en principe indépendant du mode « son musical ». En voici la preuve. Nous parlons de la densité. La densité peut être exprimée par un nombre colossal de modes. Par tous les modes : le mode matériel, réel, qu'il soit sonore, visuel, tactile, gustatif, le mode idéal, conceptuel, le mode formel, le mode structural, etc. Une foule dense exprime cette densité. Un matériau dense l'exprime aussi. Un gâteau raté sera trop dense ou pas assez. En bouche, il exprimera sa « densité » en général. La sensation de densité est amodale, indépendante du mode d'expression, et de l'objet de l'expression. Toute chose quotidienne ou matière peut exprimer cette densité. Le son musical l'exprime aussi, mais à la différence de tous les autres modes cités, ce qui est exprimé n'est pas présent sous forme d'objet dans notre re-présentation. En cela, le son musical exprime une « densité » si l'on veut, c'est-à-dire une densité dans sa priméité, une densité avant même qu'elle ne soit la qualité d'un objet re-présenté. Pour le dire simplement, la musique exprime la densité sans l'objet de la densité. Si l'on se concentre, on se représente très bien ce qu'est une foule dense. On se représente, dans ce cas, l'objet de la densité exprimée (la foule). Mais si l'on se concentre, on se représente assez difficilement ce qu'est un son dense. Car la densité exprimée en son est *sans objet*. En revanche, on se re-présente très bien la densité du son lorsque l'on adjoint à notre re-présentation un objet autre. La foule pourquoi pas, ou un matériau dense.

Nous avons toutes les chances d'élaborer une cartographie exhaustive des poétiques sonores musicales. Cela pour deux raisons principales. 1) D'abord, parce que les poétiques jouent sur la sensation des qualités physiques du son. Or, ces sensations ne sont pas infinies en nombre, du fait même que les qualités physiques du son ne sont pas inépuisables. Elles peuvent être, nous allons le voir, résumées sous quelques grandes catégories. 2) Les poétiques ne sont ni des thèmes, ni des sèmes, ni des topiques. Elles ne sont ni limitées à la profondeur de l'œuvre (l'intrigue musicale par exemple), ni limitées à un corpus particulier. On ne saurait nous reprocher, par exemple, qu'une poétique soit absente dans un style et présente dans un autre.

Nous aimons nous représenter l'ensemble de ces poétiques de la sorte : nous pourrions imaginer que chaque poétique soit métaphoriquement un potentiomètre, et qu'en faisant varier tous ces potentiomètres, nous serions aptes à recréer toute sensation induite par le son musical. Il s'agit de quelques potentiomètres primitifs dont il suffirait de faire varier le potentiel pour créer n'importe quelle sensation sonore musicale.

§11. « La musique est émouvante parce qu'elle est mouvante » disait Roland-Manuel. C'est à partir de cette affirmation, plus fondée que jamais, que commence la recherche des poétiques. Servons-nous de nos résultats en philosophie du sens : aux catégories du mouvement et du changement se réduisent toutes les poétiques du son musical. Ceci a pour implication immédiate : 1) que la sensation la plus globale que l'on éprouve en présence du son musical est celle du mouvement et du changement. La sensation la plus prégnante est celle du mouvement et celle du changement : la musique bouge, elle se meut, elle change, elle est changeante. 2) Deuxièmement, les poétiques possèdent un caractère indéniablement temporel. Puisque ces poétiques sont réunies sous la poétique plus générale du mouvement et du changement, toutes ces poétiques sont intuitionnées dans le temps. La sensation générale du temps (temps chronologique, temps vécu, etc...), nous allons le voir, désigne donc ces diverses poétiques. 3) Troisièmement, les poétiques possèdent un caractère indéniablement spatial. Le mouvement et le changement, nous l'avons vu dans notre philosophie du sens, sont intuitionnées dans le temps comme dans l'espace. Un changement et un mouvement peuvent être appréciés en termes de spatialité (changement de lieu, mouvement allant d'un lieu à l'autre) et de temporalité (temps pour effectuer un changement, temps que prend l'effectuation d'un mouvement).

9.1.3.2. Aspect temporel des poétiques sonores musicales.

§12. (X)¹² On pourrait, avec un petit effort d'abstraction, imaginer qu'il y ait trois dimensions au temps musical, auxquelles correspondent trois temporalités, désignant trois *qualités du temps vécu*. Ceci n'est pas saugrenu, Bachelard en voyait au moins deux, nous en rajoutons une troisième plus particulièrement musicale. Il remarquait judicieusement que « le temps a plusieurs dimensions : le temps a une épaisseur. Il n'apparaît continu que sous une certaine épaisseur, grâce à la superposition de plusieurs temps indépendants »¹³. Une première dimension est liée à la sensation d'un temps chronologique (ou au moins à la sensation d'une orientation temporelle ou d'une continuité d'ordre temporel), que l'on perçoit d'autant mieux dans les musiques des périodes classique et romantique. Elles donnent l'impression pourrait-on dire, de posséder une sorte de cohérence discursive voire d'une logique narrative, qui donnent cette sensation de chronologie. Les opéras de Haydn, Mozart, l'évolution des *leitmotive* wagnériens, mais aussi la structuration des thèmes (antécédent/conséquent), la morphologie générale des sonates possèdent, pour la plupart, cette logique ou cette cohérence temporelle. Des musiques du XXe siècle portent aussi cette cohérence, comme le remarque Michel Imberty à propos de *Wozzeck* d'Alban Berg, dont la « forme est l'opposé de ce qu'on pouvait attendre d'un drame d'essence expressionniste, [...] par exemple la forme auto-générée d'*Erwartung* »¹⁴ :

[Le] livret rentre [...] dans un schéma très général de récit ou de narration qui circonscrit un temps mythique où sont inscrits les événements, un temps fermé, maîtrisé par la technique même de mise en langage. [...] Ce temps clos, adroitement symétrisé, semble impliquer un déroulement bien établi dès le départ, totalement prévisible, comme l'est le destin des personnages.¹⁵

§13. Une seconde dimension, perpendiculaire à la première, verticale pourrait-on dire (peut-être plus spécifiquement musicale), est donnée par une sensation d'inertie ou d'imprévisibilité (disons plutôt d'indétermination) que l'on ressent plus fortement dans certaines musiques du XXe siècle, en particulier à partir des années 1950 en Europe et aux États-Unis. Le sérialisme

¹² Certains passages du texte qui suit ont été publiés dans ROUSSELOT, Mathias, « Instant musicien, instant musical, instant musicologique », in *Ontologies de la création en musique, volume II : des instants en Musique*, Paris, L'Harmattan, 2013. Le « je » y est utilisé.

¹³ BACHELARD, Gaston, *La dialectique de la durée*, Paris, PUF, 1963, p. 92.

¹⁴ IMBERTY, Michel, *La musique creuse le temps, De Wagner à Boulez : musique, psychologie, psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 432.

¹⁵ *Ibid.*

intégral de Pierre Boulez et le *statisme* instauré par des compositeurs comme Giacinto Scelsi ou Ligeti sont emblématiques de cette seconde dimension. Signalons aussi que, du point de vue de ces deux premières dimensions, la musique des répétitifs américains est tout à fait paradoxale. Comme le souligne Johan Girard dans son ouvrage *Répétitions : L'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass*¹⁶, ces musiques font cohabiter deux temporalités – bien qu'elles puissent sembler antagonistes. La répétition induit à la fois une continuité qui, par les infimes différences dont elle est porteuse, semble porter une destinée temporelle, mais elle induit aussi une sensation de stase : la sensation que cette continuité répétitive est celle d'un *statuquo* inextricable.

Deux hypothèses concernant le rapport au temps instauré par la musique répétitive américaine peuvent être confrontées : l'une considère que l'indifférenciation structurelle produit à l'écoute une impression de stase ; la seconde fait des infimes variations le moteur d'une orientation temporelle retrouvée [...].¹⁷

§14. Une troisième dimension, perpendiculaire au plan formé par les deux autres, est à mon sens perçue dans toute musique. Je la nommerai *profondeur du temps vécu*, synonyme ici de *l'épaisseur* du temps de Bachelard. Elle n'est pas la *profondeur du temps vécu* évoquée par Marcel Proust dans le *Temps retrouvé* qui elle, semble bien indexée sur le temps chronologique¹⁸. Ce qui est ici en jeu est lié à l'importance que je confère au temps que la musique me fait vivre. Cela dépend bien sûr de mon attirance ou de mon dégoût pour la musique que j'écoute, de mes émotions, de mes sentiments, de mon état thymique, *etc.* Ainsi, cette troisième dimension représente (ou rend compte de) la manière avec laquelle la musique sculpte le relief de ma sensibilité, avec laquelle elle donne pour moi de *l'espace au temps*.

¹⁶ GIRARD, Johan, *Répétitions : L'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.

¹⁷ GIRARD, *Répétitions : L'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass*, p. 180.

¹⁸ « [...] en somme, la vieillesse restait dépendante du spectateur, qui avait à se bien placer pour voir ces figures-là rester jeunes et à n'appliquer sur elles que ces regards lointains [...] En général, le degré de blancheur des cheveux semblait comme un signe de la profondeur du temps vécu [l'âge], comme ces sommets montagneux qui, même apparaissant aux yeux sur la même ligne que d'autres, révèlent pourtant le niveau de leur altitude par l'éclat de leur neigeuse blancheur » (PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu. Le temps retrouvé*, tome 7, Paris, Gallimard, 1992, p. 233).

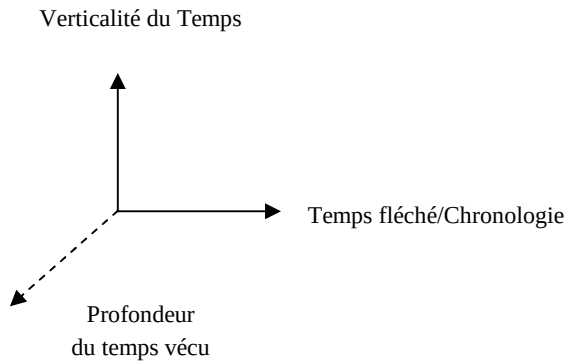


Figure 46 : trois dimensions du temps en musique.

Toutes les poétiques musicales se dissolvent dans la poétique du mouvement et du changement qui s'intuitionne dans le temps. Elles se répartissent donc selon ces trois axes du temps ou selon ces trois dimensions du temps, sans être toujours exclusives à l'une ou à l'autre.

9.1.3.3. Aspect spatial des poétiques sonores musicales.

§15. Sans réel effort d'abstraction, on se représente l'espace en trois dimensions, forme de l'entendement grâce à laquelle nous intuitionnons le monde qui nous est extérieur. « L'espace est une représentation nécessaire *a priori* qui sert de fondement à toutes les intuitions extérieures¹⁹ » — ce qui implique d'ailleurs *qu'a priori*, l'espace n'est pas seulement une propriété d'objet mais davantage une forme pure de l'intuition. Et c'est aussi dans l'espace que nous représentons le son musical. Rappelons la phrase de Kant : « Au moyen du sens externe [...] nous nous représentons des objets comme hors de nous et placés tous ensemble dans l'espace. C'est là que sont déterminés ou déterminables leur figure, leur grandeur, leurs rapports réciproques²⁰ ». Même le son est intuitionné dans l'espace ; il est *apprécié* et exprimé d'ailleurs (métaphores verbales) en termes de spatialité : sa directionnalité, sa présence, son mouvement, son changement. Et si l'on cherche à en avoir une représentation, pour que l'on puisse se représenter le son musical comme extérieur, « il faut que la représentation de l'espace soit posée comme fondement²¹ ». L'expérience extérieure du son « n'est elle-même possible qu'au moyen de cette représentation²² ».

¹⁹ KANT, *Critique de la raison pure*, p. 56.

²⁰ KANT, *Critique de la raison pure*, p. 55.

²¹ KANT, *Critique de la raison pure*, p. 56.

²² KANT, *Critique de la raison pure*, p. 56.

§16. L'espace, tel qu'il est conçu conventionnellement, comporte trois dimensions : horizontalité, verticalité et profondeur. Ainsi, la question du temps (et de ses trois dimensions) devient celle de l'espace (et de ses trois dimensions) du point de vue de la représentation.

Toutes les poétiques musicales se dissolvent dans la poétique du mouvement et du changement. Conséquemment, et conformément à la philosophie kantienne, elles sont intuitionnées dans le temps et représentées dans l'espace. Elles se répartissent donc selon ces trois axes de l'espace ou selon les trois dimensions de l'espace, sans être forcément exclusives à l'une ou à l'autre. Ainsi, la question de la protosignification du son se reformule ainsi : qu'intuitionne-t-on de temporel et que représentons-nous (sans trait d'union) de spatial en son ?

La première dimension est celle de l'horizontalité. Que se représente-t-on d'*horizontal* en son musical ? On se représente 1) Ce qui a caractère de successivité. Lorsque les occurrences du protosigne semblent logiquement se succéder, lorsqu'elles sont ressenties comme se suivant dans le temps. 2) Ce qui a caractère de prédictibilité. Lorsque l'on est à même de prévoir ou d'attendre la survenue de tel ou tel protosigne sonore musical.

Le caractère de la successivité peut être porté de deux manières par le son musical. *a)* Une VITESSE à laquelle se succèdent ces unités, et le changement de cette vitesse que l'on nomme accélération (ou décélération). *b)* la CONTINUITÉ ou la discontinuité de cette succession et la variation de cette continuité que l'on nomme rupture.

Le caractère de la prédictibilité est porté d'une seule manière par le son musical ; la TENSION du son, sa capacité à *tendre vers*, avoir un destin, une sorte de *telos sonore*. C'est sa capacité à créer une tension par rapport au son qui lui succède ou qui lui précède. La tension / détente du mécanisme tonal et un des innombrables exemples pouvant illustrer la tension.

§17. La seconde dimension est celle de la verticalité. Que se représente-t-on de *vertical* en son musical ? On se représente 1) Ce qui a le caractère du statuquo. Lorsqu'aucune progression horizontale (narrative, chronologique ou autre) n'est ressentie, ou plus modérément, lorsque la destinée n'est pas potentialisée par le son. 2) Ce qui a le caractère figuré de la « stature » ou de la verticalité du corps physique. 3) ce qui a le caractère de l'intonation verbale.

Le caractère du statuquo est porté d'une manière unique par le son musical, la STASE sonore, où la destinée sonore est hypothéquée. Signalons tout de même que la stase peut être vue, d'un point de vue sonore, comme une absolue continuité. Mais sur le plan de la sensation, qui nous intéresse plus particulièrement, la stase est le sentiment d'absence de destinée temporelle alors que la continuité, au contraire, n'est mesurable qu'à l'aune d'une destinée.

Le caractère de la stature est porté d'une manière par le son musical : la HAUTEUR du son, c'est-à-dire sa propriété physique d'être grave ou aigu, c'est-à-dire « à une certaine altitude ». Sa modulation est l'ascension ou la descente.

Le caractère de l'intonation verbale est porté aussi par a) la HAUTEUR du son et b) par son INTENSITÉ, sa force, verticale, la force verticale de sa pression. Sa variation est l'accroissement ou la décroissance.

§18. La troisième dimension est celle de la profondeur (à ne pas confondre avec le niveau de profondeur des œuvres musicales et la profondeur de la musique et de son sens). Que se représente-t-on sur l'axe de profondeur en son musical ? On se représente 1) ce qui a le caractère de l'allure corporelle. Lorsqu'une progression sonore est ressentie comme changeante du point de vue de son allure corporelle, 2) ce qui est propre à la qualité de la matière de la représentation.

Le caractère de l'allure est porté de deux manières différentes par le son musical : a) La DENSITÉ, c'est-à-dire la sensation de réplétion de l'espace sonore ou au contraire la sensation de son évidemment. b) La GRAVITÉ, c'est-à-dire la sensation de pesanteur ou d'apesanteur du son, son poids sur mon corps.

Ce qui est propre à la qualité de la matière de la représentation est porté d'une unique manière par le son musical : le TIMBRE, qui est la sensation spécifiquement musicale du changement et du mouvement de la matière. Toutes les autres sensations sont amodales.

— En résumé —

§19. Une poétique n'a jamais seulement le caractère de la quantité ou le caractère de la qualité. Toute poétique est toujours une sensation d'une qualité et simultanément la sensation d'une quantité. La vitesse est une grandeur et une qualité. Aller vite est bien une quantité de vitesse, mais la vitesse est aussi une qualité : la sensation que cela va vite. Idem pour la tension et la continuité. La continuité est une grandeur et une qualité. Le son est plus ou moins continu (grandeur) mais est aussi la sensation qualitative de la continuité : la sensation que *cela est continu*. Idem pour l'intensité, la hauteur, la stase, la densité, la pesanteur, le timbre.

Il y a donc au total — de manière exhaustive selon nous — 9 poétiques sonores musicales. Toutes ces poétiques sont exprimées dans toutes les musiques. Seulement, selon les musiques, l'accent est mis sur certaines et pas sur d'autres. Ces poétiques occupent donc certains *territoires spatiotemporels*, répartis inégalement selon ces trois axes :

1) L'axe horizontal, correspondant à la sensation d'un temps vécu d'ordre chronologique. Toutes les poétiques appartenant préféablement à cette catégorie sont réunies sous la « poétique de l'horizontalité ». Comptent au rang de cette horizontalité (exhaustivement) :

- La poétique de la vitesse.
- La poétique de la tension.
- La poétique de la continuité.

2) L'axe vertical, correspondant à la sensation d'un temps vécu inerte ou d'une sensation de stase, ou encore d'une sensation de stature, ou d'intonation. Toutes les poétiques appartenant préféablement à cette catégorie sont réunies sous la « poétique de la verticalité ». Comptent au rang de cette verticalité (exhaustivement) :

- La poétique de l'intensité
- La poétique de la hauteur
- La poétique de la stase.

3) L'axe de la profondeur, correspondant à la sensation de la profondeur du temps vécu ou d'une sensation spatiale de profondeur. Toutes les poétiques appartenant préféablement à cette catégorie sont réunies sous la « poétique de la profondeur ». Comptent au rang de cette profondeur (exhaustivement) :

- La poétique du timbre
- La poétique de la densité
- La poétique de la gravité

9.1.4. Typologies des poétiques sonores.

9.1.4.1. Poétiques sonores de l'horizontalité.

§20. Les poétiques de l'horizontalité sont celles de la destinée temporelle du son musical. Une destinée temporelle existe dans toute musique, en ce sens que sa production et sa réception se déroulent dans le temps. La musique est dépendante d'un temps chronologique. C'est un fait. Cela n'implique pas nécessairement que le temps musical vécu ait le caractère de la continuité chronologique. Seules certaines musiques nous la font sentir. Il est aisé, d'envisager le temps chronologique comme ayant ontologiquement le caractère du continu. Mais comme le suggère Gaston Bachelard dans la *Dialectique de la durée*, soutenant l'idée d'un temps ontologiquement discontinu – s'opposant à Bergson – la continuité n'a pas de réalité, mais se construit. Ainsi, dans la perspective de la philosophie du discontinu défendue par Bachelard, la continuité en musique pourrait se penser ainsi : le temps chronologique ou *fléché* est une sensation de

continuité logique ou chronologique en musique, une sensation que les *moments* musicaux se suivent, ont presque la cohérence d'une intrigue, s'enchaînent à peu de choses près comme les péripéties d'une même narration. Qui n'a pas, en écoutant *Der ring des Nibelungen* ou de très nombreux autres opéras, ainsi que de très nombreux autres genres de la période classique ou romantique, eu le sentiment que les sons et les moments musicaux (pourtant discrets, discontinus) s'enchaînaient dans une continuité temporelle implacable et prévisible, comme si

leur destin était absolument fléché ? Comme le remarque judicieusement Jérôme Baillet, la musique occidentale des XVIII^e et XIX^e siècles s'inscrit entièrement dans cette conception. « Les notions de prévisibilité et d'attente » présentes dans ces musiques « sont des ingrédients indispensables au temps fléché »²³. La tension, plus généralement, est donc tout aussi indispensable au temps chronologique.

A) Poétique sonore de la « tension ».

Exemple 23 : tout début de la Danse Sacrale.
Sacre du Printemps.
Igor Stravinsky.

§21. Qu'entend-on par poétique de la tension sonore ? Il s'agit d'une sensation corporelle. Il ne s'agit pas *du respect des principes de l'harmonie tonale*. Sa temporalité est l'attente, la prédictibilité. Nous avons déjà montré, dans notre chapitre sur la proto-narrativité, que les morphologies sonores protonarratives sont fondées sur ce principe, sont fondées sur *le jeu sur ce principe*, c'est-à-dire sur cette *poétique*. La poétique de la tension sonore musicale, c'est le jeu sur la sensation de tension-détente, jeu pouvant être assumé par n'importe quel style musical ou n'importe quelle modalité de création. Elle ne repose pas sur la tension d'un cinquième degré et la résolution d'un premier degré, mais sur la polarité des notes, des rythmes et des harmonies. La polarité, ou la propriété d'une note, d'une harmonie, etc. à en attirer d'autres, est un principe élémentaire de la musique, tonale ou pas. La tension peut-être vue comme la force opposée à cette attraction, et la détente comme la force allant dans le sens de cette attraction. Dans la musique tonale, la tonique est bien entendu une note polaire. Lorsque la sensible s'oppose à son attraction (demi-cadence,

²³ BAILLET, Jérôme « Flèche du temps et processus dans les musiques après 1965 », in Fabien Lévy (dir.), *Les écritures du temps (musique, rythme, etc.)*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 159.

cinquième degré), la force utilisée est celle de la tension. Lorsque la sensible se résout (cadence parfaite), le mouvement est celui de la détente. Certes. La polarité n'est pas seulement la propriété des notes. L'ensemble des poétiques sonores musicales, nous allons le voir, peut être vu comme un jeu sur la tension et la détente. Par exemple : l'opposition de timbre, d'intensité, etc., peut créer une tension au même titre qu'un enchaînement V, I, et au même titre que l'appoggiature de quarte augmentée sur un accord du quatrième degré. Tous les paramètres du son sont aussi susceptibles de concerner cette poétique, notamment le rythme. *Le Sacre du printemps* est à elle seule une « œuvre de tension/détente rythmique » (voir exemple 23).

§22. Certes, la rythmique des cinq timbales et des cymbales antiques de la *Danse sacrée* instaure d'office un climat de tension rythmique, avec l'intervention (parfois) syncopée des instruments. Les mesures asymétriques à 3/16, 4/16, 5/16 rendent cet exemple plus percutant. La tension sonore s'intensifie grâce à l'opposition des timbres et des hauteurs (hautbois, clarinette, cor, trompette en ut, violons 1-2, altos, violoncelles vs contrebasse, timbale — et tubas basses). Comme on peut le voir dans l'exemple ci-dessus, la contrebasse est en opposition rythmique avec le reste de l'orchestre. À la mesure suivante (non figurée dans l'exemple), ce sont les cinq timbales qui sont en opposition avec le reste de l'orchestre.

B) Poétique sonore de la « vitesse ».

§23. Il ne suffit pas à une musique d'être rapide pour exprimer la vitesse. Par exemple, le début du poème symphonique *Une nuit sur le mont Chauve* de Modeste Moussorgski (1867) est rapide mais n'exprime pas nécessairement la vitesse, mais par moment *l'inquiétude*, puis le *burlesque*, puis le sème du *national-musical (russe)* pour reprendre la terminologie des 17 sèmes de la musique du XIXe en rapport avec les mythes²⁴.

L'un des meilleurs exemples illustrant la poétique de la vitesse en musique savante occidentale nous vient de la musique Russe : le *Vol du Bourdon*, issu de l'opéra de Rimski-Korsakov *Le Conte du tsar Saltan* — dont le livret s'inspire du conte éponyme d'Alexandre Pouchkine.

²⁴ Voir supra.



Exemple 24 : Le Vol du bourdon (1899-1900), Nikolai Rimski-Korsakov, *Le Conte du tsar Saltan*.

§24. Nous n'avons conservé que la mélodie en doubles croches. La descente chromatique « à rebonds²⁵ » jusqu'au si bémol ainsi que les intervalles de demi-ton joués en doubles croches procure une sensation inévitable de vitesse. Mais cette vitesse est *sans objet*. Le titre (*Vol du bourdon*) a beau orienter la narrativisation de l'œuvre ou conditionner son écoute, ce vol du bourdon pourrait caractériser n'importe quel objet ou situation exprimant préférentiellement cette poétique : un des films noir et blanc muets trop rapides, comme les Charlie Chaplin — une des scènes des *Temps modernes*, celle où Chaplin est dépassé par la rapidité de la chaîne de montage de l'usine²⁶ Electro Steel corporation, par exemple.

§25. De même, on ne peut en rester aux titres des œuvres pour caractériser la lenteur. *La plus que Lente*, L. 121 de Debussy (1910) n'est pas si lente que cela. Et elle n'exprime pas plus la poétique de la lenteur que n'importe quelle ballade, ou n'importe quelle œuvre musicale possédant l'indication *Lento* ou *largo* — ou dans le cas présent Lent « molto rubato con morbidezza ». Une musique emblématique de la poétique de la lenteur exprime cette lenteur sans objet, et ne se contente pas d'être lente. De ce point de vue, les exemples sont assez rares. Pour rester dans la musique Russe, la *Danse des chevaliers* dans le balai *Roméo et Juliette* de Sergueï Prokofiev en donne un bon aperçu. Le « boitement » de cette danse donne assez facilement l'image d'un homme assez lourd et boiteux se déplaçant à faible vitesse.

²⁵ Ceci est une métaphore pour décrire une descente chromatique qui rebondit ponctuellement d'un demi-ton supérieur.

²⁶ En reVISIONnant la scène, nous nous sommes d'ailleurs aperçu qu'un bourdon (l'insecte) vient, à un moment, troubler la concentration de l'acteur, rendant la scène plus cocasse. Heureuse ou malheureuse coïncidence.

Exemple 25 : *Roméo et Juliette, Danse des chevaliers*, Sergueï Prokofiev.

Réduction pour piano.

§26. Le « boitement » mi, mi / si, sol, si, / sol, sol / si, sol, si, pourtant relativement rapide, donne une sensation de lenteur. On pourrait volontiers se re-présenter, à l'écoute de ce passage, l'image d'un homme un peu bourru trainant les pieds ou appuyé sur une canne, ayant du mal à se déplacer. La lenteur n'est pas qu'affaire de tempo, mais aussi de *sensation* de lenteur. C'est bien cette « sensation » (en général) que nous cherchons à caractériser.

C) Poétique sonore de la « continuité ».

§27. Il est nécessaire de distinguer la continuité fonctionnelle²⁷ et la continuité de flux²⁸. La poétique de la continuité joue sur cette dernière, c'est-à-dire sur la sensation phénoménologique de continuité ou de discontinuité en son musical. Le parangon de la discontinuité est l'œuvre sérielle (dans son ensemble). Les *Structures I* de Pierre Boulez en sont un bon exemple — mais un exemple parmi d'autres.

²⁷ Elle est de principe, puisque la note est une unité discrète. Imberty forme deux concepts qui sont la *continuité articulée* et la *discontinuité liée*. Ils ne trouvent pas écho dans notre texte, car seule la continuité de flux nous intéresse. Mais nous les énonçons tout de même. « Les deux expressions ne sont pas équivalentes en ce qu'elles relèvent de processus diamétralement opposés : la continuité articulée [...] est une "mise en forme" ou, pour reprendre une expression de Paul Ricœur, une "configuration" de la continuité première. Il s'agit de restituer des repères dans le mouvement-même que développe le temps ; la discontinuité liée pose au contraire le primat de la discontinuité et de la désintégration des processus événementiels en objets inertes. Dans cet éparpillement informel, il s'agit alors de *re-lie* ensemble pour faire tenir un discours qui ait un sens, il s'agit de restituer une hypothétique trame de temps et une certaine forme de linéarité directionnelle. » IMBERTY, *La musique creuse le temps*, p. 160.

²⁸ IMBERTY, *La musique creuse le temps*, p. 160.

Très Modéré (♩ = 120)

PIANO I

fff
legato sempre

Très Modéré (♩ = 120)

PIANO II

quasi p *sempre*

Exemple 26 : *Structures* (livre I, chap. 1a), Pierre Boulez, 1952.

§28. La simple vue d'ensemble de la partition rend saillante la discontinuité de cette œuvre, induite par l'éclatement des ambitus, le morcellement de la rythmique — le *rythme atonal* comme le dit Boulez —, l'atomisation des notes, la dislocation mélodique. Cette parcellisation du flux musical montre une intention véritable de jouer sur la poétique de la continuité (sur le mode de la discontinuité).

§29. L'inverse est possible. La continuité paroxystique est atteinte grâce au jeu microtonal dans *Lontano* (1967)²⁹ de Ligeti (poétique sonore de la « stase »), ou encore grâce aux glissandi du thérémine dans *Odná* de Dimitri Chostakovitch, par exemple. On retrouvera cette continuité — d'une autre manière — dans la basse obstinée des chaconnes et passacailles baroques. Mais nous avons choisi un exemple plus emblématique, celui de la walking bass (ou walkin' bass) dans les morceaux de jazz allant des styles swing au style hard bop tardif (dont l'âge d'or s'étend des années 1930 à la fin des années 1950). Elle consiste en une ligne mélodique jouée (le plus souvent) à la contrebasse — par cela, cet instrument acquiert sa fonction harmonique —, accompagnant à la noire les autres instruments — par cela, elle acquiert sa fonction rythmique. Livrons-nous à l'écriture d'une de ces lignes :

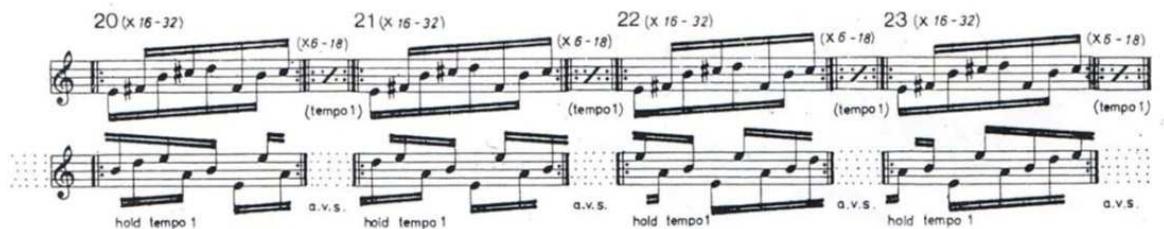
Contrebasse

Exemple 27 : ligne de walking bass sur une boucle
II, V, I, V du II, etc...

²⁹ Dans notre étude sur l'improvisation musicale (*op. cit.*), nous avons — à tort — annoncé la date de 1973 pour cette œuvre. Nous corrigeons ici. Il s'agit bien de 1967.

Cette ligne de walking bass est excessivement simple. Elle articule successivement les notes des arpèges des accords (tonique, tierce, quinte, septième) et leur approche³⁰ au ton ou demi-ton inférieur ou supérieur³¹, sauf à la quatrième mesure, où les notes pivots ne sont pas approchées. Les accords sont simples : ici, une boucle II, V, I, V du II, etc... en Do majeur : Ré-7, Sol7, DoM7, Do#dim, Ré-7, *ad. lib.*

§30. L'exemple paroxystique de la sensation de continuité et de discontinuité est la musique des répétitifs et minimalistes américains. Voici la partition de *Piano Phase* (1967) de Steve Reich pour deux pianos (ou deux marimbas : *Marimba Phase*). Cette œuvre consiste en une série motifs répétés³² par le pianiste (ou les pianistes), et le déphasage progressif du motif. Cette technique est appelée *phasing*.



Exemple 28 : *Piano phase*, (1967) Steve Reich, *Cellules* 20-23.

Cette œuvre, parfois exécutée par un seul pianiste — ce qui représente une performance certaine — procure à la fois une sensation absolue de continuité par la répétition et le déphase progressif des cellules musicales, mais encore, une sensation paradoxale de discontinuité, du fait même de la répétition. Cela n'est qu'une question de point de vue ou de « point d'écoute³³ » comme le dit si justement Michel Chion. Si l'on pouvait se représenter l'œuvre comme une ligne droite continue — continuité induite par la répétition et le *phasing* — il suffirait de « zoomer » sur cette ligne pour voir apparaître les cellules répétitives et la discontinuité qu'elles induisent. De la même manière, la pièce vue dans son ensemble, ou écoutée dans son ensemble donne l'impression d'une lente évolution continue, alors que l'écoute plus ciblée donne une

³⁰ On ne parle ni de notes étrangères, ni d'appoggiatures en jazz. On parle plus favorablement « d'approche » (simple, double, triple, quadruple, quintuple).

³¹ Ce qui est le mode le plus élémentaire de construction d'une walking bass.

³² Le nombre de répétitions est écrit à côté du chiffre du motif — exemple : 20_(x 16-32) — et au début de la partition, il est indiqué « répétez chaque mesure à peu près le nombre de fois indiqué » — « repeat each bar approximately the number of times written ».

³³ Voir entre autres CHION, Michel, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1984.

sensation de stase du fait de la boucle rythmique et mélodique³⁴. En ce paradoxe — que Michel Chion a identifié sous le terme d'« indiscontinuité »³⁵, la continuité doublement niée — réside d'ailleurs selon nous tout l'intérêt et toute la force de ces œuvres répétitives et minimalistes.

9.1.4.2. Poétiques sonores de la verticalité.

§31. La transition opérée par le XXe siècle musical sur le plan esthétique s'est accompagnée, à n'en pas douter, d'une conception nouvelle du temps musical, et a fait vivre à l'auditeur une nouvelle temporalité. En effet, « la faillite du système tonal au début du XXe siècle s'est accompagnée par une faillite du temps fléchi, dont la musique de Debussy a été la première et principale instigatrice³⁶ ». Le temps musical a pris à cette époque un virage à quatre-vingt-dix degrés si l'on peut dire, il s'est verticalisé, probablement en raison de la sensation d'inertie — donnée entre autres par la musique des impressionnistes français. Ce temps « spatialisé » a été théorisé par la musicologie du XXe siècle comme étant tour à tour un temps ponctuel, disloqué (Boulez, Schoenberg, etc.) ou un temps continu (Ligeti, Xenakis, etc.).

Dans une perspective historique, les recherches musicologiques de Barry et de Kramer situent ces deux modalités temporelles dans des périodes historiques successives à l'intérieur du temps comme espace, divisées (de façon approximative) comme suit :

Dislocation ----- 1960 -----continuum

Ou, parfois, comme des paradigmes temporels complémentaires et parallèles qui coexistent depuis l'éclatement du système tonal,

* Dislocation (atonalité, sérialisme, sérialisme intégral, aléatoire, théâtre musical, etc.)

* Continuum (Ives, Varèse, Xenakis, Ligeti, Penderecki, etc.).³⁷

§32. Pour paraphraser Gaston Bachelard, c'est pour construire un instant complexe, pour nouer sur cet instant des simultanités nombreuses que le musicien détruit la continuité simple du temps enchaîné. En toute musique, on peut alors trouver des éléments d'un temps que nous

³⁴ La même remarque aurait pu être faite pour la walking bass : discontinue à l'échelle de la note, continue au sein d'une grille d'accords, discontinue à l'échelle de la grille, puis continue au sein d'un morceau de jazz — et si l'on veut forcer le trait, discontinue à l'échelle du morceau, continue au sein du concert de jazz. Question de point d'écoute.

³⁵ CHION, Michel, *Un art sonore, le cinéma*, Coll. « Cinéma Essais », Paris, Cahiers du Cinéma, 2003, p. 55.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ CHANG, Leiling, *György Ligeti : lorsque le temps devient espace : analyse du Deuxième livre d'études pour piano*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 57.

appellerons vertical pour le distinguer du temps commun qui fuit horizontalement avec l'eau du fleuve avec le vent qui passe³⁸. En musicologie, cette verticalité du temps a plus particulièrement été exprimée dans les travaux de Jonathan D. Kramer³⁹. Voici la description qu'il en donne dans son ouvrage *The Time of Music* :

Écouter une composition musicale verticale peut être comparable à regarder une sculpture. Quand nous regardons la sculpture, nous déterminons nous-mêmes le rythme de notre expérience. Nous sommes libres de nous promener autour de la sculpture, la voir sous plusieurs angles, se concentrer sur certains détails, voir d'autres détails en relation les uns aux autres, prendre du recul et voir l'ensemble, contempler la relation entre la sculpture et l'espace dans lequel nous la voyons [...].⁴⁰

§33. La verticalité en musique est apparue avec la modernité du premier XXe siècle, s'accompagnant de la disparition ou la destruction de la flèche du temps chronologique, qui pouvait peut-être auparavant donner (à la musique classique et romantique en particulier) un aspect logique, linéaire, discursif voire narratif. Ces musiques pouvaient donner la sensation d'une intrigue, d'un enchaînement chronologique des événements musicaux. Au XXe siècle, la disparition des polarités données par la tonalité et la rythmicité a privé d'une certaine manière la musique de destinée temporelle, de projection dans l'avenir⁴¹ et de retour possible au passé. Le sérialisme par exemple, instaure un temps vertical en ce sens :

La plupart des œuvres sérielles des années cinquante déroulent un énoncé où toute trace de polarité, de retour est exclue. Chaque fragment garde une autonomie et s'enchaîne au suivant dans un perpétuel changement. Le nouveau succède perpétuellement au nouveau, créant des conditions où, privée de repères, la mémoire n'est pas sollicitée, où la

³⁸ « C'est pour construire un instant complexe, pour nouer sur cet instant des simultanités nombreuses que le poète détruit la continuité simple du temps enchaîné. En tout vrai poème, on peut alors trouver des éléments d'un temps que nous appellerons vertical pour le distinguer du temps commun qui fuit horizontalement avec l'eau du fleuve avec le vent qui passe » (BACHELARD, *op. cit.*, 1966, p. 101).

³⁹ KRAMER, Jonathan D., *The time of music*, New-York, Schirmer Books, 1988.

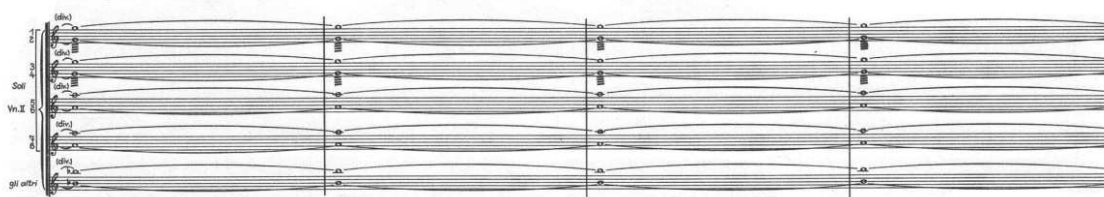
⁴⁰ KRAMER, *The time of music*, p. 57. Notre traduction de : " Listening to a vertical musical composition can be like looking at a piece of sculpture. When we view the sculpture, we determine for ourselves the pacing of our experience: We are free to walk around the piece, view it from many angles, concentrate on some details, see other details in relationship to each other, step back and view the whole, contemplate the relationship between the piece and the space in which we see it."

⁴¹ Au moyen de l'attente donnée par la sensible, pour ne donner qu'un exemple.

reconnaissance mettant éventuellement en jeu l'anticipation d'une réapparition d'éléments connus est impossible.⁴²

A) Poétique sonore de la « stase ».

§34. Cette verticalité est ressentie dans d'autres musiques du XXe siècle sous d'autres formes. Ces musiques ont instauré une nouvelle conception du temps en musique que le mot « statisme » résume assez bien. Chez Ligeti, le tout début de l'œuvre *Atmosphères* ou encore la *surface de timbres* de *Lontano* (déjà citée) exploitent et expriment cette poétique sonore de la stase. Ligeti revendiquait lui-même⁴³ ce statisme. Nous pensons aussi aux œuvres de Giacinto Scelsi comme les *Quatre pièces sur une seule note* de 1959, où le jeu microtonal autour d'une même note, où le plafonnement du dessin mélodique, donnent cette sensation d'inertie, de stase. La poétique de la stase est particulièrement exprimée dans les lentes évolutions musicales de compositeurs comme Grisey et Murail. Pour cette fois paraphraser Kramer, nous dirons que dans ces œuvres, le passé est vaincu car la musique est fondamentalement immuable, et il y a peu d'implication de ces musiques vers le futur, si ce n'est le fait que bien sûr, elles vont continuer⁴⁴. Ce propos est toutefois à nuancer, car ces musiques sont impliquées vers le futur, non seulement en raison de leur inféodation au temps chronologique, mais aussi du fait de leur protonarrativité. Cela s'entend. Reprenons l'exemple d'*Atmosphères* : les grands crescendos d'orchestre créent une tension protonarrative (poétique sonore de la tension) et les silences assument la résolution de cette tension. Voilà quelle est leur implication vers le futur : l'auditeur a la sensation que quelque chose est sur le point de se produire, même si cette « chose » n'est pas formellement identifiée.



Exemple 29 : *Lontano*, György Ligeti, 1967. Mesures 64-67.

⁴² DECARSIN, François, « L'organisation du temps en musique sur l'axe passé/futur », in Costin Mioreanu et Xavier Hascher (dir.), *Les universaux en musique, actes du quatrième congrès international de la signification musicale*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1998, p. 591.

⁴³ « Ma musique donne l'impression d'un courant continu qui n'a ni début ni fin. Sa caractéristique formelle est le statisme, mais derrière cette apparence, tout change constamment ». LIGETI, György, cité par LONCHAMPT, Jacques, *Le bon plaisir: journal de musique contemporaine*, Paris, Plume, 1994, p. 109.

⁴⁴ KRAMER, *The time of music*, p. 375.

§35. Nous ne donnons à lire que la partie des seconds violons, pour ne pas densifier ce texte déjà surchargé de partitions. Le statisme est déjà *visible* sur la partition. Les rondes liées, sans aucune rupture rythmique ni fioriture, créent une stase, sans destinée, sans polarité mélodique. La polarité est portée — si l'on s'en tient à la partie des seconds violons — par la micropolyphonie, la tension (poétique sonore de la tension) des battements dus aux frottements entre le sol, le la et le sib joués en même temps.

Le *contradictoire* de la stase (la non-stase) est étymologiquement l'extase ou l'ek-stase⁴⁵ ἔκστασις (*transport*), le mouvement sonore, si l'on veut. Mais le *contraire* de la stase selon nous, à son paroxysme, ce n'est pas le mouvement sonore, mais l'*entropie* sonore. Il n'est pas question d'inertie et du mouvement, mais d'inertie et de *désordre*. Or d'un point de vue physique, l'entropie, le désordre sonore, se définit comme le *bruit*. Le bruit n'est pas le « bruit axiologique » que l'on convoque dans une phrase ayant à peu près cette teneur : « Cette musique, ce n'est que du bruit ! ». Le bruit est le bruit *physique*, c'est-à-dire résultant d'une rencontre aléatoire de fréquences indéterminées. Ainsi définies, certaines musiques peuvent exploiter cette poétique de la stase poussée à son autre extrémité : l'entropie. Le free jazz, par exemple, ou ce que l'on nomme les musiques librement improvisées (ou improvisation libre/totale⁴⁶) collectives jouent sur la sensation d'entropie sonore.

Si l'on voulait avoir une image mentale de la stase et de l'entropie sonores, on pourrait se re-présenter l'*inertie* d'un verre d'eau et le *désordre* qui y règne à un niveau moléculaire.

B) Poétique sonore de la « hauteur ».

§36. La hauteur est le paramètre le plus commun de la musique. Ce que l'on nomme la *hauteur tonale*, le grave et l'aigu est la poétique la plus commune. Puisqu'elle peut être interprétée comme étant d'ordre intonatif, la hauteur est l'une des raisons de l'intuition d'un discours sonore musical — la sonoralité (voir supra). Pour l'illustrer, prenons l'exemple du célèbre air de la *Reine de la Nuit* dans la *Flûte enchantée* (K. 620) de Mozart :



Exemple 30 : *La Flûte enchantée*, Mozart, K.620,
Air de la Reine de la nuit.

⁴⁵ À ne pas confondre avec l'ek-stase idéaliste, la transcendance ou encore l'intentionnalité.

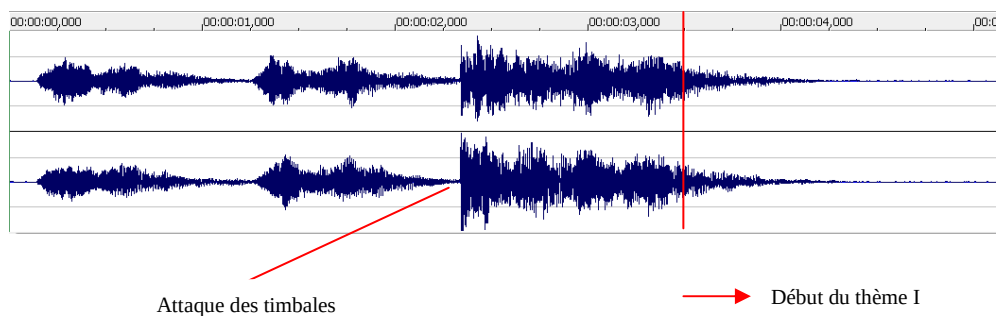
⁴⁶ Voir à ce propos ROUSSELOT, *Étude sur l'improvisation musicale*, p. 104 sq.

Cet exemple ne fait qu'exploiter la hauteur physique du son, sans pour autant *exprimer* la hauteur, *l'altitude* si l'on veut. Ce qui permet en son d'exprimer la hauteur c'est par exemple une montée ou une descente abrupte ou progressive. Il est d'ailleurs possible, comme chacun sait, d'obtenir une montée continue infinie ou une descente continue infinie, par illusion auditive, en jouant sur la hauteur spectrale. Évoquons ce lieu commun de la musicologie : l'exemple paroxystique de la gamme de Shepard qui descend ou qui monte (ou les deux en même temps) à l'infini, comme l'escalier de Penrose.

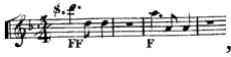
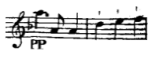
Précisons pour finir qu'à son paroxysme, la hauteur devient silence. Les très hautes fréquences (>25khz) et les très basses fréquences (<10hz) sont inaudibles pour l'être humain. Si le lecteur se demande pourquoi nous n'avons pas insisté sur une possible « poétique du silence » en musique, c'est parce que le silence est la poétique de la hauteur poussée à son paroxysme dans le grave comme dans l'aigu ; elle est en outre la poétique de l'intensité à son degré le plus faible.

C) Poétique sonore de l'« intensité ».

§37. L'intensité sonore est la puissance de l'onde sonore et sa pression sur une surface donnée. L'intensité acoustique, c'est la perception (humaine) de cette pression. C'est donc par exemple, concrètement, la puissance d'un orchestre perçue par l'auditeur. Mais pour nous, l'intensité n'est pas seulement le *volume sonore auriculaire*, mais la pression ressentie par l'ensemble du corps. Dans une free party, par exemple, on ressent physiquement cette pression en s'approchant du matériel de sonorisation. Dans un concert de musique pour orchestre, cette pression s'intensifie bien entendu sur les *fff* et décroît sur les *ppp*. L'intensité n'est pas la densité, qui est le rapport de la quantité d'ondes par rapport au volume d'ondes sonores. L'intensité va du silence au *fffff....*. L'utilisation musicale de la poétique de l'intensité, c'est le jeu sur cette donnée, sa variation quantitative. Toute musique utilise cette poétique à tout instant, mais voici un exemple emblématique.



Exemple 31 : 9^e Symphonie de Beethoven op. 125, Scherzo,
sonogramme d'intensité, les neuf premières mesures.

Les deux premières enveloppes correspondent au motif (aux cordes) bien connu du début du scherzo , la troisième enveloppe au  (ff) des timbales puis du motif tutti. Ensuite (trait rouge), le thème débute  au violon et au hautbois. L'intensité est si faible que l'on ne voit rien ou presque sur le sonogramme. Le jeu sur l'intensité est commun à toute œuvre (un lieu commun comme nous le disions), mais elle compte comme poétique de la verticalité. La poétique de l'intensité caractérise pour le mieux l'intensité dramatique, tout comme l'intonation dans la prosodie. Elle revêt souvent un caractère protonarratif, notamment. Le cinéma en use et en abuse, dans les thrillers ou les films à suspense — les films d'horreur aussi. Il suffit d'entendre la *Musique pour cordes, percussions et célesta* (1936) de Bartók dans le film *The Shining* (1980) de Stanley Kubrick pour s'en persuader. Mais elle est aussi protodiscursive, nous le verrons.

9.1.4.3. Poétiques sonores de la profondeur.

A) Poétique sonore du « timbre ».

§38. Le timbre est la seule poétique modale (spécifiquement musicale). Il est excessivement difficile à définir, même si ce paramètre du son a été longuement étudié par l'acoustique, la psychoacoustique, l'acoulogie (de Michel Chion) mais aussi par des compositeurs et musiciens comme Jean-Claude Risset⁴⁷. Le timbre serait la *qualité* du son musical — *brevitatis causa*. Durée, fréquence et amplitude des partiels, des harmoniques, du vibrato, du sustain, de l'enveloppe, de la réverbération, de l'attaque, etc. le caractérisent. Leurs combinaisons infinies créent une infinité potentielle de timbres. Chaque œuvre joue sur la poétique du timbre, ne serait-ce que par le choix opéré par elle parmi les instruments. Mais certaines œuvres ont *pensé poétiquement* le timbre. Cela « s'entend » dans leur procédé de composition. La *Klangfarbenmelodie* d'un Schoenberg ou d'un Webern nous vient tout naturellement à l'esprit. Les procédés spectraux comptent aussi au rang de cette préoccupation poétique du timbre. Nous pensons aux œuvres *hyperspectrales* et acousmatiques d'Iancu Dumitrescu. *Pierres sacrées* de 1991, pour pianos préparés et amplifiés, plaques et objets métalliques, nous a particulièrement marquée. Évoquons aussi la précieuse création des musiciens français, les œuvres d'un Gérard Grisey ou d'un Tristan Murail. Nous pensons à *Gondwana* (1980) pour orchestre et à *Désintégrations* (1982) pour bande synthétisée par ordinateur et 17 instruments, œuvre phare du genre spectral dont voici la première page (il y en a cinq).

⁴⁷ Voir RISSET, Jean-Claude, « Hauteur et timbre des sons », Rapport IRCAM, 11/1978, Paris, IRCAM, 1978.

Exemple 32 : *Désintégrations*, Tristan Murail, 1982.

La description des procédés spectraux utilisés dans cette œuvre a été effectuée par Tristan Murail dans la notice accompagnant la partition. Le compositeur utilise le fractionnement, les filtrages, l'exploration spectrale, la création de spectres inharmoniques⁴⁸.

§39. Revenons-en à la mélodie de couleurs et de timbres ou *Klangfarbenmelodie*, dans les *Cinq Pièces pour orchestre* op. 10 ou mieux, dans l'orchestration par Webern du thème (début) de *l'Offrande musicale* de Bach BWV 1079 (1747), dont voici les premières notes (notre transcription sur une seule portée).

Exemple 33 : *Fuga Ricercata* (1934-1935), Webern, à partir de *l'Offrande musicale* de Bach BWV 1079.

⁴⁸ « Plusieurs types de traitement des spectres sont employés dans la pièce.

- fractionnement : on n'utilise qu'une région du spectre (exemple : sons de « cloche » du début et de la fin obtenus par fractionnement de sons de piano).

- filtrages : exagérer ou retrancher certains composants.

- exploration spectrale : mouvements à l'intérieur du son ; on entend les constituants les uns après les autres, le timbre devient mélodie (exemple : 3ème section - sons de clochettes provenant de la désintégration de timbres de clarinette et de flûte.

- Création de spectres inharmoniques ; linéaires par addition ou soustraction d'une fréquence [...], « non linéaires » par torsion d'un spectre ou description d'une courbe de fréquences [...] ». MURAIL, Tristan, Notice technique de l'œuvre.

URL : <http://www.tristanmurail.com/pdf/28227.pdf>

Le trombone, le cor, la trompète, le cor et la harpe simultanément, le violon, etc., se succèdent, créant la *mélodie de timbres*. Cette superbe orchestration, dont nous recommandons l'écoute ou la réécoute, illustre parfaitement le mouvement d'intensification vingtiémiste de la vision poétique du timbre.

B) Poétique sonore de la « densité ».

§40. La densité, nous la définissons comme suit : elle est la « quantité de son » en rapport au « volume » de son. C'est le « taux d'occupation » de l'espace sonore. Elle est aussi la sensation corporelle de la densité. C'est par exemple un très grand nombre de notes dans un intervalle réduit. Pour illustrer la poétique de la densité, l'une des meilleures techniques de jeu est probablement le cluster dont Varèse s'est fait l'apologète. Le cluster est une très grande quantité de notes jouées simultanément. On trouve Outre-Pyrénées une technique très intéressante, le *rasqueado* dans la musique flamenco et andalouse, consistant à faire rouler les doigts sur l'ensemble des cordes de la guitare pour produire en peu de temps une grande quantité de notes. La saturation du son dans les musiques rock et hard rock (métal, etc.) est un autre exemple de forte densité sonore. Du point de vue de la densité, on peut trouver des exemples paroxystiques tout à fait convaincants comme *Gaspar de la nuit* de Ravel.



Exemple 34 : *Gaspar de la nuit, I (Ondine)*, 1908, Maurice Ravel.

La main gauche joue une faible quantité de notes alors que la droite joue dans des temps très courts une grande quantité de notes. Ravel met en valeur la poétique de la densité, en jouant sur la dissociation d'une matière dense (main droite) et d'une matière dispersée, vaporeuse (main gauche). C'est d'ailleurs un procédé impressionniste éprouvé, que de créer une matière dense sur laquelle s'éparpillent quelques notes, généralement égrainées lentement ou tenues en

valeur longue. Bien sûr, l'écriture beethovénienne joue très fréquemment sur la poétique de la densité, comme elle joue, nous l'avons vu, sur la poétique de l'intensité. L'opposition de l'écriture verticale (dense) et horizontale (moins dense), une opposition entre l'harmonie et la mélodie a souvent été décrite chez Beethoven.

C) Poétique sonore de la « gravité ».

§41. La gravité est plus généralement corporelle, tout comme la densité. La poétique de la gravité, est la plus difficile à définir, mais elle s'exemplifie aisément. Elle est le jeu sur la sensation de gravité, c'est-à-dire la variation qualitative de la pesanteur du son sur le corps. Pour l'illustrer, nous pensons en particuliers au cluster final joué par le onzième et le treizième percussionniste dans *Ionisation* (1929-1931) de Varèse pour trente-sept percussions. La gravité n'est pas nécessairement liée à la forte densité et à la hauteur grave.

10. Cloches

11. . . . Glockenspiel à clavier
(with resonators)

12. Grand Tam-tam
(très profond)

13. Piano

Pédale jusqu'à la fin

*) Piano 3rd line Oppure

to the end as rhythmically indicated.

Exemple 35 : *Ionisation*, pour treize percussionnistes, et 37 percussions (1929-1931), Edgar Varèse.

§42. Le cluster au piano est joué avec l'avant-bras, avec la pédale — le piano ne joue pas avant le chiffre 13 dans l'œuvre. Il est rejoint en décalage d'une mesure par le glockenspiel (do#, fa#, sol, faisant entendre avec le ré du piano l'accord en quarts justes et augmentée ré, sol, do#, fa#), et par un coup de gong et de tam-tam grave (que l'on ne peut voir ci-dessus — joués par le second percussionniste). L'attaque du gong donne un aspect très massif à la musique, tandis que le décalage entre le cluster au piano et l'accord au glockenspiel ne fait que l'intensifier. D'aucuns trouveront sans aucun doute des analogies entre le titre de l'œuvre et *l'ionisation*

comme phénomène physique. Mais ce qui importe dans l'exemple choisi, c'est bien le mouvement du son, massif, exprimant pleinement la poétique de la gravité. La gravité du son est *sans objet*. Par exemple, lorsque l'on saisit une boule de bowling, on éprouve la gravité, la pesanteur de cet objet, son poids, sa masse. Pire encore lorsque l'on saisit un matériau plus dense, comme l'or ou le plomb — l'uranium serait un encore meilleur exemple. La musique, quant à elle, ne permet que de ressentir cette gravité, mais sans qu'un objet vienne légitimer cette sensation. C'est tout naturellement que l'auditeur sera amené à accoler à cette sensation un objet exprimant lui aussi cette poétique. On peut avoir, comme ce fut le cas pour nous, l'image qu'une masse très dense, une sphère très lourde vient appuyer sur notre thorax, au rythme du cluster joué au piano. Nous aurions pu choisir d'autres œuvres exprimant très clairement cette poétique, comme le thème du second mouvement de la *Septième Symphonie de Beethoven opus 92* — allegretto en la mineur, notamment aux violoncelles et contrebasses, accompagnés des violons altos. Ce thème ...etc. très lent et très pesant est un exemple parlant.

Mais l'inverse peut aussi être aisément illustré. La gravité, ce n'est pas nécessairement la *forte pesanteur*, c'est aussi la *faible pesanteur*, l'apesanteur. Les musiques très aériennes des impressionnistes français regorgent d'exemples allant dans ce sens. Mais l'on trouvera dans *Le Prince de bois Opus 13, Sz. 60* de Béla Bartók un *crescendo de gravité*, si l'on veut bien nous passer ce terme, rendant peut-être plus explicite la poétique que nous souhaitons décrire. Commenant dans l'introduction par le « mode Bartók » avec la polarité fantastique de la quatre augmentée (que l'on retrouve aussi dans le mode lydien⁴⁹) dans le registre aigu, la masse orchestrale se densifie jusqu'à qu'au coup de cymbale dramatique. Précisons aussi que cet exemple est doublé par la poétique de l'intensité décrite plus haut : le premier mouvement du *Prince de bois* est aussi un crescendo au sens conventionnel, c'est-à-dire un crescendo d'intensité.

9.1.5. Enseignements.

§43. Les neuf poétiques sonores musicales suffisent selon nous à prévoir la sensation de tous les mouvements et changements possibles du son musical. Isolément, elles donnent d'ailleurs une bonne description du son. Montez la gamme majeure, et je dirai que « je sens que ça monte ! ». Faites un *tutti* à l'orchestre sur un énorme accord fortissimo, je dirai que « c'est fort ! ». Faites-

⁴⁹ Pour information, en théorie jazz, le mode Bartók est souvent nommé mode *lydien dominant*, « dominant » afin de signifier que l'échelle comporte une septième mineure et non une septième majeure comme dans le mode lydien. Il est utilisé dans les chorus sur les progressions de type II, V, I (majeur), sur le cinquième degré.

moi écouter un passage d'un choral de Bach, je vous dirai sentir « une certaine continuité ». Les poétiques musicales fortement potentialisées ou poussées à leur paroxysme permettent ce genre de description linguistique. Elles sont comme des couleurs primaires aisément identifiables. « C'est du rouge ! ». Mais comme les couleurs, elles se mélangent, s'agglomèrent, se combinent, se confondent, s'annulent, etc. Il est impossible de retranscrire en quelques mots la complexité d'une toile de maître sous le mode de la couleur — sauf dans de rares cas, les bleus de Yves Klein, les Blackpaintings déjà cités, c'est-à-dire quand la seule *poétique de la couleur* est poussée à son paroxysme. Dans certaines toiles, on pourra donner une couleur dominante : dans *Guernica* de Picasso, « c'est une dominante de gris ». Ou encore donner une tendance, une teinte verte pour "Le Bassin aux Nymphéas" de Monet, car la poétique de la couleur est potentialisée. De la même manière, il est impossible de retranscrire la complexité d'une œuvre musicale sous le mode d'une unique poétique sonore, c'est-à-dire sous le mode d'une unique sensation, même si dans certains passages, l'une peut sembler plus présente que les autres (voir tous les exemples du 9.1.). En cela, il n'y a de sensation du son que « complexe » et « poétiquement mixte ». Note : D'ailleurs, lorsque l'on écoute une musique, ce n'est pas la seule sensation du son qui participe à la sensation. Le fait de regarder les musiciens — leur comportement scénique dans l'interprétation des œuvres de Stockhausen par exemple — modifie la sensation, ou lui donne du relief.

Ces poétiques, seules, ne résolvent absolument rien. Elles ne font que « prévoir » quelle est la sensation des mouvements et changements élémentaires possibles du son musical. Ces poétiques deviennent plus intéressantes lorsqu'elles sont rapprochées des résultats de notre seconde partie. Quel rapport y a-t-il entre ces poétiques sonores et l'ensemble des propriétés du son (propriétés protonarratives, protodiscursives) ?

§44. — En ce qui concerne les poétiques sonores de l'horizontalité, elles sont préférablement d'ordre protonarratif. Elles induisent des sensations de type protonarratif. L'horizontalité donne la sensation du temps vécu, de l'action, de la dramaturgie, etc. C'est d'ailleurs pour cette raison que les musiques du XX^e siècle qui avaient en vue la destruction de toute téléologie, de l'intrigue, de la narration, ont rejeté la continuité au bénéfice de la discontinuité, ont utilisé de grandes variations de vitesse, ont utilisé la tension / détente à l'échelle de la note ou du groupe de note, et non à l'échelle des phrases et des cadences. Elles ont « atomisé » les poétiques de l'horizontalité, afin de détruire le sentiment de chronologie et de narrativité.

— En ce qui concerne les poétiques sonores de la hauteur, elles sont préférablement de l'ordre de l'intonation. Elles sont donc préférablement d'ordre protodiscursif. Leur caractéristique est la sonoralité, c'est-à-dire la propriété d'interpréter le son comme étant d'origine vocale. C'est l'aspect intonational de ces poétiques qui leur confèrent ce pouvoir.

— Quant aux poétiques de la profondeur, elles sont préférablement d'ordre corporel, elles appuient sur nos organes internes, nous compressent, nous oppressent. Elles influent sur notre tonus musculaire, déclenchent des réflexes cutanés, serrent notre gorge, etc.

9.2. L'ÉMOTION EN MUSIQUE.

9.2.1. Généralités sur l'étude de l'émotion en musique.

9.2.1.1. Frilosité de la musicologie française sur la question de l'émotion.

§45. La problématique de l'émotion est traitée avec une certaine retenue par la musicologie française. Cela ne s'explique pas toujours sans peine, mais nous pourrions essayer de trouver quelques pistes justifiant cette attitude.

1) Cette attitude peut être comprise comme l'opposition franche à l'héritage de l'émotivisme musicologique, qui n'aurait jamais montré autre chose que *des émotivismes*⁵⁰, des jugements de gout exprimés en texte, en vue de provoquer des émotions chez le lecteur. Selon nous, cette opposition — légitime à certains égards — est la résurgence des *Fondements de la sémiologie* de J.-J. Nattiez. Dès que les mots *affects* ou *sentiments* sont prononcés dans un texte, la musicologie moderne invoque un excès d'émotivisme, alors que dans un même temps, elle explique que le sentiment et les affects ne sont qu'affaire de subjectivité. Subjectivité que par ailleurs elle sacralise (implicitement ou non) et justifie par l'héritage de l'idéalisme philosophique, ou par l'héritage de l'herméneutique vingtiémiste — Bernard Vecchione a d'ailleurs identifié une *l'herméneutisation* du discours musicologique, nous l'avons dit. Voici en quoi la musicologie moderne est par certains aspects schizophrénique⁵¹ : elle pense que

⁵⁰ Nous aurions pu utiliser le terme subjectivisme. Subjectivisme et émotivisme ne participent pas rigoureusement de la même philosophie. Le subjectivisme serait la pensée selon laquelle le monde n'a de réalité que dans l'optique de sa détermination (perception, compréhension, concrétisation) par un sujet. Le subjectivisme a une connexion étroite avec l'humanisme, où le *je* est posé comme absolu (l'existentialisme de Sartre, par exemple, est un *humanisme*) et avec l'idéalisme philosophique. L'émotivisme, quant à lui, renvoie plutôt à la construction affective de la pensée et du discours moral. Il concèderait volontiers que tout jugement n'est que la traduction de préférences personnelles et l'expression de sentiments personnels. Voir ESCLAPEZ, Christine, « L'œuvre et sa lecture : entre formalisme et subjectivisme », *Art et mutations*, *Les Nouvelles relations esthétiques*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 97-116.

⁵¹ Cette schizophrénie — toute proportion gardée — nous l'avons vue dans la critique de Nattiez sur les travaux de Robert Frances. Nattiez chercha à montrer dans ses *Fondements* que les méthodes inductives guidée ou semi-guidée, c'est-à-dire selon Frances les méthodes consistant respectivement à « choisir entre plusieurs adjectifs donnés se rapportant à l'affectivité » et à « chercher un adjectif se

*subjectivité*⁵² et *émotivisme*⁵³ sont dissociés, alors qu'ils sont de fait rigoureusement consubstantiels. La preuve. Nous nous pouvons faire à la fois le jeu de la subjectivité philosophiquement parlant (phénoménologie, herméneutique), sans admettre que nos goûts, nos affects, nos émotions, notre *a priori* affectif sont aux fondements de nos jugements subjectifs.

§46. 2) La réserve de la musicologie française sur la question de l'affectivité peut encore être expliquée par la volonté exaltée de la musique et de l'art en général, aux XXe et XXIe siècles, de destruction quasi systématique de l'unité du sentiment classique et romantique. Et puisque la

rapportant à l'affectivité (FRANCES, cité par NATTIEZ, *Fondements*, p. 173)» sont des « intrusions inutiles du chercheur dans l'expérience NATTIEZ, *Fondements*, p. 174» et présentent un inconvénient de taille : les termes (adjectifs) sont choisis à l'avance et ont une incidence directe sur les contenus sémantiques dégagés de l'expérience. Ces termes seraient le fruit d'une délibération subjective de la part du chercheur avant l'expérience. « Autrement-dit, une méthode [se voulant] objective utilise [en réalité] les résultats d'une introspection (NATTIEZ, *Fondements*, p. 175) » nous dit Nattiez. Certes. Mais ce constat n'en est pas un : la subjectivité, le regard du chercheur et sa propre expérience sont constitutifs de sa recherche — quelle que soit la méthode, la discipline, etc. Nous nous excusons de devoir insister sur une donnée aussi élémentaire. Toute l'étude de Francès le prouve ; lui-même en est tout à fait conscient. Nous ne reprendrons pas en détails les expériences assez convaincantes de Francès, consistant à partir de deux séries musicales (musique descriptive et musique expressive) constituées de six fragments d'œuvres sensées correspondre à ces catégories, à mettre en évidence les réponses des auditeurs en fonction de diverses méthodes inductives (guidée, semi-guidée et libre). Nous invitons le lecteur à se rapporter au chapitre intitulé « contenu des réponses sémantiques » (p. 290-307) ou au résumé proposé par Nattiez (*Fondements*, p. 173-183). La conclusion de Francès est très pertinente sur le plan de la subjectivité : « il ressort donc bien clairement de cet examen que la musique "descriptive" est toujours en elle-même plus que descriptive : elle renferme un potentiel de significations subjectives. Les évocations du monde extérieur qu'elle réveille sont chargées d'affects ou tout au moins rappellent avec elles des états psychologiques concomitants. Dans bien des cas également, ce sont ces sentiments, ces états qui se présentent comme tels à la conscience des sujets. Inversement, la musique à programme dramatique [seconde série] ou la musique "pure" sont susceptibles non seulement de caractériser un sentiment, une situation, un état psychologique mais de rappeler en même temps leurs concomitants objectifs. Le subjectif à tendance à se situer, à s'encadrer dans un contexte "approprié" avec lequel il a un lien qui s'enracine dans l'expérience individuelle ou sociale (FRANCÈS, *La perception de la musique*, p. 304) ». Francès met en évidence le lien aujourd'hui bien connu entre la subjectivité et l'objectivité contextuelle ou culturelle dans laquelle elle s'insère. Un jugement, ou dans le cas présent une « réponse » ou une « perception » est emprunte de ces données mixtes. Un autre point est soulevé par Nattiez : le matériel utilisé par la psychologie et les méthodes expérimentales serait dans le fond assez arbitraire, pour autant que les fragments musicaux choisis par Francès, ou ceux choisis par Imberty (celui de la *Sérénade interrompue* par exemple) sont artificiels car isolés de leur contexte. Dans cet arbitraire s'exprime à nouveau la subjectivité. Nattiez propose d'ailleurs deux méthodes expérimentales pour pallier à cette difficulté, dont la première consisterait à faire écouter la pièce en entier et d'enregistrer dans un même temps les verbalisations de l'auditeur de manière à ce que le chercheur entende « directement la musique et les réponses correspondantes », ou encore, toujours dans ce souci de neutralité qui obsède Nattiez, de faire découper la musique directement par les sujets de l'expérience « sur des critères purement auditifs ». (NATTIEZ, *Fondements*, p.187.).

⁵² Ou « le regard propre du chercheur »

⁵³ Ou « l'expression des sentiments personnels du chercheur ».

contemporanéité et la transversalité des corpus sont devenus des critères de recevabilité des thèses musicologiques en France, la question du sentiment et de l'émotion est devenue caduque tant en musique « sérieuse » qu'en musicologie — emportant d'ailleurs avec elle celle de l'expression. Pour notre part, nous soutenons que « l'effet sensible » du son ou le sentiment esthétique demeurent malgré tout une téléologie essentielle de l'art à l'heure actuelle, et doit à ce compte rester une préoccupation essentielle des sciences de l'art.

§47. 3) Pour expliquer l'attitude de la musicologie française moderne, nous pourrions aussi invoquer l'échec relatif de la psychologie musicale internationale. Relatif, car toute discipline échoue manifestement lorsqu'elle cherche à unifier l'émotion ou la signification autour des données objectives du son. Rappelons les ouvrages des années cinquante : celui de Robert Francès (la perception de la musique) mais aussi l'ouvrage phare de Léonard B Meyer, *Émotion et signification en musique* de 1956, sur lequel nous reviendrons. Rappelons aussi la psychologie sémantique de Michel Imberty⁵⁴ dans les années 1980. Ces ouvrages, souvent utilisés comme faire-valoir, tant pour la critique de psychologie musicale que pour sa promotion, sont selon nous de très honnêtes tentatives d'explicitation de la relation du son au psychisme, et ponctuellement, du rapport du son à l'émotion, à la sensation, au sentiment, etc. Elles ont au moins le mérite de s'attacher aux effets du son, et pas seulement aux données hors-être ou aux seuls mécanismes psychologiques de la perception. Elles prennent des risques véritables. Cela, on peut aisément leur concéder. Mais ces études ne sont pas parvenues à une cartographie des effets émotionnels du son — cette cartographie est selon nous impossible, d'ailleurs, nous le montrerons.

§48. 4) Enfin, nous pourrions invoquer une méfiance constitutive, à tout le moins une frilosité de la musicologie française lorsqu'il s'agit de chercher à effectuer la cartographie des effets émotionnels du son — , et en particulier peut-être, lorsqu'il s'agit d'effectuer une sémiotique de l'émotion en musique, et de rapporter l'émotion à des significations d'un ordre ou d'un autre. Ceci est selon nous le symptôme d'une démission patente mais légitime de l'esthétique musicale française vis-à-vis d'une problématique essentielle. Ce n'est pas le cas pour la musicologie anglo-saxonne, par exemple. Une théorie (sémiotique) de l'émotion rapportée à la signification musicale a été développée par une musicologie anglo-américaine, dont Meyer⁵⁵, Berlyne⁵⁶,

⁵⁴ IMBERTY, Michel, *Entendre la musique : sémantique psychologique de la musique*, Paris, Dunod, 1979. Et IMBERTY, Michel, *Les écritures du temps. Sémantique psychologique de la musique*, Paris, Dunod, 1981.

⁵⁵ MEYER, *Émotion et signification en musique*.

⁵⁶ BERLYNE, Daniel Ellis, *Aesthetics and psychobiology*, New York, Appleton Century-Crofts, 1971.

Mandler⁵⁷ et plus récemment Sloboda et Juslin⁵⁸ sont peut-être les plus emblématiques représentants. Ces études, si elles sont absolument dignes d'intérêt, ont par moment des connexions plus qu'étroites avec la psychologie cognitive ce qui nous pose, nous le verrons, un triple problème (voir infra). De plus, avouons-le, leurs résultats n'ont rien de très convaincant.

§49. À la lumière de ces arguments, on comprend un peu mieux la réserve « post-fondements » sur la question de l'émotion et du sentiment. Ceci n'en reste pas moins paradoxal, étant donné que notre musique sérieuse « prévoit » dans sa signalétique les caractères émotionnels du son. La cartographie des effets du son, des « émotions⁵⁹ » ou des caractères émotionnels en musique est prévue par le genre savant. N'oublions pas ou rappelons simplement que certaines indications italiennes de tempo comme *allegro* (allègre, gai), *andante* (allant) ou de mouvement *scherzo* (en plaisantant) sont déjà des indications de caractère. *Amabile* ou *disperato* (aimable, désespéré) sont ostensiblement des indications de caractère ayant valeur émotionnelle⁶⁰. Elles sont des prescriptions pour l'interprète afin d'obtenir un *effet sensible du son* particulier. Ces indications sont parfois plus évocatrices que prescriptives. Dans ce domaine, la langue française n'est d'ailleurs pas en reste. Le « bien modéré, en poudroisement harmonieux » de la *Liturgie de cristal* (*Quatuor pour la fin des temps*, (I), Messiaen, 1941)⁶¹ en est un bon exemple.

Rappelons dans un second temps que la musique « classique » indienne associe ses échelles mélodiques (*ragas*) à des caractères, sentiments, ou *rasas*⁶². Le *pathétique* (*Karuna*), le

⁵⁷ MANDLER, George, *Mind and body: Psychology of emotions and stress*, New York, Norton, 1984.

⁵⁸ SLOBODA, J.A & JUSLIN, P.N, *Music and Emotion: theory and research*, New York, Oxford University Press, 2001.

⁵⁹ À ne pas confondre avec les connotateurs culturels pourchassés par les études de narrativité musicale, et avec les topiques, les sèmes, les thèmes, etc. Ces connotateurs peuvent toutefois être associés à un caractère émotionnel (voir supra).

⁶⁰ Le *Guide de la théorie de la musique* dresse une liste d'environ 80 caractères. Citons-en quelques-uns *Affettuoso* (affectueux), *agitato* (agité), *amabile* (aimable), *amoroso* (amoureux), *appassionato* (passionné), *ardito* (hardi), *brillante* (brillant), *con allegrezza* (avec allégresse), *con bravura* (avec bravoure), *delicato* (délicat), *doloroso* (douloureux), *maestoso* (majestueux), *malinconico* (mélancolique), *patetico* (pathétique), *pomposo* (pompeux), *teneramente* (tendrement), *tranquillo* (tranquille), *tristamente* (tristement), etc. ABROMONT, Claude, MONTALEMBERT (de), Eugène, *Guide de la théorie de la musique*, Paris, Fayard, 2001.

⁶¹ Il rajoute à l'entrée de la clarinette en sib et du violon « comme un oiseau... ». Au début de *Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin des temps* (II), il indique « robuste, modéré ». À l'entrée du violon (et au piano, puis un peu plus loin au violoncelle), il indique « presque vif, joyeux », etc...

⁶² Le *rasa* est l'équivalent du sentiment. « On le traduira approximativement par "sentiment", le terme le plus adéquat serait *Stimmung*. C'est un état subjectif du lecteur ou de l'auditeur (c'est tout un) [sic] par lequel les émotions dormantes qu'il est en état d'éprouver sont réveillées au contact de l'œuvre littéraire et donnent la sensation d'un plaisir, d'une volupté » RENOUE, Louis, et FILLIOZAT, Jean, *L'Inde classique : Manuel des études Indiennes*, Paris, Imprimerie Nationale, 1953, p. 115. Les *rasas* sont divisés en « quatre formes primaires, *srugara* ou sentiment « érotique », *raudra* « furieux », *vira*

comique (Hasya) ou le *furieux* (Raudra) comptent au rang des nombreux caractères musicaux, issus pour huit d'entre eux du traité indien d'art dramatique *Natya Shastra*, écrit semble-t-il par Bharata Muni (entre 200 av. J.-C. et 200 apr. J.-C.).

9.2.1.2. Sur l'hédonisme musicologique.

§50. « Dans les *Écritures*, il est écrit : "Au commencement était le Verbe." Non ! Au commencement était l'émotion. Le Verbe est venu ensuite pour remplacer l'émotion, comme le trot remplace le galop, alors que la loi naturelle du cheval est le galop ; on lui fait avoir le trot. On a sorti l'homme de la poésie émotive pour le faire entrer dans la dialectique, c'est-à-dire le bafouillage, n'est-ce pas ?⁶³ ». Cette galéjade de Céline fait fond sur une réalité. L'émotion, plus généralement le sensible, est à la base de tout jugement et de tout discours. Mieux, le sens sensible se suffit à lui-même. En effet, si l'on veut avoir un aperçu véritable des effets sensibles du son musical, aucun outil n'est plus puissant que l'écoute. Ainsi, on aurait tort de négliger la téléologie sensible de la musique. La musique a pour finalité première le sensible, la plaisir de l'écoute, l'émotion. En conséquence de quoi on aurait tort de négliger la téléologie hédoniste de la musique : celle-ci cherche à percuter le sensible en vue de procurer du plaisir. La musicologie n'est utile que lorsque les œuvres sont absentes, c'est-à-dire lorsqu'il faut les connaître et non les apprécier. Mais le fait qu'elle se substitue aux œuvres ne doit pas l'inciter à nier leur téléologie hédoniste, sans quoi elle manquerait aussi une fonction essentielle du son.

§51. Léonard B. Meyer, à qui nous rendons ici hommage pour avoir motivé en nous l'envie de creuser les questions de sens liée à l'émotion en musique, s'est mis rapidement à l'écart de l'hédonisme⁶⁴ ainsi que — de l'atomisme⁶⁵ — de la psychologie musicale. Dans son ouvrage

« héroïque », *bibhatsa* « odieux », d'où procèdent respectivement les quatre *rasa* secondaires *hasya* « comique », *karuna* « pathétique », *adbhuta* « merveilleux », *bhayanaka* « terrible » ; à ces huit *rasa* [...] répondent respectivement les huit *sthayin* que sont amour, colère, courage, aversion, joie, douleur, étonnement, terreur. Chaque série a ses emblèmes, les couleurs et les divinités qui lui sont propres (*op. cit.*, p. 116) ». Cette liste n'est pas exhaustive, car les *rasa* se déclinent en autres *émotions* et *saveurs*. De plus, d'autres *rasa* ont été rajoutés à cette première liste de 8 sentiments. Voir aussi DANIELOU, Alain, *La musique de l'Inde du Nord*, Rouen, Buchet-Chastel, 1966. Voir aussi MOUTAL, Patrick, *Hindustani Raga Sangeet. Mécanismes de base de la musique classique de l'Inde du Nord*, Patrick Moutal Éditeur, 2012, p. 58 sq.

⁶³ CÉLINE, Louis-Ferdinand, « Louis-Ferdinand Céline vous parle [1957] », in *Romans*, t. II, Paris, Gallimard, Pléiade, 1974, p. 932.

⁶⁴ MEYER, *Émotion et signification en musique*, p. 54 sq.

⁶⁵ Meyer critique aussi — en droite ligne de Suzann Langer — l'atomisme des études sur l'émotion. Meyer ne pouvait pas l'anticiper à l'époque, mais l'atomisme a été l'écueil insurmontable de toute la sémiotique de la musique du second vingtième siècle. Lorsque l'on élabore une typologie —

fort connu et plébiscité : *Émotion et signification en musique*, Meyer pense à juste titre que l'hédonisme musical — représenté principalement par Stumpf, Helmholtz — confond l'expérience esthétique et le plaisir des sens. Ce constat est pertinent : le plaisir et le déplaisir ne doivent pas être considérés comme des outils d'étude de la musique, mais comme des conditions de possibilité de l'avoir cours des émotions, et donc du sens.

Cet hédonisme fut aussi critiqué par Suzanne Langer dans *Philosophy in a New Key*⁶⁶. Meyer la cite brièvement dans son ouvrage, mais nous avons préféré le texte original.

Helmholtz, Wundt, Stumpf et d'autres psychologues pour qui l'existence et la consistance de la musique ont posé un problème, ont fondé leurs recherches sur l'hypothèse selon laquelle la musique était une forme de *sensation agréable*, et ont essayé d'établir la valeur des compositions musicales en fonction de la [valeur hédoniste] de leurs composants tonals. Cela a donné naissance à une esthétique fondée sur l'amour et le désamour, à la quête d'une définition sensationniste de la beauté, et à une conception de l'art comme satisfaction du goût ; ce type de théorie de l'art, ce qui bien sûr est applicable sans distinction à tous les arts, est « esthétique » au sens le plus littéral du terme, et ses représentants sont aujourd'hui

obligatoire en sémiotique — on désagrée la musique comme on désagrée un navire, on la décortique, on la découpe en unités discrètes, en unités atomiques. La sémiotique n'a jamais pu surmonter ce problème de délimitation des unités signifiantes, nous l'avons déjà dit. Il en est de même en sémiotique de l'émotion. Le « désagrément » est obligatoire ; il est selon nous un héritage du *Discours de la méthode* de Descartes. Le philosophe prescrivait de « diviser chacune des difficultés que [nous] examiner[ons], en autant de parcelles qu'il se pourrait, et qu'il serait requis pour mieux les résoudre ». Voici pour Descartes les préceptes dont la logique est composée : « le premier était de ne jamais recevoir aucune chose pour vraie, que je ne la connusse évidemment être telle : c'est-à-dire, d'éviter soigneusement la précipitation et la prévention ; et de ne comprendre rien de plus en mes jugements, que ce qui se présenterait si clairement et si distinctement à mon esprit, que je n'eusse aucune occasion de le mettre en doute. Le second, de diviser chacune des difficultés que j'examinerais, en autant de parcelles qu'il se pourrait, et qu'il serait requis pour mieux les résoudre. Le troisième, de conduire par ordre mes pensées, en commençant par les objets les plus simples et les plus aisés à connaître, pour monter peu à peu, comme par degrés, jusques [sic] à la connaissance des plus composés ; et supposant même de l'ordre entre ceux qui ne se précèdent point naturellement les uns les autres. Et le dernier, de faire partout des dénombrements si entiers, et des revues si générales, que je fusse assuré de ne rien omettre ». DESCARTES, *Discours de la méthode*, p. 18-19. Ce n'est pas sans un certain sens de la formule que Lichtenberg affirmait : « il est tout aussi agréable d'écouter la musique qu'il est déplaisant d'en entendre parler ». Ce n'est pas non plus sans un certain bon sens. Mais pour prendre le contrepied de Lichtenberg, nous dirons que le discours musicologique est un désagrément nécessaire. Désagrément, non parce qu'il déplaît, mais parce qu'il désagrée. D'abord, parce qu'il cherche (sans vraiment y parvenir) à dépouiller notre pensée des agrès subjectivistes afin de laisser paraître sa portée un peu générale. Le discours musicologique se débarrasse en principe des jugements de valeur et de gout lorsqu'il s'adresse aux questions de sens. La musicologie désagrée aussi lorsqu'elle démonte la musique comme l'on démonte un navire : elle la décortique, retire tous les agrès d'une œuvre pour n'en garder que la structure, pour voir ce qui soutient sa forme, pour comprendre ses mécanismes intimes, pour en faire jaillir le sens.

⁶⁶ LANGER, Suzanne K., *Philosophy in a New Key*, New York, Mentor Book, 1951.

plutôt fier de ne pas outrepasser les limites du champ ainsi défini. Mais au-delà d'une description des réactions de plaisir / déplaisir aux simples sons ou accords élémentaires, et de certaines observations sur les goûts des gens dans leurs choix musicaux, cette approche ne nous a pas convaincue, elle semble avoir été une aventure stérile pour l'essentiel.⁶⁷

§52. L'hédonisme a souvent été mis en avant dans notre texte. Comment pourrait-on saisir le sens de quelque chose sans en goûter le plaisir ou le déplaisir ? L'hédonisme bien compris, ce n'est pas s'intéresser aux œuvres sur le mode du « ça me plaît/ ça me déplaît », ou « j'aime / je n'aime pas » et s'en arrêter à ce jugement. L'hédonisme musicologique, c'est accepter que plaisir et déplaisir, qu'amour et désamour sont des conditions de possibilité du sens sensible comme du sens sensé, et ne pas oublier que le plaisir est une téléologie véritable de l'art en général, de la musique en particulier.

Nous le verrons dans ce chapitre, les sentiments de plaisir ou de déplaisir, les sentiments d'amour et de haine sont des conditions de possibilité de l'avoir cours de l'émotion en général, et par la suite, de l'avoir cours de la re-présentation.

9.2.1.3. Sur le cognitivisme.

§53. Partons tout d'abord d'une définition donnée par Stephen Mc Adams sur l'objet et la méthode de la psychologie cognitive.

L'intérêt particulier du travail des théoriciens [...] est de proposer quelques formulations raisonnables quant à la structure de la musique comme point de départ de la théorie et de l'expérimentation, laquelle a pour objectif de comprendre la manière dont les humains conçoivent, exécutent, et font réellement l'expérience de la musique. Les expérimentateurs en psychologie cherchent à établir les tendances, contraintes et possibilités des mécanismes mentaux sous-jacents à l'activité et à la pratique musicales. Ils tentent de trouver une

⁶⁷ Nous avons pu retrouver le texte original. LANGER, *Philosophy in a New Key*, p. 170-171. Notre traduction de : "Helmholtz, Wundt, Stumpf, and other psychologists to whom the existence and persistence of music presented a problem, based their inquiries on the assumption that music was a form of *pleasurable sensation*, and tried to compound the value of musical compositions out of the "pleasure-elements" of their tonal constituents. This gave rise to an aesthetic based on liking and disliking, a hunt for a sensationist definition of beauty, and a conception of art as the satisfaction of taste; this type of art theory, which of course applies without distinction to all the arts, is "aesthetic" in the most literal sense, and its exponents today are rather proud of not overstepping the limits of the field so defined. But beyond a description of tested pleasure/displeasure reactions to simple sounds or elementary soundcomplexes, and certain observations on people's tastes in musical selections, this approach has not taken us; it seems to be an essentially barren adventure".

manière de décrire la structure et les processus musicaux dans un sens qui puisse, autant que possible, refléter les structures et processus mentaux de création, de production et de compréhension de la musique [...]⁶⁸

Le cognitivisme nous pose un triple problème. Deux de ces problèmes nous sont donnés par la critique retentissante du cognitivisme formulée par Skinner en 1985, lors du congrès annuel de la Société Britannique de Psychologie. Il formula la conclusion de son intervention en empruntant la forme de l’allocution d’Émile Zola dans l’Affaire Dreyfus.

J’accuse les cognitivistes de remettre au goût du jour une théorie dans laquelle les sentiments et les états d’âmes observés par introspection sont considérés comme les causes du comportement plutôt que comme des effets indirects des causes. J’accuse les cognitivistes, comme j’accuserais les psychanalystes, de prétendre explorer les tréfonds du comportement humain, d’inventer des systèmes explicatifs qui sont admirés pour leur profondeur alors qu’il est plus propre d’appeler cette profondeur *inaccessibilité*⁶⁹.

Skinner plaide pour une psychologie à très forte teneur behavioriste ayant la forme d’une science comportementale. Ses accusations sont selon nous justifiées. 1) Tout d’abord, les états d’âme ne sont pas des causes mais des effets : ils sont une réponse aux stimuli sonores musicaux. 2) Ensuite, *l’inaccessibilité* dont fait état Skinner est pour nous constitutive de la question générale du comportement humain, et de celle plus particulière des émotions induites par la musique. En effet, puisque la musique vise le sensible, elle vise de fait notre *archaïsme*. Elle vise précisément ce qui est profondément enfouis en nous, tapis dans les abîmes de notre être archaïque. Il ne faut donc pas compter sur le discours (qu’il soit psychologique ou psychanalytique) pour faire émerger cet archaïsme, pour le « rationaliser », alors qu’il échappe précisément à la raison.

3) Le troisième problème, enfin, est plus spécifiquement musicologique. La psychologie cognitive, dans sa quête des universaux de la musique, est d’autant plus inefficace à mesure que

⁶⁸ MC ADAMS, Stephen, « Les nombreux visages de la cognition humaine dans la recherche et la pratique musicales », in MC ADAMS, Stephen, et DELIÈGE, Irène, *La musique et les sciences cognitives*, actes du symposium sur la musique et les sciences cognitives, (mars 1988), Liège, Mardaga, 1989, p. 13.

⁶⁹ SKINNER, Burrhus Frederic, “cognitive science and behaviourism” in *British Journal of Psychology*, 76, p. 300. URL : [http://www.isac.psc.br/wp-content/uploads/skinner/Skinner \(1985\) Cognitive science and behaviourism.pdf](http://www.isac.psc.br/wp-content/uploads/skinner/Skinner%20(1985)%20Cognitive%20science%20and%20behaviourism.pdf). Notre traduction de “I accuse cognitive scientists of reviving a theory in which feelings and states of mind observed through introspection are taken as the causes of behavior rather than as collateral effects of the causes. I accuse cognitive scientists, as I would accuse psychoanalysts, of claiming to explore the depths of human behavior, of inventing explanatory systems which are admired for a profundity which is more properly called inaccessibility”.

l'on s'éloigne des corpus de musique tonale. Par exemple, lorsque John Sloboda dans *L'esprit musicien* infère qu'il faudrait « étudier de plus près l'Ursatz schenkérien pour nous faire une idée de la nature possible des universaux⁷⁰ », cela nous permet de comprendre les limites de la psychologie cognitive, que ce soit pour établir ces universaux, ou simplement pour expliquer ce qu'est la musique, en particulier si cette musique n'est pas tonale.

9.2.2. Théorie sémiotique de l'émotion en musique.

Note : Affectivité, affect, émotion, sentiment... Tous ces termes sont susceptibles d'être visés par une théorie du sensible musical. Ils trouveront leur définition au cours de ce chapitre.

*

§54. L'affectivité peut être considérée comme l'affection de l'âme et du corps. L'affect est un état affectif élémentaire. L'émotion, quant à elle, désignerait la partie plutôt corporelle de l'affect alors que le sentiment serait la partie plutôt psychique de l'affect. Toutefois, ces distinctions courantes de la psychologie générale posent un problème sémiotique majeur en musique. On ne peut, en musique, inférer que l'affect soit un *signe* dont l'émotion serait le *signifiant* et le sentiment le *signifié*. On ne peut écrire :

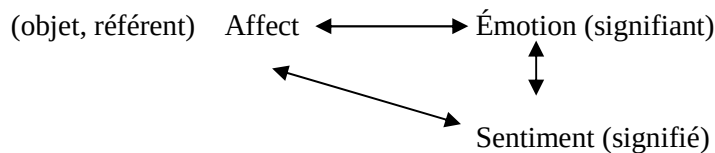


Figure 47 : l'affectivité n'agit pas comme un signe en musique.

§55. Tout d'abord, nous le verrons dans le paragraphe suivant, l'émotion musicale est sans objet comme le protosigne sonore. Plus précisément, elle est *a priori* sans objet de re-présentation. Elle ne réfère donc pas *a priori* à un objet. Ainsi, contrairement à Sartre, nous pensons qu'il existe bel et bien des états émotionnels — aussi courts soient-ils — et non seulement des *consciencess émotionnelles*. L'état émotionnel peut tout à fait être sans objet, alors que la conscience émotionnelle, vue sous le prisme de l'intentionnalité, est nécessairement orientée vers un objet. En voici selon nous la preuve : « Je suis heureux ! ». Cette émotion — cet état

⁷⁰ SLOBODA, John, *L'esprit musicien*, Bruxelles, Mardaga, 1988, p. 37. L'Ursatz suppose une écoute d'ordre structural, correspondant assez mal avec l'écoute de pièces sérielles par exemple.

émotionnel — n'est pas nécessairement associée à un objet de conscience particulier. Ainsi, à l'écoute d'une musique, je peux tout à fait ressentir une émotion, sans que cette émotion ne soit associée à une image psychique particulière. Je peux par exemple éprouver la tristesse, sans que cette tristesse ne soit nécessairement associée à un objet de mon vécu ou de mon imaginaire re-présentant cette tristesse.

§56. Autre élément de réflexion : inférer que l'émotion est la seule composante corporelle de l'affect est erroné. En effet, si l'on est à même de formuler un jugement du type « Je suis heureux ! », c'est bien que l'émotion, à elle seule, en dehors de toute image, en dehors de tout objet de re-présentation, possède une composante psychique. Sans cette composante psychique, je ne peux formuler de jugement.

Cette composante n'est pas celle que Sartre nomme *l'image*. Car cette image ne saurait se passer d'objet — que cet objet soit posé comme existant, absent, ou inexistant. Ainsi, puisque la partie psychique de l'émotion n'est pas l'image sartrienne ; 1) l'émotion ne garantit nullement la re-présentation objectuelle que nécessite l'image ; 2) en conséquence de quoi, en musique, il peut y avoir émotion sans re-présentation, sans image. 3) L'émotion a donc — comme le son musical — du point de vue sémiotique, la valeur d'un simple signifiant.

§57. Anticipons sur nos résultats pour plus de clarté. Selon nous, il est tout à fait possible d'écrire :

Son (sa₁) ◀----- émotion (sa₂) ◀----- image

1) Le signifiant sonore (sa₁) ou *protosigne* induit par analogie un simple signifiant émotionnel (sa₂). Le signe sonore archaïque peut simplement engendrer un signe émotionnel archaïque. Le mouvement du son, sa « poétique » résonne en moi de telle manière que je ressente émotionnellement ce mouvement. Cette analogie de mouvement entre le son et l'émotion, c'est ce que nous avons appelé la « résonance ».

2) l'émotion possède une composante psychique qui me permet de juger de mon état émotionnel. Il n'est pas nécessaire de formuler une image référant à un objet de re-présentation pour formuler ce jugement. Je peux être touché émotionnellement par une musique en ayant toutefois une re-présentation *en creux* (non objectuelle).

3) Mon émotion peut cependant (potentiellement et non nécessairement) faire écho dans mon vécu ou rebondir dans mon imaginaire. Je formule alors une image, qui engage nécessairement une re-présentation objectuelle : elle réfère à un objet.

4) Sensation du son, émotion, image, sont donc trois niveaux possibles de sens en musique, et trois étapes successives, chaque nouvelle étape ayant pour condition de possibilité la(les) précédente(s). Autrement dit, l'émotion nécessite la sensation, et l'image nécessite l'émotion et la sensation.

9.2.2.1. Cartographie des émotions.

§58. Quelques généralités sur l'émotion, tout d'abord. Nous n'avons pas réellement besoin de nous attarder sur l'ensemble des cartographies des émotions réalisées au cours des cinquante dernières années, et ce, pour deux raisons simples : 1) ce travail a déjà été effectué de nombreuses fois en psychologie. Il existe un petit ouvrage pédagogique francophone très convaincant sur la question qui s'intitule *Les émotions : tour d'horizon des principales théories*⁷¹. 2) *Il n'y a pas, selon nous, de cartographie des émotions possible en musique*, nous allons d'ailleurs nous en expliquer dès maintenant. Cette cartographie nécessiterait deux conditions : a) qu'à un signifiant musical corresponde systématiquement une émotion différenciée. À un stimulus sonore précis correspondrait une émotion précise. Ainsi, l'on pourrait très souvent faire correspondre la cause sonore et son effet émotionnel. Par exemple, l'écoute de *l'Hymne à la joie* « rendrait » systématiquement heureux ; b) que les émotions musicales soient systématiquement différenciées.

Or, ces deux conditions ne sont que très rarement réunies. 1) D'abord, si *l'Hymne à la joie* — canon de l'art occidental — possède indéniablement un caractère sonore pouvant induire la joie, de nombreuses musiques, tonales ou non, savantes ou populaires, ne possèdent pas un caractère aussi *tranché* oserions-nous dire, un caractère tourné ostensiblement vers l'induction d'une émotion précise. En conséquence de quoi le caractère du son induit le plus souvent des émotions indifférenciées (Meyer l'a montré). Le mouvement sonore ne nous permet que rarement de formuler un jugement *tranché* du type « c'est joyeux », « c'est triste ». La cartographie est donc la plupart du temps impossible, ou alors, cette carte ressemblerait à la *Mapa Mundi* — carte du monde — de Beatus de Liébana : elle serait absolument incomplète, fantasque et erronée. Nous montrerons toutefois que de grandes tendances — des lieux communs — peuvent être dégagées. 2) Ensuite, si une cartographie fine des émotions était possible, cela nous permettrait de nous emparer de n'importe quelle pièce sonore musicale, et de pratiquer une sémiotique de l'émotion, de telle manière que nous serions à même de montrer qu'à la succession de moments musicaux correspond une succession d'émotions éprouvées. Or, aucun auditeur ne passe successivement par des états émotionnels aussi tranchés en écoutant

⁷¹ CHRISTOPHE, Véronique, *Les émotions : tour d'horizon des principales théories*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1998.

une musique — n’importe quelle musique, et n’importe quel auditeur. Ainsi, même si cette cartographie était possible, elle serait fonctionnelle *théoriquement*, mais absolument dysfonctionnelle *en réalité*, en pratique.

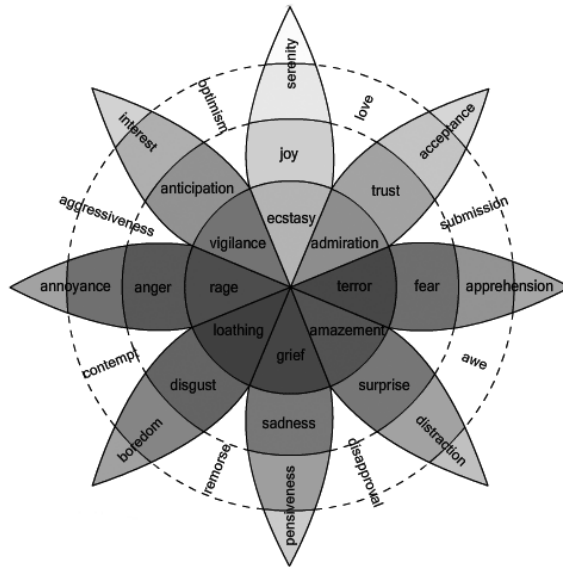
§59. De telles cartographies des émotions *en général* ont été réalisées avec plus ou moins de succès au cours du XIXe et XXe siècles, par la psychologie générale anglo-saxonne notamment. Si elles divergent sur de nombreux points, elles s’accordent à peu près toutes sur d’autres. Par exemple, il existerait des émotions primaires et des émotions secondaires. Les émotions primaires — c’est-à-dire celle desquelles découlent les autres émotions — ont fait l’objet de nombreuses recherches, dont Darwin a probablement été l’instigateur avec son ouvrage de 1872, *The expression of the emotions in man and animals*⁷².

Intéressons-nous quelques instants au modèle néo-darwinien de Robert Plutchik⁷³, qui nous a semblé l’un des plus aboutis en la matière — même s’il n’explore pas le volet social de l’émotion⁷⁴. Comptent au rang des émotions primaires, pour Plutchik : la joie, la tristesse, la peur, la colère, l’acceptation, le dégoût, l’espérance, la surprise, desquelles découlent des émotions secondaires ou dérivées : dans le désordre, la rage, l’ennui, l’extase, etc.

⁷² DARWIN, Charles, *The expression of the emotions in man and animals*, New York, Oxford University Press, 1998.

⁷³ Voir PLUTCHIK, Robert, *The emotions : facts, theories and a new model*, Lanham, University Press of America, 1991.

⁷⁴ Comme celle d’Averill par exemple. « Averill (1980) considère que l’émotion est constituée de rôles sociaux transitoires (ensemble de réponses socialement prescrites) qui se réfèrent à des normes sociales ou à des attentes partagées [...] » CHRISTOPHE, *Les émotions : tour d’horizon des principales théories*, p. 77-78. Précisons que aussi que 4 grands courants coexistent à l’heure actuelle : 1) les théories darwiniennes et néodarwiniennes sont des approches fonctionnelles des émotions. Elles cherchent en général à montrer quelles sont les émotions discrètes. Ses représentants sont Paul Ekman, Carroll Izard, Alan Fridlund, Sylvan Tompkins, Robert Plutchik. 2) Les théories socio-constructivistes ou les théories du constructivisme social. Elles envisagent les émotions comme étant le fruit de normes socio-culturelles. Nous avons cité James Averill. 3) Les théories psycho-cognitives, étudiant les processus cognitifs dans la constitution et l’expression des émotions. Citons Magda Arnold, et Schachter qui « fut l’un des premiers à étudier le processus émotionnel comme résultant du jeu de deux grands facteurs : l’activation physiologique et l’activité cérébrale (*op.cit.*, p. 26) », et bien entendu Mandler et Elliot Smith, C’est enfin 4) les théories physiologiques ou les théories « centrées sur les aspects périphériques et centraux des émotions » (*op.cit.*, p. 12) ou théories Jamesiennes, du nom de William James. L’émotion y est vue comme l’expérience de changements corporels et physiologiques. Voir JAMES, William, *La Théorie de l’émotion*, Paris, L’Harmattan, 2006. Comme susdit, les références sont quasi-exclusivement anglosaxonnes, et ne sont d’ailleurs pas toutes traduites en français.

Figure 48 : roue des émotions, Robert Plutchik.⁷⁵

§60. La roue de Plutchik est la roue des émotions et non des sentiments. Les sentiments (amour, enthousiasme, envie, espoir, plaisir, etc.) sont selon nous plus globaux que les émotions, et sont des conditions de possibilité des émotions. Par exemple, le plaisir (sentiment) est une condition de possibilité de la joie (émotion). Il faut bien *avoir du plaisir* à l'écoute d'une œuvre pour éprouver de la joie. Ou à tout le moins manifester envers elle un certain *enthousiasme*. Il faut aussi avoir *envie* d'écouter une œuvre, il faut la convoiter pour qu'elle nous procure de la joie.

§61. Apportons une autre précision. Il serait selon nous erroné de dire que le son musical est en mesure d'« exprimer ces émotions ». Dans sa définition, l'émotion est psychophysiologique. Or, le son musical n'a pas de *physiologie* ni de *psychisme*, autrement qu'en un sens métaphorique. L'émotion est un effet du son, pas une de ses propriétés immanentes. Elle ne peut donc être exprimée. En revanche, nous soutenons que le mouvement interne du son peut possiblement coïncider avec le mouvement interne du corps et de l'âme humaines : *ce mouvement interne du corps et de l'âme est l'émotion*.

9.2.2.2. Cartographie des émotions en musique.

§62. La musique peut-elle nous faire vivre des émotions semblables à celles décrites et cartographiées par Plutchik ? La musique peut-elle nous faire éprouver toutes les émotions primaires ? Toutes les émotions secondaires ? C'est à ces simples interrogations qu'il faut

⁷⁵ PLUTCHIK, Robert, *Emotions and Life: Perspectives from psychology, biology, and evolution*, Washington (D.C.), American Psychological Association, 2002.

d’abord répondre. Commençons par dire que les émotions que nous fait « vivre » la musique n’ont pas, selon nous, la même nature que les émotions que la psychologie a depuis longtemps catégorisées. Pour une simple raison. Les émotions primaires ou secondaires sont pour la grande majorité d’entre elles provoquées par des *objets* réels (la vue d’un être cher) ou idéels (le souvenir de cet être cher, la joie à l’idée de revoir sa femme ou sa mère absente depuis trop longtemps). Mais en musique, l’objet de l’émotion, c’est-à-dire *ce* à quoi elle réfère, est cruellement absent, pire, *a priori* inexistant. Le son peut nous faire ressentir le mouvement (*motion*) même de certaines émotions, c’est-à-dire le changement physiologique et psychologique correspondant normalement auxdites émotions, mais il n’en fournit pas l’objet. Nous l’avons dit, une émotion musicale⁷⁶ est *a priori* sans objet, et peut provoquer, pour celui qui éprouve l’émotion, l’adjonction d’un objet — son objet. C’est un premier point.

Autre point essentiel. Le son musical ne permet pas de ressentir le mouvement de toutes les émotions primaires et secondaires. Nous demandons au lecteur de vraiment se concentrer sur lui-même, de chercher profondément en lui la réponse aux questionnements qui vont suivre. Qui d’entre nous peut réellement affirmer avoir ressenti la *peur* en écoutant de la musique ? La peur physique ? Si nous regardons un film d’horreur, ou si un bosseron atteint de la rage se met à nous poursuivre dans une impasse, nous éprouvons tout naturellement la *peur* ou la *panique*. Les passagers d’un vol peuvent être *anxieux*, avoir *peur*, selon l’intensité de l’émotion. Si le vol est sur le point de se crasher, ils doivent en principe *paniquer*, être *terrorisés*. Même si la peur peut être irrationnelle (peur dans le noir, peur des fantômes), elle nécessite *a priori* un objet (l’obscurité, les fantômes), quand bien même ces objets tendraient à être irrationnels ou irréels. Or, tous les objets ne sont pas susceptibles de provoquer la peur. Le son musical en est un bel exemple. La peur est un mécanisme de défense de l’organisme. L’organisme réagit à une menace. La menace requiert la présence⁷⁷ d’un objet *effrayant*. D’où notre réponse, évidente une fois qu’elle est formulée : la peur n’est jamais induite par le son musical, car 1) le son musical n’est pas *en-soi* un objet dangereux ou menaçant — il n’est pas objet de peur — 2), il ne reproduit pas le mouvement de ce danger, et en outre 3) il ne permet pas de se re-présenter un objet susceptible d’être dangereux ou menaçant.

Un film, quant à lui, peut représenter ces objets susceptibles d’être dangereux ou menaçants : c’est pour cela qu’il est possible d’éprouver la peur en regardant un film : *Psychose* de Hitchcock (1960), *la scène de la douche* par exemple ; ou encore *L’armée des morts* de Zack Snyder (2004), pour prendre un exemple plus contemporain. Pas de doute, en revanche, sur le

⁷⁶ L’expression « émotion musicale » est un raccourci peut-être inadéquat. Il est utilisé ici par défaut, pour qualifier une émotion éprouvée à l’écoute du son musical.

⁷⁷ *Présence* ne signifie pas nécessairement *existence*, nous l’avons vu (présence idéale des fantômes ne signifie pas leur existence)

fait que la musique accompagnant les scènes d'horreur⁷⁸, comme les violons stridents dans la *scène de la douche*, renforce bien volontiers la tension narrative. Mais ce n'est pas le son musical qui « provoque » la peur. Il nous fallait démêler cette possible confusion.

§63. Autre interrogation à laquelle notre lecteur voudra bien apporter sa réponse. Qui peut soutenir que la musique lui a réellement inspiré la *colère* ? Sommes-nous en colère après avoir écouté du son musical ? Ou pendant que nous l'écoutons ? À moins bien sûr qu'un texte (à teneur politique par exemple), clairement audible dans l'œuvre, par ses paroles, ne nous inspire la colère, une musique ne suscite pas la colère, elle n'en reproduit pas le mouvement. Mais à ce compte, c'est « ce » que représente le texte et non la forme sonore qui est en jeu dans le processus émotionnel. Le son musical en lui-même n'est pas objet de colère.

La phrase de Kant, « la musique est la langue des émotions » semble ne pas pouvoir être généralisée à certains types d'émotions. Notamment les émotions⁷⁹ servant un mécanisme psychophysiologique de survie ou de défense. Y a-t-il des émotions dont le son musical puisse potentiellement recréer le mouvement interne ? La surprise, par exemple ? Afin de répondre à cette question, il est un préalable auquel nous devons nous plier. Il faut insister à nouveau sur la distinction entre l'objet-son — ou le son en tant qu'objet réel ou perçu — dont notre traduction sémiotique est le protosigne⁸⁰ ; et l'objet du son, ou l'objet que l'on se re-présente à l'écoute du son, dont notre traduction sémiotique est le métasigne. S'interroger sur l'émotion en musique, c'est poser deux questions bien différentes :

- 1) en tant qu'objet-son (protosigne), le son musical peut-il être objet de ladite émotion ?
- 2) le son musical peut-il reproduire le mouvement de certaines émotions, nous permettant par la suite de formuler une image ayant *pour-soi* la valeur de l'émotion éprouvée, et re-présentant *pour-soi* un objet de notre vécu (métasigne) ayant la « valeur » de ladite émotion ?

§64. Prenons l'exemple de la *surprise*. La forme sonore, l'objet-son peut absolument générer la *surprise*. Lors d'une première écoute, un coup de timbale, de cymbale, un effet percussif, une

⁷⁸ Ou sur n'importe quel type de scène d'ailleurs. Nous nous permettons une remarque plus personnelle : les films (notamment hollywoodiens) usent et abusent de la musique dans le but de renforcer la tension narrative. Nous pensons intimement que le cinéma a changé culturellement la « valeur » narrative de la musique, comme en son temps, l'opéra avait changé la valeur narrative des œuvres musicale. Il n'est point de film sans musique, cela est devenu culturellement incontournable.

⁷⁹ Robert Plutchik a regroupé sous la forme d'un circumplex l'ensemble des émotions, en fonction de leur niveau d'intensité (anxiété-peur-panique) et de leur similitude (la *joie* est plus proche de la *confiance* que du *dégout*). Pour l'auteur, certaines émotions sont opposées (par exemple, la joie et la tristesse). Aussi, la combinaison des émotions donne d'autres émotions. Par exemple, le *dégout* plus la *tristesse* donnent le *remord*, la *peur* plus la *tristesse* donnent l'*effroi*. Voir notamment, PLUTCHIK, *Emotions and Life: Perspectives from psychology, biology, and evolution*.

⁸⁰ Il est *a priori* sans objet de représentation.

élévation brutale de l'intensité sonore — un « point de catastrophe » sonore, comme le diraient Thom ou Petitot — un changement *poétique* vif, bref, abrupt, une rupture poétique dans le continuum sonore sont à même de générer la *surprise*. C'est en cela d'ailleurs que toutes les poétiques sonores peuvent trouver leur valeur protonarrative. Elles peuvent être exploitées de telle manière que le changement brutal de l'*ordre* sonore crée la surprise. Ceci montre autre chose. La forme interne de la surprise est plus près du *changement* que du *mouvement*. Elle est plus, au sens étymologique du terme, un *e*-vénement qu'une *e*-motion. Événement : {qui} *e*-{[sur]vient} (lat. : *evenire*). Émotion : dans son étymologie, veut dire {[qui vient] du} *e*-{*mouvement*} (ancien français *motion*, lat. : *movere*). La surprise est d'ailleurs une émotion (un *e*-vénement) visée par grand nombre d'œuvres dans tous les arts. Le jeu sur la surprise est un principe élémentaire de l'art et l'un des plus courants ; il est plus précisément un aspect fondamental et incontournable du traitement du matériau artistique — en musique comme dans tous les arts, comme dans toute création⁸¹ : en musique moderne, contemporaine, traditionnelle, « classique », sérieuse, populaire, etc.

Qu'en est-il du second volet de notre interrogation ? Le son musical permet-il de se représenter un objet propre ayant la « valeur » de la surprise ? Un tel objet serait d'office une action ou un événement. Il s'agirait de la re-présentation d'une image associée à un événement très personnel, par exemple la redécouverte inattendue d'une lettre écrite de la main d'un proche, intercalée entre les pages d'un livre, et que l'on avait depuis longtemps égarée. Cette redécouverte crée la surprise. Mais de nouveau, nous demandons au lecteur une profonde introspection. A-t-il souvenir de la formulation d'une telle image lors d'une écoute musicale ? Sans arbitrer cette question de notre côté, nous pouvons toutefois montrer que répondre positivement impliquerait une thèse dont il est aisé de montrer l'inexactitude. Nous avons dit que le jeu sur la surprise est un des éléments essentiels de l'art des sons et l'un des plus courants. Or, si à chaque surprise nous formulons des objets de re-présentation associés à cette émotion, cela voudrait dire que l'écoute d'une œuvre reviendrait de fait à se re-présenter mentalement une suite d'actions ou d'événements personnels ayant la valeur de la surprise. Or, il nous semble qu'aucun auditeur ne puisse soutenir une pareille thèse.

§65. Résumons cela :

- 1) La surprise a besoin d'un *objet*. Dans la phrase de Paul Valéry « la mort est une surprise que fait l'inconcevable au concevable (*Tel Quel*) », la *mort* est l'objet de la surprise. Soit.
- 2) Le son musical est objet de surprise — de fait, par ses formes protonarratives.

⁸¹ Selon nous, l'un des marqueurs de l'activité créatrice (en général) est le jeu sur la *surprise*. Dans l'art comme dans l'artisanat, dans la science, la philosophie. Un bel article pourrait être écrit sur ce sujet. C'est en tous cas l'un de nos projets.

- 3) Le son permet difficilement de se re-présenter un objet ayant la valeur de l'état émotionnel « surprise ».
- 4) À tout le moins, cet objet n'a rien d'évident et semble très difficile à décrire.
- 5) Puisque le son musical est *en-soi* objet de surprise, il n'y a pas, en principe, besoin de formuler la re-présentation d'un objet de surprise autre, puisque l'objet est déjà imposé.
- 6) D'où il suit naturellement que la musique (le son musical) est — dans son matériau — *en-soi* surprenante.
- 7) Cette réflexion peut être étendue à l'*étonnement*.

§66. Appliquons ce type de raisonnement à d'autres émotions. Groupons ensemble *l'ennui*, *le dégoût*, *l'aversion*, *l'adoration*, et *l'attirance*. Toutes ces émotions nécessitent, comme la surprise, un objet. Nous nous ennuyons à une conférence, ou nous nous ennuyons à la lecture d'un texte, nous éprouvons du dégoût pour un aliment particulier, les légumes verts. L'aversion, nous la témoignons envers un homme politique par exemple. Quant à l'adoration et à l'attirance, elles sont toujours tournées vers quelqu'un ou quelque chose. Le lecteur nous accordera sûrement que ces émotions peuvent avoir pour objet n'importe quelle œuvre musicale. On peut tout à fait, par exemple, s'ennuyer à l'écoute du *Stabat Mater* de Pergolèse, éprouver du dégoût pour les œuvres sérielles intégrales, témoigner de l'aversion envers un morceau de rap, adorer le jazz étasunien des années cinquante et être attiré par les œuvres avant-gardistes, par exemple. Le son se constitue donc en objet de l'émotion, objet de l'ennui, objet du dégoût, de l'aversion, de l'adoration, de l'attirance. Mais comme dans le cas de la surprise, le son se constitue en objet de ces émotions, sans pour autant permettre une re-présentation d'un objet particulier ayant la valeur de cette émotion. Si je suis attiré par une voiture superbe par exemple, le son d'une œuvre musicale particulière peut-il me permettre de me re-présenter cet objet, ayant la valeur de l'attirance ? De nouveau, il semble que l'on ne puisse joindre — à l'écoute d'une œuvre — une quelconque re-présentation objectuelle ayant la valeur des émotions citées (l'ennui, le dégoût, l'aversion, l'adoration, et l'attirance).

Cette réflexion peut être selon nous étendue à la *distraktion*. Le son peut être objet de distraction, émotion antagoniste à *l'ennui*. Elle peut aussi être étendue à *l'intérêt*. Un son *surprenant* rend une musique *digne d'intérêt*.

§67. Focalisons maintenant notre attention sur deux émotions antagonistes (selon Plutchik) : la *joie* et la *tristesse*. Ces deux émotions sont souvent considérées comme les mieux exprimées par la musique. Ceci est relativement infondé, bien entendu. D'abord, le son n'exprime pas des émotions mais les induit ou les suscite, par résonance. Ensuite, il suffit de s'échapper des corpus classiques et romantiques pour trouver des œuvres qui n'induisent pas nécessairement joie et tristesse.

Exemple 36 : 8^e Symphonie op. 93, (I), Beethoven.⁸²

§68. Le « do... la si do la fa... ; do,fafa,mimi,fa,sol,la,si » peut rendre joyeux, ou nous plonger dans un certain état d'allégresse. C'est probablement le mode majeur ainsi que le tutti et fortissimo à l'orchestre qui procure cet état émotionnel. Cela ne signifie pas pour autant que tout le monde éprouvera de la joie en écoutant ces quelques notes, mais que *potentiellement*, ces notes ont ce pouvoir. Ces notes ou d'autres, selon les goûts de chacun, son état thymique, *etc.* Il serait bien mal venu d'affirmer que le début de la 8^e Symphonie est *constitutivement* joyeux, ou que la joie est immanente aux quelques notes mises en exemple. Un auditeur insensible⁸³ à Beethoven ou à cette œuvre précise n'éprouvera pas cette allégresse. L'auditeur, du fait de son éventuelle aversion envers la musique de Beethoven, ou de son grand ennui à l'écoute de cette œuvre, n'éprouvera pas cette joie. Nous avons pris l'exemple de l'allegro de la *Huitième* car elle correspond pour nous à une émotion joyeuse, mais nous ne faisons bien entendu pas de profession de foi sur ce thème de l'émotion, qui a bien souvent la valeur la plus subjective du *pour-soi* — nous avons toutefois du mal à concevoir que l'écoute de cette œuvre puisse rendre triste. En termes d'émotion, nous sommes tous *notre propre laboratoire*.

§69. La tristesse, elle aussi, trouve ses nombreux exemples dans les corpus classiques et romantiques. Citons une œuvre au hasard, le *Concerto pour violon et orchestre en mi mineur* op. 64 de Mendelssohn. Le premier mouvement. En voici le thème au violon :

Exemple 37 : *Concerto pour violon et orchestre en mi mineur* op. 64 de Mendelssohn (I).

⁸² Seuls les violons 1 et 2 sont ici représentés, afin de ne pas surcharger le texte de partitions.

⁸³ L'insensibilité serait une sorte d'état émotionnel neutre vis-à-vis d'un objet. Pour l'auditeur, il prend la forme d'une sorte de « *ne-se-prononce-pas* » sur son état émotionnel.

Le *mi mineur* peut tout à fait induire la tristesse ou un certain état mélancolique. Le classicisme et le romantisme regorgent d'exemples allant dans ce sens. L'*allegro* de la « *Pathétique* » de Beethoven (*Sonate Op. 13*, en *do mineur*, n°8) est l'un d'entre eux. La tristesse peut être éprouvée — ne serait-ce qu'au premier accord de *do mineur fortepiano*.

Mais il serait absurde de croire que la joie et la tristesse soient exclusives à ces corpus. À mesure que l'on entre dans le XX^e siècle, on trouve bon nombre d'œuvres permettant d'éprouver la tristesse ou la joie. Écouter le *Concerto pour violon* de Berg peut par moment nous plonger dans un état mélancolique. Autre exemple avec le tout début de l'ouverture de la *Mort à Venise* de Britten (1973), le récitatif tortueux⁸⁴ du personnage d'Aschenbach, ainsi que la note *lab martelée* aux divers instruments. Ce *lab* martelé et les bariolages de la harpe, puis l'accompagnement du piano, donnent un effet tout à fait lancinant, presque douloureux, une douleur assez semblable à la mélancolie de la mort imminente⁸⁵.

§70. Précisons que la joie n'est pas égale au plaisir. Le plaisir est un sentiment, la joie est une émotion. On pourrait inférer que le plaisir, contrairement à la joie, est toujours éprouvé à un certain point en musique, à la condition que l'on aime l'œuvre que l'on écoute. Bien sûr, le fait d'écouter la musique que l'on aime procure un certain plaisir, de l'enthousiasme. N'importe quelle œuvre peut donc être objet de plaisir, ou d'enthousiasme, même les œuvres nous faisant éprouver de la tristesse. Pour reprendre les œuvres citées ci-dessus, ce n'est pas la tristesse ou le désespoir (éprouvés à l'écoute) qui me maintient dans l'envie d'écouter cette œuvre, mais bel et bien le sentiment de plaisir qu'elle me procure ou au moins l'état d'enthousiasme dans lequel elle me plonge. Si à l'écoute de n'importe quelle œuvre — y compris celles suscitant la plus grande tristesse — on n'éprouve pas un certain plaisir ou un certain enthousiasme, on arrête de l'écouter (hédonisme, voir supra). Ceci n'a rien de paradoxal : même si une œuvre nous rend triste, nous devons éprouver au moins de l'enthousiasme... mais encore du désir. Nous devons

⁸⁴ « Le récitatif d'ouverture est une série dodécaphonique dont la montée tortueuse évoque la lutte créative et spirituelle qui nous attend, la fraîcheur sèche de l'accompagnement au piano évoquant l'aspect dépassionné, apollinien du tempérament d'Aschenbach [...] ». Notre traduction de : "The opening recitative is a twelve-tone row whose tortuous ascent suggests the creative and spiritual struggle which lies ahead, the dry coolness of the piano accompaniment evoking the dispassionate, Apollonian side of Aschenbach's temperament [...]". SEYMOUR, Claire Karen, *The operas of Benjamin Britten : expression and evasion*, Woodbridge, The Boydell Press, 2007, p. 300.

⁸⁵ À titre informatif, voici le texte accompagnant le passage que nous décrivons (ainsi que sa traduction), les premières paroles d'Aschenbach : "My heart (mind) beats on, my mind beats on and no words come. / Tiring, tiring, tiring, unyielding, unproductive. / My mind beats on, my mind beats on. / No sleep restores me". Notre traduction : « Mon cœur (esprit) bat, mon esprit bat et aucun mot ne vient / Éreinté, fatigué, éreinté, fatigué, inflexible, improductif / Mon esprit bat, mon esprit bat / Le sommeil ne me repose pas ».

désirer les œuvres pour qu’elles nous touchent, pour qu’elles mettent en mouvement notre corps et notre âme.

Précisons enfin que le son musical peut être objet de joie ou de tristesse, mais encore, que le son musical peut me permettre de formuler une image référant à un objet personnel ayant la valeur de la joie ou de la tristesse. À l’écoute du début de la *Huitième*, je me re-présente le souvenir joyeux d’un baptême de l’air en avion de chasse.

§71. Nous ne voulons pas systématiser ce travail pour toutes les émotions connues. Nous l’avons dit, nous ne pourrions rien tirer d’un tel travail. Retenons toutefois les enseignements généraux :

- 1) le son en lui-même peut être l’objet de l’émotion.
- 2) seules certaines émotions induites par le son — comme la joie et la tristesse — peuvent nous permettre de formuler des images re-présentant des objets de notre vécu et de notre imaginaire ayant la valeur de ladite émotion.
- 3) les sentiments comme le plaisir ou le déplaisir, l’amour ou la haine, le désir, sont des conditions de possibilités de l’avoir cours de l’émotion.
- 4) à ce compte, la téléologie hédoniste du son ne doit pas être négligée, quels que soient les corpus.

9.2.2.3. Comment le son musical induit-il l’émotion ? La *résonance*.

Note : Nous proposons une réponse véritable à cette question, trop souvent traitée sous le mode de la « communication ». Or la communication émotionnelle implique de fait un « message émotionnel », et implique que ce message soit encodé en son par un émetteur et décodé par un récepteur. Nous verrons au chapitre suivant qu’un tel « modèle » ne résiste pas à une argumentation sérieuse.

§72. L’intérêt « scientifique » pour cette question est récent. La psychologie et la musicologie anglo-saxonnes, dont Sloboda et Juslin sont probablement les plus actifs représentants, est à l’origine de cette préoccupation. Il ressort clairement des études anglosaxonnes qu’un mécanisme, à lui seul, ne pourrait traduire la complexité de l’induction de l’émotion en musique. Il n’y aurait donc pas un unique mécanisme mis en jeu dans cette induction, mais une multitude. Leur combinaison serait nécessaire à l’induction de l’émotion par le son musical. « Pourtant, bien que plusieurs auteurs ont reconnu qu’il peut y avoir plus d’un mécanisme (Berlyne 1971; Dowling & Harwood 1986; Meyer, 1956; Robinson 2005; Scherer & Zentner 2001; Sloboda & Juslin 2001), il n’y a eu aucune tentative d’élaborer un cadre théorique

complet avec un ensemble d'hypothèses⁸⁶». Ce cadre théorique complet a été proposé par Patrik Juslin et Daniel Västfjäll, dans leur article de 2008 « Les réactions émotionnelles à la musique : la nécessité d'envisager des mécanismes sous-jacents ».

Nous présentons un nouveau cadre théorique mettant en jeu six mécanismes psychologiques dont nous faisons l'hypothèse qu'ils sont impliqués dans l'induction des émotions par la musique : (1) réflexes du tronc cérébral, (2) le conditionnement évaluatif, (3) la contagion émotionnelle, (4) l'imagerie visuelle, (5) mémoire épisodique, et (6) l'attente musicale. Nous suggérons que ces mécanismes [...] peuvent expliquer la plupart des émotions induites par la musique dans la vie quotidienne. Il faut noter d'emblée que, si nous considérons qu'il est nécessaire de faire la distinction entre les mécanismes à des fins de recherche [...], les mécanismes ne s'excluent pas mutuellement. Au lieu de cela, ils doivent être considérés comme des moyens complémentaires grâce auxquels la musique peut induire des émotions⁸⁷.

Les réflexes du tronc cérébral⁸⁸, le conditionnement évaluatif⁸⁹, la contagion émotionnelle⁹⁰, l'imagerie visuelle⁹¹, la mémoire épisodique⁹², ainsi que l'attente musicale⁹³,

⁸⁶ Notre traduction de : “Yet, although several authors have acknowledged that there may be more than one mechanism (Berlyne 1971; Dowling & Harwood 1986 ; Meyer 1956; Robinson 2005; Scherer & Zentner 2001; Sloboda & Juslin 2001), there has been no attempt to develop a complete theoretical framework with a set of hypotheses.” JUSLIN, Patrik N., et VÄSTFJÄLL, Daniel, “Emotional responses to music : The need to consider underlying mechanisms”, in *Behavioral and brain sciences*, 31, 2008, p. 559-621.

⁸⁷ Notre traduction de : “we outline a new theoretical framework featuring six psychological mechanisms that we hypothesize are involved in the musical induction of emotions: (1) brain stem reflexes, (2) evaluative conditioning, (3) emotional contagion, (4) visual imagery, (5) episodic memory, and (6) musical expectancy. We suggest that these mechanisms [...] can explain most emotions induced by music in everyday life. It must be noted at the outset that, though we consider it necessary to distinguish among the mechanisms for research purposes [...], the mechanisms are not mutually exclusive. Instead, they should be regarded as complementary ways through which music might induce emotions”. JUSLIN et VÄSTFJÄLL, “Emotional responses to music”, p. 563.

⁸⁸ Il s'agit d'un processus par lequel une émotion est induite par la musique parce qu'une ou plusieurs caractéristiques acoustiques fondamentales de la musique sont saisies par le tronc cérébral pour signaler un potentiel cas d'urgence. Notre traduction de : « This refers to a process whereby an emotion is induced by music because one or more fundamental acoustical characteristics of the music are taken by the brain stem to signal a potentially important and urgent event”. JUSLIN et VÄSTFJÄLL, “Emotional responses to music”, p. 564.

⁸⁹ Il s'agit d'un mécanisme psychologique très souvent exploité par la publicité. En voici un exemple : pour défendre une cause politique lambda, qui pourrait laisser de marbre le *vulgum pecus*, on utilise un enfant triste ou une très jolie femme pour présenter cette cause. En associant une valeur positive dans l'esprit du plus grand nombre (l'enfant, la femme) à une valeur *a priori* neutre (la cause), on attribue à la cause une valeur positive par « conditionnement évaluatif ». Dans ce cas précis, il s'agit pour les auteurs d'insister sur le fait qu'une émotion musicale peut être induite par association. J'ai entendu une musique lors de mon mariage, qui fut un jour heureux. En réécoutant cette musique ou

sont considérés par Juslin et Västfjäll comme des mécanismes pouvant expliquer l'induction de l'émotion. Celle-ci résulterait d'une activation simultanée ou « co-activation » de plusieurs de ces mécanismes. Le grand nombre de réactions émotionnelles provoquées par la musique résulteraient de la grande complexité des interactions et des combinaisons entre ces mécanismes.

§73. Selon nous, cela n'est que pure spéculation. Nous avons bien du mal à voir d'ailleurs, quelle industrielle argumentation permettrait de désigner ces mécanismes comme

une autre ayant à peu près le même caractère sonore, j'y associe la valeur positive de l'émotion ressentie lors de mon mariage.

⁹⁰ Cette contagion émotionnelle est très abstraite en musique, et très critiquable. Voici comment Juslin et Västfjäll la définissent : « Il s'agit d'un processus par lequel une émotion est provoquée par un morceau de musique parce que l'auditeur perçoit l'expression émotionnelle de la musique, puis "imite" cette expression intérieurement, que ce soit au moyen d'influx périphériques provenant des muscles, ou au moyen d'une activation plus directe des représentations émotionnelles pertinentes dans le cerveau. Cela conduit à une induction de la même émotion ». Notre traduction de : This refers to a process whereby an emotion is induced by a piece of music because the listener perceives the emotional expression of the music, and then "mimics" this expression internally, which by means of either peripheral feedback from muscles, or a more direct activation of the relevant emotional representations in the brain, leads to an induction of the same emotion. JUSLIN et VÄSTFJÄLL, "Emotional responses to music", p. 565.

⁹¹ « Il s'agit d'un processus par lequel une émotion est induite chez un auditeur parce que l'écoute de la musique évoque chez lui ou elle des images visuelles (par exemple, un beau paysage). Les émotions ressenties sont le résultat d'une interaction étroite entre la musique et les images ». Notre traduction de : "This refers to a process whereby an emotion is induced in a listener because he or she conjures up visual images (e.g., of a beautiful landscape) while listening to the music. The emotions experienced are the result of a close interaction between the music and the images". JUSLIN et VÄSTFJÄLL, "Emotional responses to music", p. 566.

⁹² « Il s'agit d'un processus par lequel une émotion est induite chez un auditeur parce que la musique lui évoque le souvenir d'un événement particulier dans sa vie ». Notre traduction de : "This refers to a process whereby an emotion is induced in a listener because the music evokes a memory of a particular event in the listener's life". JUSLIN et VÄSTFJÄLL, "Emotional responses to music", p. 567.

⁹³ C'est en substance la pensée de Meyer. Pour lui, une émotion est induite lors qu'une tendance particulière ou une attente est inhibée. Voici ce qu'en pensent Juslin et Västfjäll : « Il s'agit d'un processus par lequel une émotion est induite chez un auditeur, car une caractéristique spécifique de la musique infirme, retarde, ou confirme les attentes de l'auditeur quant à l'évolution future de la musique. Par exemple, la progression séquentielle mi, fa# configure l'attente musicale de telle manière que l'on s'attende à poursuivre en sol # (Sloboda, 1992). Si ce n'est pas le cas, l'auditeur peut être surpris, par exemple ». Notre traduction de : "This refers to a process whereby an emotion is induced in a listener because a specific feature of the music violates, delays, or confirms the listener's expectations about the continuation of the music. For instance, the sequential progression of E-F# sets up the musical expectation that the music will continue with G# (Sloboda 1992). If this does not happen, the listener may become, for instance, surprised". JUSLIN et VÄSTFJÄLL, "Emotional responses to music", p. 568.

potentiellement déclencheurs d'émotion musicale⁹⁴. En outre, nous avons bien du mal à voir comment ces mécanismes doivent se co-activer et fonctionner en synergie pour induire l'émotion musicale. Selon nous, les choses sont bien différentes, et à certains égards beaucoup plus simples. Voici notre argumentation point par point :

- 1) Les neuf poétiques musicales sont des types de sensation de mouvements du son.
- 2) Le *design* sonore de toute musique est une combinatoire et une potentialisation spécifique de ces poétiques.
- 3) Le mouvement sonore poétique met ou non en résonance, par analogie, mon propre mouvement interne. C'est donc l'hypothèse selon laquelle les grands mouvements poétiques font résonner notre corps et notre âme. Ce mouvement du corps et de l'âme est l'émotion.
- 4) Ce mouvement interne est conditionné par (ou inféodé à) ma propre musicienneté.

§74. Pour nous, le son musical induit l'émotion par une simple analogie de mouvement. C'est à peu près la pensée de M. W. James⁹⁵, mais transposée à la musique, James pour qui on devrait éprouver toutes les émotions dont on imite l'expression. Nous pensons toutefois qu'il faut remplacer dans cette phrase le mot *expression* par le mot *mouvement*, pour toutes les raisons évoquées jusqu'ici, notamment celle que le son musical n'exprime pas les émotions, mais recrée leur mouvement. C'est selon nous la seule hypothèse acceptable. La question de savoir quels mécanismes psychologiques ou quelles causes physiologiques sont à l'origine de cette « analogie de mouvement » excède les limites de notre interrogation sur le sens, car elle interfère avec les réserves émises plus tôt sur la psychologie cognitive.

9.2.3. Émotions et poétiques sonores musicales.

Note : Ce chapitre est donné à titre indicatif. Il n'apporte rien à notre théorie, et peut donc être passé par le lecteur. Il trouve toutefois sa légitimité. Il montre l'impossibilité de faire correspondre de manière systématique un signifiant sonore musical et une émotion différenciée. Il montre aussi qu'il est inutile de s'entêter dans cette voie. Les résultats discutés dans ce chapitre sont ceux de la psychologie musicale contemporaine (Juslin), de la psychologie des émotions (Juslin, Laukka, Västfjäll), le plus souvent par analogie avec la psychologie de la communication vocale des émotions (Scherer, Léon, Martin). Nous ne ferons rien de plus que montrer rapidement l'actualité (anglosaxonne) de question psychologique en musique, et quels sont ses résultats. Résultats tout relatifs — nous parlions plus tôt dans ce chapitre du *relatif échec* de la psychologie musicale. Les paragraphes suivant nous donneront aussi l'occasion de

⁹⁴ Sauf peut-être pour l'attente musicale. L'argumentation de Meyer est plutôt convaincante.

⁹⁵ JAMES, William, *La théorie de l'émotion*, Paris, l'Harmattan, 2006.

combattre l'idée d'une expression et d'une communication et des émotions en musique — thèse défendue par Patrik Juslin.

Est-il possible de mettre en regard de manière symétrique les poétiques sonores musicales et l'émotion sans sombrer dans une cartographie rigide ou dans le psychologisme abstrait, au sujet desquels nous avons pu par ailleurs émettre quelques réserves? Est-il possible de faire correspondre la cartographie du mouvement sonore musical et une cartographie des émotions ?

Nous l'avons dit, les poétiques sonores musicales induisent par analogie de mouvement une résonance émotionnelle. Ou, si l'on préfère, le mouvement sonore induit par analogie un mouvement corporel et psychique complexe que l'on nomme émotion. Nous avons décrit un parallélisme entre son et émotion, il nous faudrait maintenant voir quelles émotions et quelles poétiques peuvent être mises en parallèle. Mais cette entreprise est risquée. Outre le risque, il est très difficile de réaliser cette *mise en parallèle*, étant donné que l'émotion pure « joie », « tristesse », etc., est toujours contaminée par d'autres en musique. Nous l'avons dit, l'émotion induite par la musique n'est que rarement différenciée. Il en est de même pour les poétiques sonores musicales étant donné que toute musique exprime toujours toutes les poétiques à la fois, même si chaque œuvre met l'accent sur certaines d'entre elles et pas sur d'autres.

§75. En raison de l'inopérance pratique d'une cartographie des émotions musicales et d'une cartographie des poétiques sonores, il semble très délicat de faire coïncider systématiquement un même mouvement sonore et une même émotion. Ceci a toutefois été tenté de manière expérimentale par la psychologie anglosaxonne. Patrik Juslin, par exemple, a cherché à montrer les relations entre des paramètres sonores (tempo, intensité, spectre harmonique, articulations) et quatre émotions de base (colère, tristesse, joie, peur) sur le modèle de la communication musicale de l'émotion. Il a recherché une possible adéquation entre l'intention poétique émotionnelle ou « l'expression de l'émotion » par l'interprète, et le jugement esthétique⁹⁶, c'est-à-dire le décodage de l'émotion mise en œuvre par un auditeur. Pour ce faire, Juslin s'est servi de ce que la psychologie nomme le « *lens model* » de Brunswick, ou maladroitement traduit, le *modèle en lentille*. Ce modèle n'est rien de plus qu'un modèle communicationnel.

⁹⁶ JUSLIN, Patrik N., "Cue Utilization in Communication of Emotion in Music Performance: Relating Performance to Perception", in *Journal of Experimental Psychology, Human Perception and Performance*, Vol. 26, No. 6, 2000, p. 1797-1813.

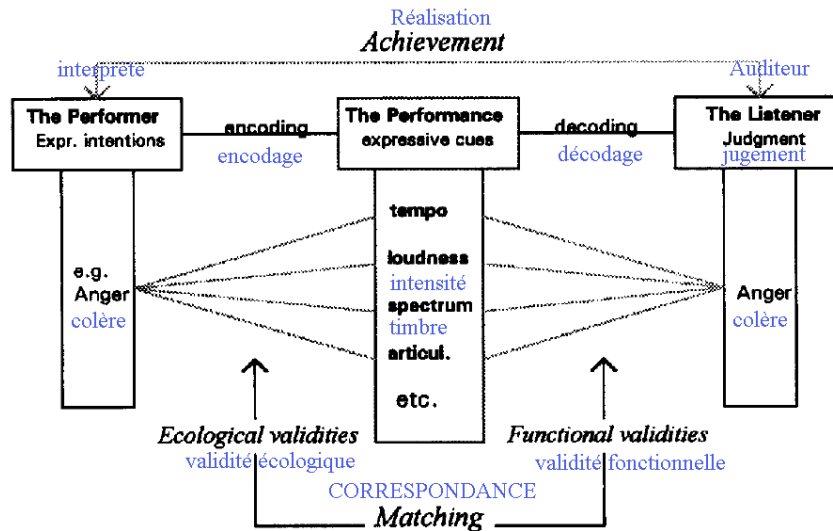


Figure 49 : « *Lens model* » appliqué à la communication des émotions en musique.⁹⁷

§76. L'idée serait la suivante : l'interprète « encoderait » le son avec des émotions par des moyens sonores, et l'auditeur « décoderait » ces moyens sonores pour reconstituer les émotions. Nous nous inscrivons absolument en faux, quant à l'idée d'un encodage/décodage des émotions. Nous irons jusqu'à dire que tant que la psychologie musicale en restera à ce genre de systématisme, elle ne pourra jamais expliquer quoique ce soit. Un seul argument suffit à faire s'effondrer ce modèle. N'oublions pas que l'émotion n'est jamais induite par le décodage formel du son, mais dans l'immédiateté de la sensation du son. Il n'y a pas de « décodage » en matière d'émotion. Celle-ci n'a donc jamais la valeur d'une réception dans un processus de communication. De plus, l'idée générale d'une communication en musique est critiquable. Nous nous sommes déjà exprimé à ce sujet : si communication en musique il y a, ce n'est que dans un sens faible, et non pas dans le sens de l'encodage et du décodage d'un message, comme le suggère le schéma ci-dessus. La *validité fonctionnelle* que réclame le modèle de Brunswick — repris par Scherer notamment, et ici par Juslin —, n'a absolument aucun fondement en musique. En effet, il n'y a jamais de *bonne adéquation* entre le décodage émotionnel du son et l'intention émotionnelle mise en son — preuve qu'il n'y a pas de communication de ce type en musique.

§77. Pas de communication, selon nous, mais *résonance*. Résonance entre le mouvement sonore et le mouvement du corps et de l'âme. C'est cette résonance que nous cherchons dans ce paragraphe à caractériser. Rappelons-le, les poétiques sonores sont réparties selon trois axes, correspondant à trois grands types d'ordres sensibles : 1) l'axe horizontal correspondant globalement à l'ordre protonarratif ; 2) l'axe vertical, plutôt d'ordre protodiscursif, sonoral, et 3)

⁹⁷ JUSLIN, Patrik N., "Emotional Communication in Music Performance: A Functionalist Perspective and Some Data", in *Music Perception*, vol. 14, 1997, p. 394.

l'axe de profondeur, correspondant plutôt à une sensation d'ordre corporel. Voyons si ces grands axes correspondent à des tendances émotionnelles particulières.

A) *Résonance* selon l'axe vertical.

§78. Commençons par la *sonoralité*. Lorsque la musique est sentie comme étant d'ordre intonational, il est raisonnable de penser que la forme de l'intonation musicale soit reçue « comme » une intonation vocale. Or, les études — notamment (Juslin & Laukka, 2004)⁹⁸ et (Juslin et Västfjäll, 2008)⁹⁹ — sur les émotions ont montré bien entendu des relations de cause à effet entre l'intonation de la voix et l'émotion induite. En retour, il a été montré que l'émotion avait un effet sur la prosodie, sur l'intonation de la voix.

[...], il est évident que l'émotion affecte la voix — en terme plus scientifique, la prosodie, c'est-à-dire la modulation du ton de la voix dans le langage parlé. [...] la prosodie a fait l'objet d'assez peu d'investigations scientifiques [...]. Les données récoltées permettent d'affirmer que la prosodie est bien modulée par l'émotion (Kappas, Hess & Scherer, 1988). Ces changements peuvent être détectés, tant par des paramètres objectifs d'analyse spectrale, que par des jugements effectués à l'aveugle par des personnes tout-venant (Scherer, 1986). Cela signifie que, dans certaines circonstances, l'homme [...] est capable d'identifier un état émotionnel sur la seule base du ton de la voix¹⁰⁰.

Dans le monde sonore verbal, l'intonation est le paramètre le plus important pour ressentir l'émotion du locuteur, et au sein d'elle ; « les variations de hauteur apparaissent comme les plus importantes pour la perception de l'intonation¹⁰¹ ». C'est en tout cas le résultat auquel est parvenue la psychologie des émotions contemporaine. Si nous sommes à même de ressentir l'émotion dans la voix (Juslin & Laukka, 2003)¹⁰², par l'intonation (Léon et Martin,

⁹⁸ JUSLIN, Patrik N., et LAUKKA, Petri, “Expression, perception, and induction of musical emotions : A review and a questionnaire study of everyday listening”, in *Journal of New Music Research*, vol.33, 2004, p. 217-238.

⁹⁹ JUSLIN, Patrik N., et VÄSTFJÄLL, Daniel, “Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms”, in *Behavioral and brain sciences*, vol. 31, 2008, p. 559–621.

¹⁰⁰ PHILIPPOT, Pierre, *Émotion et psychothérapie*, Wavre, Mardaga, 2011, p. 46.

¹⁰¹ LÉON, P. R., et MARTIN, P., *Prolégomènes à l'étude des structures intonatives*, Montréal, Marcel Didier, 1970, p. xv.

¹⁰² Voir aussi JUSLIN, Patrik N., et LAUKKA, Petri, “Communication of Emotions in Vocal Expression and Music Performance : Different Channels, Same Code?”, in *Psychological Bulletin*, Vol. 129, No. 5, 2003, p. 770–814. Les auteurs mettent en lumière une communication verbale de l'émotion, en rejoignant par certains aspects la théorie évolutionniste de l'émotion. Ils montrent aussi que l'analogie entre intonation verbale et intonation sonore musicale est une idée relativement ancienne. « L'idée qu'il existe une relation étroite entre la musique et la voix humaine a une longue

1970), il est possible, après notre investigation des poétiques musicales, de faire la même hypothèse en musique. Puisque les poétiques de la verticalité, amodales, peuvent être perçues comme étant d'origine vocale — par la sonorité — alors les modulations d'intonation sonore en musique peuvent potentiellement induire, par analogie, des émotions de tel ou tel type.

§79. La voix et ses modulations sont absolument à même de retranscrire des émotions d'un locuteur, et un auditeur est à même de ressentir ces émotions. Une résonance émotionnelle immédiate est donc possible par l'intonation du langage verbal. Et ce, pour toutes les émotions : la surprise, la haine, l'amour, l'attraction, la colère, etc. En musique, les choses peuvent être équivalentes, en se limitant aux émotions que la musique peut induire (voir supra). Un auditeur peut toujours ressentir, par l'effet des poétiques de la verticalité, le *mouvement intonatif* d'une émotion, comme si ce mouvement était d'origine vocale.

Mais si nous nous enfonçons un peu plus dans le psychologisme, nous verrions poindre un écueil de taille : par essence, l'intonation, qu'elle soit vocale ou musicale, induit l'émotion. Toutes les émotions. On ne peut donc mettre en équivalence les poétiques sonores de la verticalité et les émotions différenciées que sous le mode d'une *échelle intonative*. Et puisque la psychologie contemporaine retient la hauteur et l'intensité sonore comme les paramètres plus essentiels de l'intonation, cela signifie que les émotions différenciées sont « localisées » sur une échelle de hauteur (fréquence) et d'intensité.

histoire (Helmholtz, 1863/1954; Kivy, 1980; Rousseau, 1761/1986; Scherer, 1995; Spencer, 1857 Sundberg, 1982, Helmholtz) [...]. Cette impression est renforcée par le caractère « vocal » [sonoral pour nous] de la plupart des instruments de musique [...]. Richard Wagner, le célèbre compositeur, a noté que « le plus ancien, le plus vrai, le plus bel orgue de la musique[...] est la voix humaine » [...]. En effet, Stendhal a déclaré qu'"aucun instrument de musique n'est satisfaisant, sauf dans la mesure où il se rapproche du son de la voix humaine » [...]. De nombreux artistes de blues ont été attirés par les qualités vocales de la *guitare slide* (Erlewine, Bogdanov, Woodstra, et Koda, 1996). De même, les gens font souvent référence à des aspects musicaux de la parole (par exemple, Besson et Friederici, 1998; Fónagy & Magdics, 1963) [...] ». Notre traduction de : "The notion that there is a close relationship between music and the human voice has a long history (Helmholtz, 1863/1954; Kivy, 1980; Rousseau, 1761/1986; Scherer, 1995; Spencer, 1857; Sundberg, 1982). Helmholtz (1863/ 1954) [...]. This impression is reinforced by the voicelike character of most musical instruments: [...]. Richard Wagner, the famous composer, noted that "the oldest, truest, most beautiful organ of music [...] is the human voice" [...]. Indeed, Stendhal commented that "no musical instrument is satisfactory except in so far as it approximates to the sound of the human voice" [...]. Many performers of blues music have been attracted to the vocal qualities of the slide guitar (Erlewine, Bogdanov, Woodstra, & Koda, 1996). Similarly, people often refer to the musical aspects of speech (e.g., Besson & Friederici, 1998; Fónagy & Magdics, 1963) [...]". JUSLIN et LAUKKA, *op. cit.* (2003), p. 774.

§80. Justement, il existe une thèse¹⁰³ francophone de 2004 sur le sujet, sous la direction de Klaus Scherer. Elle montre de manière expérimentale la relation entre l'intonation (son verbal) et l'émotion. Cela en fonction de paramètres acoustiques intonatifs. En se basant sur les caractéristiques acoustiques des émotions exprimées par un panel d'acteurs enregistrés¹⁰⁴, l'auteur montre notamment à quel « emplacement » se situent les émotions différenciées (tristesse, désespoir, joie, exaltation, anxiété, panique, irritation, rage) sur un graphique mettant en relation la fréquence moyenne de l'expression verbale (F0) et l'intensité moyenne de l'expression verbale.

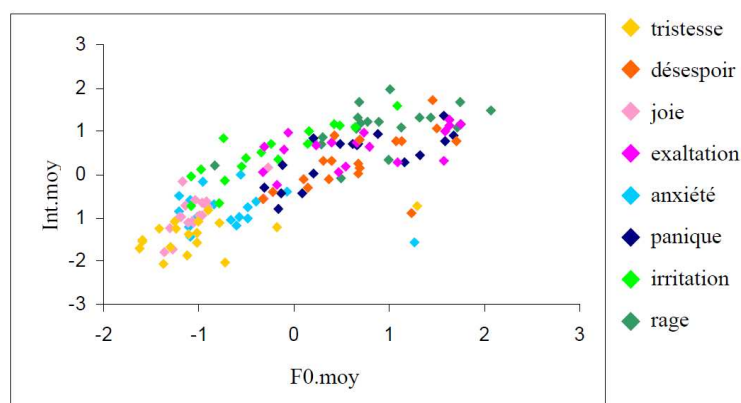


Figure 50 : Position des expressions – groupées en fonction de l'émotion exprimée sur les paramètres acoustiques « intensité moyenne » et « F0 moyenne ». ¹⁰⁵

Ce graphique de Bänziger montre que l'activation des émotions différenciées est variée selon les facteurs de la fréquence (hauteur) et de l'intensité. Ainsi, la tristesse, la joie, et l'anxiété sont situées au bas de l'échelle de l'intensité et de la hauteur, alors que la rage, l'exaltation, la colère sont situées en haut. Nous nous excusons auprès du lecteur d'en arriver aux mêmes clichés que la psychologie brandit depuis toujours sur ces questions. Dans l'optique où la même étude serait diligentée par nous-mêmes, nous en arriverions probablement à des banalités du même type. Banalités exprimées dans la psychologie de la musique comme dans la musicologie générale : le grave « exprime » mieux la tristesse, l'aigu « exprime » mieux la joie,

¹⁰³ BÄNZIGER, Tanja, *Communication vocale des émotions. Perception de l'expression vocale et attributions émotionnelles*, Thèse de doctorat, sous la direction de Klaus R. SCHERER, Genève, Université de Genève, 2004.

¹⁰⁴ « Les enregistrements utilisés dans cette étude sont extraits d'un ensemble d'expressions émotionnelles produites par des acteurs professionnels et enregistrées à Munich dans le cadre d'un projet de recherche dirigé par Klaus Scherer, Harald Wallbott, Rainer Banse et Heiner Ellgring. Douze acteurs allemands (six hommes et six femmes) ont été filmés et leurs expressions vocales ont été enregistrées alors qu'ils exprimaient quatorze types d'émotions définies par des scénarios ». BÄNZIGER, *Communication vocale des émotions*, p. 53.

¹⁰⁵ BÄNZIGER, *Communication vocale des émotions*, p. 75.

la forte intensité est du côté de l'exaltation, la faible intensité du côté de l'anxiété, etc. Soit. Ces lieux communs doivent toutefois correspondre à une certaine réalité, puisqu'ils se vérifient expérimentalement. Il reste à préciser que ce lieu commun est presque totalement inopérant en musique. Dans une œuvre sérielle par exemple, qui exploitera volontiers de vastes ambitus et des changements d'intensité dans des temps très courts, il serait absurde de dire que l'auditeur passe successivement d'un état de tristesse à un état de joie à chaque nouvel intervalle, par exemple.

...*De tels « ascenseurs » émotionnels n'existent pas en son musical.*

B) *Résonance* selon l'axe horizontal.

§81. L'horizontalité est donnée par la sensation d'une destinée temporelle. Celle-là nous plonge d'office dans l'approche narrative de l'émotion. En narrativité, l'émotion peut être comprise comme « un état ou un processus psychologique intervenant dans la gestion des finalités. Elle est généralement induite par un événement pertinent sur le plan de la finalité. Cette émotion est positive lorsque le but à atteindre s'approche, négative lorsque l'objectif est entravé »¹⁰⁶. De manière générale, l'interprétation récente des théories greimassiennes en sémiotique et en narratologie générales se réoriente vers la dimension affective. La narrativité musicale pourrait en faire autant. Comme le remarque Baroni :

la récente et spectaculaire réorientation de la sémiotique greimassienne en direction d'une « sémiotique des passions » est symptomatique de ce changement de cap dans les sciences humaines qui a remis les émotions à la mode (cf. Greimas & Fontanille 1991 ; Hénault 1994 ; Sadoulet 1995 ; Fontanille & Zilberberg 1998 ; Fontanille & Bordron 2000). Un point crucial que soulèvent ces travaux tient à la mise en évidence d'une corrélation fondatrice, à la racine de la schématisation narrative, entre la tension caractérisant l'événement et l'extension engendrant le procès¹⁰⁷.

C'est de cet engouement général dont a profité Baroni pour remettre au cœur de la problématique narratologique la dimension affective. Nous avons vu à travers ses travaux que la

¹⁰⁶ Notre traduction de : "An emotion is a psychological state or process that functions in the management of goals. It is typically elicited by evaluating an event as relevant to a goal; it is positive when the goal is advanced, negative when the goal is impeded". OATLEY, Keith, "Emotions", Wilson, Robert A & Keil, Frank C (éds.), in *The MIT Encyclopedia of Cognitive Sciences*, Cambridge, MIT Press, 1999, p. 273. Version numérique URL : <http://ai.atoms.mitecs/Entry/oatley.html>

¹⁰⁷ BARONI, Raphaël, « Approches passionnelles et dialogiques de la narrativité », in *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 14 | 2008, Varia, mis en ligne le 06 mars 2008, URL : <http://narratologie.revues.org/579>

narrativité est avant tout le fait d'une tension narrative, dont nous pouvons dire qu'elle est liée au suspense, à la surprise ou encore à la curiosité, et à d'autres émotions ayant un caractère temporel et généralement tensif. Toutes ces émotions sont des traits pertinents pour comprendre le processus de narrativisation ou de mise en intrigue, notamment en musique : la dimension tensile est l'aspect essentiel de la protonarrativité musicale.

Le travail de Baroni est intéressant pour la musicologie. Intéressant, car il redéfinit ce que pourrait être l'objet de la narratologie musicale. En réinsérant la question de l'émotion dans le processus de *narrativisation* de la musique, celui-ci peut être considéré comme une succession d'états émotionnels de *résistance* créés par la tension narrative. Pour paraphraser Baroni, un tel état émotionnel est induit par l'indétermination du monde et/ou du devenir, le lieu où l'action se représente dans son incertitude, où peuvent être explorées « les obscurités du passé, du présent et du futur dans lesquelles s'enracinent nos angoisses et nos espoirs¹⁰⁸ ». Cette redéfinition nous semble absolument pertinente. C'est en définitive ce qui résiste à notre pouvoir de connaître, à notre pouvoir de prévoir, ce qui entrave notre sentiment de puissance aurait dit Nietzsche, qui se constitue en tension narrative. Le suspense, par exemple, peut alors se redéfinir comme une résistance de l'intrigue à notre connaissance. Il n'est ressenti que lorsqu'une action résiste à toute prédictibilité. Idem pour la curiosité. Elle est une pro-attitude : elle n'est donc motivée que par un certain goût pour l'inconnu, pour ce qui *résiste* à notre connaissance. *L'attirance* (émotion) n'est motivée que par le désir (sentiment), qui peut se concevoir comme la résistance au pouvoir de détenir quelque chose ou de séduire quelqu'un. L'état émotionnel de *résistance* est d'ailleurs généralisable à la connaissance. C'est parce que le savoir nous *résiste* que nous cherchons à connaître.¹⁰⁹

« *Les contours de l'agir [sonore musical] se dessinent grâce à l'ombre projetée par ce qui résiste à notre pouvoir et cette ombre se maintient dans la lumière qu'apportent nos schèmes prévisionnels et explicatifs¹¹⁰* ».

§82. En résumé, il est possible de mettre en relation la poétique de l'horizontalité, correspondant à la sensation du temps chronologique, de la destinée, etc., avec les émotions ayant pour origine cette sensation, et ayant valeur émotionnelle de *résistance*. Nous pensons notamment à l'attirance, l'intérêt, l'anticipation, la surprise, le suspense, etc.

¹⁰⁸ BARONI, « Approches passionnelles et dialogiques de la narrativité ».

¹⁰⁹ Lorsque cet état émotionnel de résistance est vaincu, nous faisons tout pour qu'il ne réapparaisse pas, comme l'avait vu Nietzsche. « Celui qui sent qu'il "est en possession de la vérité" combien d'autres possessions ne laisse-t-il pas échapper pour sauver ce sentiment ! ». NIETZSCHE, *Le gai savoir*, § 13, p. 54.

¹¹⁰ BARONI, « Approches passionnelles et dialogiques de la narrativité ».

C) *Résonance* selon l'axe de profondeur.

§83. La poétique de la profondeur est plus généralement corporelle. Nous avons montré, à travers les travaux de Francesco Spampinato notamment, que les métaphores exprimant le *mouvement*, la *force* (gravité ou pesanteur), se fondent sur « notre expérience corporelle ou nos capacités sensori-motrices¹¹¹ ». Ainsi, la sensation corporelle du son musical peut être comprise comme un processus global de métaphorisation, où rentrent en jeu les schèmes incarnés de l'expérience perceptivo-motrice des substances, des matériaux, etc. Cette métaphorisation est le germe de la synesthésie. Aux poétiques de la profondeur correspondent donc une sensation induite par ces schèmes incarnés. C'est sur cette sensation que se fonde l'émotion. Mais comme susdit, toutes les émotions sont fondées sur une expérience corporelle. L'émotion est d'ailleurs, dans sa définition commune, le versant corporel de l'affect.

...Donc toute émotion est susceptible de correspondre à la poétique de la profondeur. Preuve encore que l'on ne peut faire correspondre de manière systématique un signifiant et une valeur émotionnelle.

D) Enseignements

§84. En somme, si l'analogie entre mouvement sonore et émotion semble légitime (la *résonnance*), gardons à l'esprit que la correspondance entre une poétique sonore particulière et des émotions différenciées est ponctuelle, au mieux. Cette correspondance n'est pas systématique, au point de pouvoir établir une cartographie des effets émotionnels du son.

9.3. SIGNIFICATION, MÉTASIGNIFICATION ET MÉTASIGNIFICATION LINGUISTIQUE

§85. Après avoir décrit 1) la relation sémiotique du son à l'émotion, montré que cette relation tient à une analogie de mouvement, à une résonnance et 2) montré l'inefficience pratique d'une cartographie des effets émotionnels du son, nous voulons désormais pousser la réflexion au niveau du processus sémiotique de la signification du son.

¹¹¹ SPAMPINATO, *Les métamorphoses du son*, p. 78.

9.3.1. Sur la signification sonore musicale.

§86. La signification sonore musicale est la problématique fondamentale la plus déroutante et la plus complexe que la musicologie et la philosophie musicale doivent résoudre. Que « veut dire » la musique ? Que signifie le son que nous écoutons ? Qu'entends-je de cette mélodie qui me bouleverse ou me révolte, que comprenons-nous de ces notes qui seulement nous effleurent, ou percutent de plein fouet notre imaginaire et nos sens ? Est-ce d'ailleurs bien de signification et de compréhension dont il s'agit ? N'est-il pas seulement question d'amour et de haine ? N'est-il pas seulement question de sentiments ? De plaisir et de déplaisir ? Il n'en est peut-être rien de toute cette agitation scientifique autour de la signification musicale, peut-être la musique n'est-elle qu'affaire de sensations et d'émotions, ce que peuvent laisser entendre les titres d'ouvrages comme *Music and the Emotions* de Malcolm Budd — mais les titres sont d'effrontés imposteurs, comme le disait si joliment Honoré de Balzac. Est-ce dans l'émotion subjective que toute signification se dissout ? Pire, dans le goût ? Goût que nous situons, sous l'autorité de Gadamer, « à égale distance de la pulsion sensible et de la liberté spirituelle¹¹² ». Au juste, ce que le son musical signifie *pour-soi* n'a de fondement concret que l'effet qu'il produit en moi et en moi seul. Avant d'en passer par le langage et la métasignification linguistique, le sens du son musical n'a pour moi de tangible que son impact sur ma sensibilité, son écho dans mon vécu et son rebond et mon imaginaire. Dans le mot sensibilité est contenue la locution « jugement esthétique », mais aussi, la locution « jugement de goût ».

§87. Cet argument n'a rien de scandaleux. Nous avons mis beaucoup de temps à l'admettre d'ailleurs. Nous avons mis autant de temps à comprendre la position de Charles Rosen sur le style dans son ouvrage *Le Style classique* — position semblant avoir été passée sous silence dans la musicologie, du fait de son ambiguïté et de son apparent manque de justesse. Sans le citer *ad litteram*, Rosen disait que le style d'un compositeur était défini par les œuvres considérées comme ses plus grandes réussites¹¹³. Nous trouvions cet argument excessif et élitiste. Quelle « autorité » peut déclarer une œuvre comme *grande réussite* ? L'histoire ? Le compositeur lui-même ? Le succès public de l'œuvre ? La *qualité* de son public ? Son succès dans le monde intellectuel ? Dans le monde musicologique ? Le nombre de ses représentations ? Sa pérennité ? Quelle argumentation géniale, quelle pensée prodigieuse, quelle autorité éblouissante viendra frapper l'œuvre du sceau de la beauté ou de l'éternité ? Selon nous, il n'y

¹¹² GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et Méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, 1996, p. 51.

¹¹³ Le style ne se définirait pas « par ses tournures les plus courantes, mais par ses réussites les plus grandes et les plus individuelles » ROSEN, Charles, *Le style classique. Mozart, Haydn, Beethoven*, Paris, Gallimard, 2000, p. 22-23.

en a pas, si ce n'est le gout commun. À tout le moins, si une personnalité se décrète « autorité », si une communauté s'autoproclame « autorité » (morale, politique, philosophique, religieuse), aucune d'elles ne pourra se justifier sans pratiquer l'art triste *de toujours avoir raison* (Schopenhauer).

En interprétant Rosen à travers les enseignements dégagés de notre texte, il est possible de comprendre son affirmation bien différemment. Ou d'extrapoler à partir d'elle, en dégagant quelque idée d'assez essentielle. Rosen semble avoir exprimé une idée profonde que nous prolongeons : ce qui nous semble attirant, beau, intéressant, captivant, inusité, fascinant, ou au contraire horrible, scandaleux, abominable, inauthentique, controuvé, tout ce qui éveille notre curiosité et met en mouvement nos présupposés, tout ce qui nous plonge dans un état émotionnel particulier, est plus à même de faire sens, que quelque chose qui nous laisserait indifférent, insensible, nous semblerait accessoire, secondaire, peu digne d'intérêt. L'ensemble de ces adjectifs a bien quelque chose à voir avec le gout, car aucune science, aucune autorité morale, aucune autorité intellectuelle, ne nous permettrait d'en juger. Cela est bien affaire de gout subjectif et à certains égards de gout commun. Cela n'est ni affaire de musicologie, ni affaire de science. Le lecteur nous accordera sûrement qu'une science de la signification musicale ne devrait jamais se réduire à une science du gout musical. Mais il pourra aussi nous accorder que nier la relation de la signification au gout serait tout autant désastreux : ce serait ignorer le lien profond existant entre sens sensé et sens sensible, entre *raison* et *amour*. Ce serait ignorer que le jugement de gout et le jugement esthétique sont des conditions de possibilité de la signification et plus généralement du sens — en musique et ailleurs.

§88. En musique, le son peut avoir diverses valeurs selon ses effets, correspondant à différents « niveaux » de la signification. Selon nous, le processus sémiotique de la musique (à son niveau de surface) admet quatre manières distinctes de signifier, quatre valeurs distinctes : une valeur *complétive*, une valeur *émotionnelle*, une valeur *objectuelle* ou *imageante*, et une valeur *linguistique*. Ces quatre valeurs ont été abordées dans notre texte, mais nous les résumons et les approfondissons ici. Précisons que la *valeur émotionnelle* est selon nous la plus fréquente. Précisons aussi que la signification linguistique est la plus éloignée de l'essence du son et de la vérité de la sensation, nous l'avons vu.

9.3.3.1. La valeur complétive.

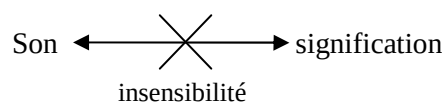


Figure 51 : la valeur complétive du son.

Dans ce premier cas de figure, le son ne me procure aucune émotion, j’y suis insensible. Ce cas est rencontré lorsque je suis totalement inattentif à mon environnement sonore, ou lorsque j’y suis totalement insensible. Je refuse (consciemment ou non) d’habiter ou d’être *locataire du monde sonore*. Cette condition hors-être de possibilité du sens n’étant pas remplie, le son musical n’a qu’une valeur complétive dans mon environnement : il ne « signifie » littéralement rien. Autre cas de figure, il est aussi tout à fait possible que je sois parfaitement attentif au flux sonore, que je fasse vœu d’être locataire du monde sonore, le temps de l’œuvre, mais qu’à certains moments de l’œuvre, le son me laisse de marbre, me laisse totalement indifférent à son mouvement. Le son ne met en aucun cas en éveil ma musicienneté, ne me plonge pas non plus dans un quelconque état émotionnel. Le mouvement du son n’entre pas en résonnance avec le mouvement interne de mon corps et de mon âme.

Bref, lorsqu’on s’en arrête à la sensation, la valeur que prend le son est une valeur complétive. Lorsque je marche dans la rue et que je vois une file interminable de voitures, une de ces voitures n’a pas d’autre valeur dans mon champ de vision qu’une valeur complétive. Le son musical a parfois cette valeur.

9.3.3.2. La valeur émotionnelle.

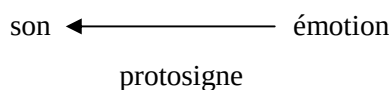


Figure 52 : la valeur émotionnelle du son.

§89. Je perçois le mouvement interne du son, ce mouvement entre en résonnance avec mon propre mouvement interne. *Ce qui vient du mouvement, l’émotion, fait sens sensible*. Toutefois, mon état émotionnel ne fait pas écho dans mon vécu ou rebond dans mon imaginaire. Je ne forme pas de re-présentation à partir de mon état émotionnel, à partir de ce que je ressens. La signification, dans le cas présent, c’est la valeur de l’émotion, de ce que je ressens. Ce cas de figure est très probablement le plus fréquent, étant donné que l’émotion est le premier effet induit par la sensation du son, et qu’on ne formule que rarement des images à l’écoute de la musique. Il est peut-être aussi l’effet le plus recherché par l’auditeur moyen. Nous nous permettons ici une remarque plus personnelle. Nous voyons dans la recherche purement émotionnelle et « consumériste » de l’écoute — ce que nous pourrions nommer *l’écoute de consommation* — l’aspect aujourd’hui le plus essentiel de la pratique de l’auditeur moyen (nous y compris). Mais selon nous, la musique mérite mieux. L’écoute véritable, nous le croyons, peut amener au voyage intérieur. La musique, pourvu qu’elle nous touche (qu’on l’aime ou qu’on la déteste, d’ailleurs) et que l’on se concentre, peut nous permettre de régresser vers un niveau de

conscience très archaïque, dans lequel quelques images signifiantes *pour-soi* peuvent apparaître. Ce voyage n'est pas un voyage en terre de la raison, ni un voyage en terre de l'intellect, mais une exploration de ce qui est en nous profondément enfoui, presque intangible, et à certains égards ineffable. La musique est utilisée pour la transe par de nombreux peuples. Sans aller jusqu'à plaider pour elle, jusqu'à plaider pour la recherche d'un état second de conscience individuelle ou collective, nous plaidons pour une écoute menant au voyage intérieur, passant d'une image à une autre, d'un souvenir à un autre. C'est grâce à ce « voyage » que notre être passé et notre être archaïque peuvent rejaillir en moi. Ce voyage définit une autre *valeur* au son : la valeur objectuelle ou imageante.

9.3.3.3. La valeur objectuelle ou imageante.

§90. Si l'on formule des images, le son prend une autre valeur *pour-soi*. C'est ce que nous avons nommé la *métasignification*.

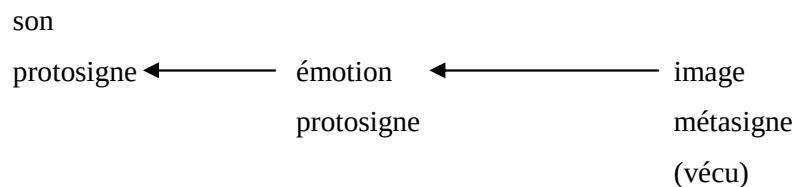


Figure 53 : la valeur objectuelle ou imageante du son, sous l'espèce du vécu.

Je perçois le mouvement interne du son, ce mouvement entre en résonnance avec mon propre mouvement interne. *Ce qui vient du mouvement, l'émotion, fait sens sensible*. Mon état émotionnel trouve écho dans mon vécu : le jugement est de type « ça me fait penser à... ».

Vient dans les pointillés un souvenir personnel dans lequel un état émotionnel (similaire ou non) avait été éprouvé. Par exemple, j'entends une musique au caractère triste et je pense au décès récent d'un proche. Mais le processus allant de l'émotion à l'image n'est pas nécessairement une analogie. Il s'agit, dans un premier cas de figure, d'un écho, nous l'avons dit. Voici un exemple d'écho de l'émotion dans mon vécu : j'écoute une musique au caractère absolument joyeux, et j'associe cette musique à l'image du décès d'un proche. Il s'agit d'un souvenir. Par exemple, j'ai le souvenir d'avoir appris le décès d'un proche alors que j'écoutais à la radio cette musique joyeuse.

Autre exemple, je fais appel au souvenir associé à une précédente écoute de l'œuvre. J'ai entendu telle ou telle œuvre à Singapour. En rentrant en France, j'entends à nouveau l'œuvre et elle « me fait penser à » cette situation ou à ce contexte. L'écho fonctionne donc par référence à la réalité de mon vécu, une référence de type contextuel, de l'ordre du « déjà vécu ».

§91. Autre cas de figure :

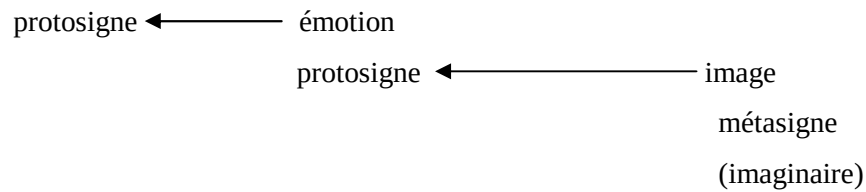


Figure 54 : la valeur objectuelle ou imageante du son,
sous l'espèce de l'imaginaire.

Je perçois le mouvement interne du son, ce mouvement entre en résonnance avec mon propre mouvement interne. *Ce qui vient du mouvement, l'émotion, fait sens sensible.* Mon état émotionnel rebondit dans mon imaginaire. Je formule à partir de mon imaginaire une re-présentation. Mais l'imaginaire ne fonctionne pas telle manière que « j'entends du son et je me vois, par la puissance de mon imagination, en train de voler au dessus des montagnes ». Nous ne formulons jamais ce type d'image à l'écoute, ou du moins, nous ne formulons jamais *spontanément* ce type d'image à l'écoute. La thèse que nous soutenons sans toutefois pouvoir la démontrer est que lorsque nous formulons ce type d'image, ce qui arrive très rarement, plus favorablement dans des états seconds ou encore dans des états de pré-sommeil associés à l'écoute, ce que nous re-présentons est du « déjà imaginé » ou est de l'ordre du « déjà rêvé » ou du « déjà fantasmé ».

Ce que nous entendons par *rebond dans l'imaginaire* ne concerne pas les images de ce type. Selon nous, les images peuvent prendre deux formes. 1) La première est une image dans ce qu'elle a de plus minimal et de plus archaïque. Elle est tout simplement « l'image du mouvement » de l'émotion. Ce que l'on représente est l'image visuelle du mouvement de l'émotion, analogue au mouvement du son : une chute, une accélération, etc. Ces images sont infiniment vides. Nous n'y voyons rien ou presque, seulement des traits, des bribes de couleurs. Elles aussi sont assez rares. Elles sont connectées à la sensation du son. Pour nous, ce type d'image est la traduction objectuelle de la part corporelle de l'émotion. 2) Le deuxième type d'image nous intéresse beaucoup plus, car elle est bien plus fréquente. Chacun pourra se souvenir de l'avoir formulée. Quel amateur de musique « classique » ne s'est jamais re-présenté en train de diriger un orchestre ou d'effectuer un solo de violon ? Cet amateur ne s'est-il jamais vu au piano lors d'un récital à la place du virtuose ? Quel amateur de musique populaire ne s'est jamais vu faire chanter le public à la place d'une « star » de la chanson, ou effectuer le solo de guitare à la place d'un « *guitar-hero* » emblématique du rock ? Nous avons déjà identifié, grâce à Paul Valéry, cette *illusion poïétique*. L'illusion poïétique nécessite une image, dont l'objet est « moi-même », immergé dans une situation qui est favorable à la re-présentation de ce que la psychanalyse nomme le *Moi idéal*. Cette image n'est pas du déjà vécu mais de l'imaginaire,

grâce auquel je me vois investi du pouvoir du créateur. Je fantasme de détenir ce pouvoir. L'image prend alors la valeur d'un fantasme.

9.3.3.4. La valeur linguistique.

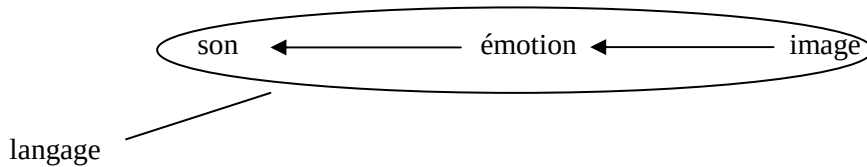


Figure 55 : la valeur linguistique du son.

§92. La signification du sonore peut prendre, en dernier recours (et comme toute chose en ce monde) une valeur linguistique. Lorsque je parle de ou écris sur 1) ce que je sens (sensation du son), 2) ce que je ressens (émotion), 3) ce que je re-présente à l'écoute du son (image), la *valeur* du son musical prend bien entendu 4) une valeur linguistique. Nous l'avons dit, dès que le sens en passe par le discours, il devient signification linguistique. Dès que l'on relate ce qui est senti, ressenti ou re-présenté, la signification prend valeur linguistique.

9.3.2. Sur la métasignification

9.3.2.1. Débat sur l'intérêt d'une discipline métasémantique (ou sémantique du métasigne) en musique.

§93. La métasignification concerne la valeur objectuelle ou imageante du son musical. Elle se joue au niveau de la re-présentation, lorsque l'on présente à nouveau (encore mais différemment) *pour-soi* un objet propre, à l'écoute du son, sous la forme d'une image. Le métasigne (image référant à l'objet et signifiant quelque chose *pour-soi*) est éminemment « subjectif ». L'image que l'on formule et l'objet de cette image (l'objet de re-présentation auquel réfère l'image) sont personnels. La préséance du monde subjectif que nous amène à admettre ce constat, nous impose de reformuler la problématique de la métasignification : est-ce alors à dire qu'il n'y a de métasignification musicale que *pour-soi*, privatisée ? N'est-elle liée qu'à la redécouverte des parcelles de ma propre existence ? C'est en tout cas l'une des forces de l'art des sons que d'évoquer mon vécu propre : à n'en pas douter, *me faire vivre à nouveau* est l'un de ses mérites. Mais ces « parcelles » peuvent-elles être partagées avec autrui ?

Selon nous, l'intérêt d'une discipline métasémantique musicale ne subsiste pour la musicologie que si la métasignification dépasse d'une manière ou d'une autre le cadre de mon vécu et de mon imaginaire propre. S'il n'y a de métasignification musicale que *pour-soi*, alors tout discours argumentatif semble inutile, toute science est impuissante ; ou alors cette « science » ne vaut que *pour-soi*, que pour moi, elle est *ma* science. Elle est une analyse de moi-même. Analyse dans laquelle ont pu tomber par moment la phénoménologie, l'herméneutique (la *daseinsanalyse* de Ludwig Binswanger et Medard Bosset), et dans laquelle tombe invariablement l'esthétique intuitiviste que nous décrivions dans le chapitre 4.2.2. Si métasignification musicale il y a, c'est ce qu'elle est non seulement *pour-soi* mais aussi *pour-nous* qui intéresse les sciences humaines — à plus forte raison en sémantique, le *nous* demeure un impératif. Or, ce *nous* n'a pas de réalité au niveau de la re-présentation du son. C'est d'ailleurs la raison d'être de la musique, nous le verrons dans notre dernier chapitre, que de favoriser des re-présentations personnelles — puisqu'elle n'impose pas d'objet de re-présentation. Toutefois, cela reste vrai à moins que cette même re-présentation soit mise sous contrainte par la connaissance de la profondeur de l'œuvre :

1) par symbolisme culturel : une musique utilise des connotateurs culturels. Mais à ce compte, il n'y a pas d'intérêt à étudier le « nous » de la re-présentation, puisque ce nous est déterminé avant la re-présentation par le déterminisme culturel. 2) Lorsqu'une musique subordonne un texte, un film, une mise en scène (opéra, théâtre) etc., ma re-présentation prend la valeur de ce texte, de ce film, de cette mise en scène. Mais à ce compte, il n'y a pas d'intérêt à étudier le « nous » de la re-présentation, puisque ce nous est déterminé avant la re-présentation, par l'objet subordonné (texte, film, etc.).

...Il n'y a donc d'intérêt métasémantique que *pour-soi*.

§94. Quel serait l'objet d'une discipline métasémantique en musique ? Cet objet est le *pour-soi*. Cet objet est *mon objet propre* de re-présentation, qui est, nous l'avons montré, de l'ordre du « déjà vécu », du « fantasmé ». On comprend alors sans peine que la voie d'exploration du métasigne correspond à l'exploration du psychisme. Cette exploration n'est pas autre chose que la psychanalyse. Elle serait une psychanalyse de l'auditeur de musique. Elle serait une analyse du Moi, pas seulement le Moi freudien de la première topique (la personnalité) mais plutôt celle de la seconde topique (le surhomme, le Moi idéal¹¹⁴). Elle serait encore l'analyse de l'instance imaginaire du psychisme, c'est-à-dire ce qui est en moi « déjà fantasmé », mais encore ce qui est resté en moi comme « déjà vécu ». Nous ne rentrerons pas dans cette entreprise psychanalytique, eu égard à son éloignement de notre problématique musicologique, et eu égard

¹¹⁴ Qui coïncide avec *l'illusion poétique* de Valéry. Voir supra.

de notre inculture patente dans ce domaine — et donc de notre illégitimité pour en parler. Ce que nous pouvons essayer de faire, en revanche, c'est de qualifier sémiotiquement et philosophiquement ce métasigne. Nous pourrions aussi, dans un dernier chapitre, appliquer un discours sur le « fantasmé » et le « déjà vécu » en musique.

9.3.2.2. Le métasigne, révélateur de l'homme archaïque.

§95. Soyons clair et synthétique.

- 1) Notre théorie fonctionne sur la base d'un signe sonore archaïque, ou *protosigne*, prenant la forme d'un pur signifiant.
- 2) Nous le rappelons : tout ne fait pas signe en son musical. Le son musical ne s'explique pas sous le mode du signe (signifiant / signifié / référent) en, puisque cela impliquerait qu'un individu soit capable de faire correspondre aux signifiants des signifiés, comme dans le langage verbal : il devrait *parler musique*, ce qui est impossible (sauf métaphoriquement bien sûr). Or notre réflexion nous amène à faire le constat inverse. Nous ne *parlons pas musique*, c'est la musique qui parle de nous.
- 3) La sensation induite par le protosigne est la résultante de la variation de neuf potentiels de mouvement et de changement du son.
- 4) Ces potentiels, nous les avons nommés *poétiques sonores musicales*.
- 5) Ce signifiant est *a priori* sans objet de re-présentation.
- 6) Ce signifiant résonne (ou non) dans mon univers émotionnel.
- 7) L'objet *a posteriori* accolé à ce protosigne, par *écho* ou *rebond* émotionnel, prend la valeur d'un métasigne.
- 8) Ce métasigne correspond à l'invocation de notre imaginaire¹¹⁵ et à l'évocation de notre vécu. Non seulement l'acte d'imagination est une réponse possible à la présence de l'objet sonore, à la perception du protosigne, mais en plus, c'est l'imaginaire qui nourrit toute forme de re-présentation, en ramenant à l'expérience des éléments du vécu, du savoir, des préjugés (les *a priori*¹¹⁶, le *déjà vécu*, le *déjà fantasmé*)
- 8) Puisqu'une métasémantique en musique revient à une psychanalyse de l'auditeur, l'intérêt de la question de la métasignification du son musical se situe pour nous à un unique niveau : la description de la fonction de ce métasigne — plus généralement sa raison d'être.
- 9) En dernier recours, ce métasigne devient métasigne linguistique à condition que ce que nous sentons (sensation), ressentons (émotion), ou re-présentons (image) soit décrit par le discours

¹¹⁵ Nous renvoyons le lecteur à nos principes d'une philosophie du sens, le chapitre 5.2.1. Représentation et re-présentation. Le sens *pour-soi.*, et en particulier la « Figure 19 : expérience esthétique musicale et re-présentation. ». Voir supra.

¹¹⁶ Voir infra chap. 5.2.2. L'incontournabilité du préjugé esthétique.

(musicologique ou autre) — à un *niveau de langage* catachrétique ($n+2$) ou métaphorique ($n+3$).

§96. Il est très intéressant de constater, après notre courte investigation du sensible, que les émotions peuvent aussi avoir la valeur de protosignes, ou de signes sans objets. Cela jette un éclairage nouveau sur la protosémantique musicale : si le signifiant sonore devait avoir un « signifié », ce signifié est un autre signifiant. Là est l'aspect fondamentalement archaïque et profond de la musique : celui de faire fonctionner notre corps et notre âme, notre être, sous un mode non représentationnel ou sous un mode représentationnel mais non objectuel. Le son musical, par cet aspect, nous rattache à la primarité de notre être et à la priméité de notre rapport au monde, en dehors de tout déterminisme culturel, en dehors de toute détermination de soi.

...C'est un aspect premier de la raison d'être du son musical, que d'être tourné vers l'archaïsme du sensible.

§97. Ces conclusions nous amènent à nous opposer formellement à l'idée courante selon laquelle la musique serait tournée vers la forme la plus élevée de pensée ou serait le chemin d'accès à l'élévation spirituelle. Le son musical nous mène vers l'essence tellurique de notre rapport au monde, non vers son essence spirituelle ou divine. Elle nous ramène chaudement à notre propre archaïsme et non froidement à la verticalité de notre propre spiritualité. Cela explique d'ailleurs pourquoi il est si ardu de dire quelque chose de tangible sur le son musical et ses effets : ce qu'il touche en nous est profondément enfoui. Cet archaïsme rend les effets du son relativement étrangers à notre rationalité, il les rend relativement étrangers à une connaissance autre que sensible, et relativement étrangers à notre compréhension¹¹⁷. La musique a beau être une construction de l'esprit, elle ne se destine pas en premier à notre esprit. Elle n'est pas non plus tournée vers la raison, mais vers la sensation et son archaïsme, vers les émotions et ce qu'il survit d'elles en chacun de nous dans leur primarité, en dehors de toute détermination de soi, en dehors de toute *socialité*, de toute *politicité*, en dehors de toute *langagiarité*. L'homme est un animal social, politique, doué de langage, certes. Il n'en demeure pas moins un animal. Il est avant tout *animalité*. Il conserve de cette animalité, au plus profond de lui-même, *un certain archaïsme*, vers lequel nous reterritorialise sans cesse la musique. Au reste, le mode de fonctionnement sémiotique du son, décrit dans notre thèse, nous porte à abonder dans ce sens, et à prendre peut-être le contrepied du discours métaphysique habituel en considérant la musique, non comme un moyen d'ouverture à la Volonté ou à la spiritualité, mais comme un moyen fondamental de régression vers notre être archa  ique.

¹¹⁷ Voir supra.

Mais qu'en est-il du métasigne ? Le métasigne, lui-même, notre re-présentation du son, révèle cet archaïsme. C'est cette thèse que nous allons essayer de défendre dans ce paragraphe. Il y a plusieurs choses à dire. — 1) Tout d'abord, le métasigne est le dernier maillon théorique du processus sémiotique du son musical, processus dont nous avons montré l'archaïsme : il utilise des signes sous leur forme la plus primitive (protosigne sonore, émotion sans objet). Seul le métasigne (l'image) prend la forme d'un signe.

— 2) L'image, (dont la manifestation est rare) même lorsqu'elle prend la valeur d'un déjà vécu, d'un souvenir, revêt elle-même ce caractère archaïque : elle est fragmentaire, lacunaire, inachevée. Et comme l'a très bien vu Nietzsche, c'est « dans les explosions de la passion et dans les fantaisies du rêve et de la folie [que] l'homme redécouvre sa préhistoire et celle de l'humanité ». Il ajoute : « alors sa mémoire revient loin en arrière, tandis qu'au contraire son état civilisé se développe grâce à l'oubli de ces expériences primitives, c'est-à-dire au relâchement de cette mémoire ». Lorsque Nietzsche parle de mémoire, il s'agit d'une mémoire corporelle. En effet, Nietzsche fait l'hypothèse d'une mémoire corporelle, indépendante de la conscience et débordant les organes de la mémoire¹¹⁸. Cette mémoire corporelle (et de fait émotionnelle) possède aussi ce caractère archaïque.

— Enfin, 3) le métasigne, nous l'avons localisé préférentiellement dans le *sens sensé*. Ce sens sensé apparaît dès lors que l'émotion est rattachée à une image *voulant dire* quelque chose *pour soi* — à partir du moment où quelque chose est signifié. Toutefois, ce sens « sensé » n'a rien de comparable à celui mis en jeu dans la communication verbale, ou dans le discours verbal. Ce sensé ou ce « vouloir-dire » ne possède ni la clarté, ni l'exactitude de cette communication ou de ce discours. Ce sensé est très premier : il se passe volontiers — très volontiers — de concepts. « Que la musique apprend-elle au philosophe ? », se demandait Bernard Sève. Sa passionnante question, nous la reformulons ainsi : qu'apprend le son musical à la philosophie ? Il apprend que sa raison d'être est étrangère à la philosophie, à la réflexion, à l'interrogation conceptuelle sur le monde. Cela ne signifie pas que le son musical n'est pas un lieu d'interrogation philosophique. Il est bien entendu, comme tout objet, la cible potentielle d'une investigation philosophique — notre texte en est la preuve. En revanche, sa raison d'être, plus précisément sa fonction véritable est relativement étrangère au monde conceptuel. La raison d'être du son musical vise précisément « le repos du concept » et « l'éveil des sens ».

¹¹⁸ Nietzsche nous dit : « il n'y a pas d'organe propre de la « mémoire » : tous les nerfs, par exemple dans la jambe, se souviennent des expériences précédentes. Chaque mot, chaque nombre est le résultat d'un processus physique et s'est fixé quelque part dans les nerfs. Tout ce qui a été une fois intégré au système nerveux continue à vivre en lui. Il y a d'énormes vagues d'excitation lorsque cette vie devient consciente, lorsque nous nous souvenons ». NIETZSCHE, Friedrich, cité par GRANAROLO, Philippe, *L'individu éternel, l'expérience nietzschéenne de l'éternité*, Paris, Vrin, 1993, p. 15. La médecine a progressé depuis.

La musique ne vise pas l'élévation spirituelle mais au contraire l'archaïsme du sensible. Le métasigne nous montre cela. Le métasigne n'a jamais la valeur d'un concept ou d'une réflexion. Il a plutôt valeur d'un souvenir, d'un déjà vécu, ou ce qu'il est resté en nous d'une situation émotionnelle ayant traversé notre vie par le passé.

9.3.3. Sur la *métasignification* linguistique.

Note : Il nous reste à approfondir la valeur linguistique de la signification en musique.

9.3.3.1. Comment le sens du son musical devient-il métasignification linguistique ?

§98. Depuis longtemps, la sémantique française a instauré une distinction entre sens et signification. Même si cette distinction a été souvent oubliée dans les travaux sémiotiques (en musique tout particulièrement) ou dans ceux traitant plus indirectement des questions de sens et/ou de signification, ces travaux sont traversés de la forte idée selon laquelle le sens est une « signification en situation » du discours : le sens serait une signification contextualisée ou *prise dans son contexte*.

[...] la tradition occidentale retient deux façons principales de définir le contenu linguistique : 1. La *signification* est conçue comme relation entre les plans du signe (signifiant, signifié) ou les corrélats du signe (concept, référent). Même orientée, cette relation reste statique, typée, susceptible d'une expression logique. Dans la sémiotique de tradition logico-grammaticale sur laquelle on s'appuie alors, l'interprétation se définit comme l'identification d'une relation de représentation, simple ou complexe. 2. Le *sens* est défini comme parcours entre les deux plans du texte (contenu et expression), et au sein de chaque plan. Un parcours est un processus dynamique, obéissant à des paramètres variables selon les situations particulières et les pratiques codifiées. Si bien que le sens n'est pas donné, mais résulte du parcours interprétatif normé par une pratique.¹¹⁹

Nous avons montré que le sens et sa problématique sont infiniment plus complexes que ce qui est évoqué ci-dessus. Jacques Fontanille exprime cette difficulté dès les premières pages de sa *Sémiotique du discours*. Pour l'auteur le sens est « la matière informe dont s'occupe la

¹¹⁹ RASTIER, François, « Dalla significazione al senso : per una semiotica senza ontologia », in *Eloquio del senso*, a cura di Pierluigi Basso e Lucia Corrain, Costa & Nolan, Milan, 1999, p. 213-240. http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Semiotique-ontologie.html

sémiotique, qu'elle s'efforce d'organiser et de rendre intelligible. Cette "matière" (*purport* chez Hjelmslev) [*substance* chez Saussure] peut être de nature physique, psychologique, sociale ou culturelle. Mais cette matière n'est ni inerte, ni seulement soumise aux lois des mondes physique, psychologique ou social, puisqu'elle est traversée de tensions et de directions, qui constituent autant d'appels à la signification, de pressions ou de résistances pour un interprétant¹²⁰ ». La signification, quant à elle, est « toujours liée à une unité quelle que soit la taille de cette unité — l'unité optimale, pour nous, rappelons-le, est le discours —, et elle repose sur la relation entre un élément de l'expression et un élément de contenu : ainsi parle-t-on toujours de la "signification de... quelque chose"¹²¹ ». La signification serait toujours articulée, contrairement au sens. Elle serait articulée, c'est-à-dire dépendante d'autres significations du même ordre ou d'un autre ; alors que le sens ne nécessite qu'une orientation ou une téléologie, il est dépendant d'une matière orientée. Nous pouvons extrapoler à partir de cette pensée — pensée traversant notre travail — que dès que le sens est visé par le discours, il devient signification linguistique. On segmente alors la matière orientée dont parle Fontanille et on commute — remplace — les unités segmentées par des mots.

...Dès qu'il est nommé, le sens devient signification « dans le langage », il devient métasignification linguistique.

§99. La métasignification linguistique peut concerner tous les niveaux du processus sémiotique du son musical, pourvu qu'elle mette en jeu le discours verbal (ou écrit, bien sûr). Nous l'avons vu dans notre investigation du discours en musique : le discours peut concerner, à propos du son musical, 1) la description de la sensation du son ou protosigne, 2) la description de l'émotion induite par la sensation, 3) la description de l'image ou *métasigne*.

9.3.3.2. L'état potentiel de la signification linguistique : la *langagiarité*.

§100. En son musical, nous l'avons vu, la signification peut exister sous sa forme archaïque, sous forme de protosignification : elle est potentielle et sans objet. D'où il suit naturellement

¹²⁰ FONTANILLE, *Sémiotique du discours*, p. 21.

¹²¹ FONTANILLE, *Sémiotique du discours*, p. 22. « On dira par conséquent que la *signification*, par opposition au *sens*, est toujours *articulée*. En effet, puisqu'elle n'est reconnaissable qu'après segmentation et commutation, on ne peut la saisir qu'à travers les relations que l'unité isolée entretient avec les autres unités, ou que sa signification entretient avec d'autres significations disponibles pour la même unité. Tout comme la notion de « direction » est indissociable du *sens*, celle d'*articulation* est, par définition, liée à la *signification* ». FONTANILLE, *id.*

qu'en son, la signification linguistique est elle aussi, de manière indirecte, sous sa forme potentielle.

Pour que la protosignification musicale se fasse jour, pour qu'elle passe de son état potentiel à son état effectif, elle doit en passer par le langage verbal ou un texte écrit ; elle doit en passer par le discours. — *Cela, c'est du point de vue de l'objet sonore*. Du point de vue du sujet, revers de la médaille, la signification existe à l'état potentiel, à l'état présignitif, et ne devient effective que lorsqu'elle en passe par le discours, sous forme de postsigne dirait Eero Tarasti¹²². Métasigne linguistique et postsigne peuvent par certains aspects coïncider, du point de vue de l'objet tout d'abord, du point de vue du sujet ensuite.

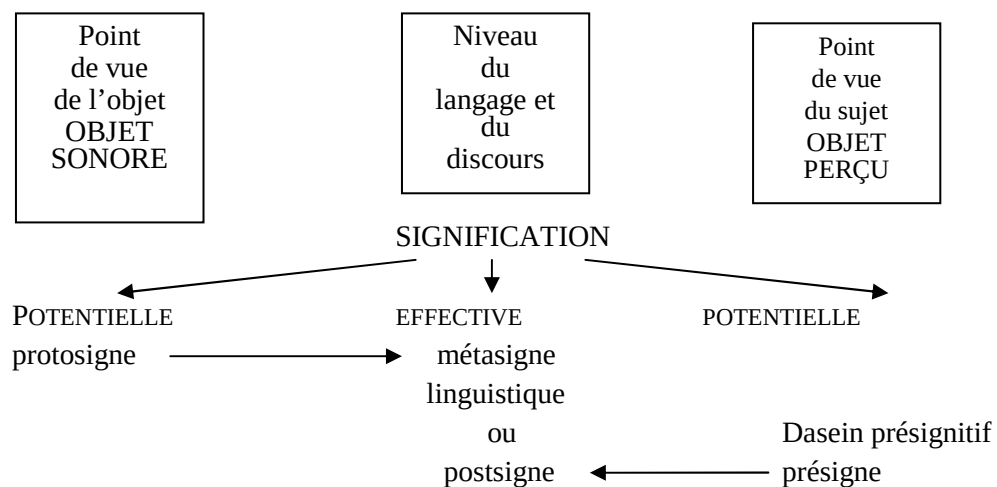


Figure 56 : potentialité et effectivité de la signification linguistique.

§101. Le niveau du discours devient de fait un niveau effectif de la signification du son musical : la signification linguistique. Par cette « effectivité », les hommes échangent entre eux. En revanche, la protosignification du son et le dasein présignitif ne sont que des niveaux potentiels de la signification. Ces niveaux potentiels sont ceux que cherche à rendre effectifs la musicologie. Mais entre l'effectivité de *la description musicologique de la signification*, et la potentialité *de cette signification*, il y a l'écart du réel. Décrire, « écrire, c'est forcément pousser le langage, et c'est forcément pousser la syntaxe [...] à une certaine *limite* [...], aussi bien la limite qui sépare le langage du silence, que la limite qui sépare le langage de la musique¹²³ ». Cette limite, cet écart, c'est la *différence* entre le langage et la musique, entre le langage et ce que l'on voudrait en dire. Cet *écart* et cette *limite* sont à mettre au crédit de l'impuissance du langage à faire émerger l'archaïsme mis en jeu dans le processus sémiotique du son musical.

¹²² TARASTI, *Sémiotique existentielle*, p. 47 sq.

¹²³ DELEUZE, Gilles, *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, avec Claire Parnet, Pierre-André Boutang (Réalisateur), Coffret 3 DVD, Éditions Montparnasse, tourné en 1988.

Cette impuissance, ces limites du langage, traduisent le caractère langagier de notre expérience du son musical, nous l'avons vu dans notre philosophie du sens ; mais elles témoignent en outre, comme l'a vu Jean Grondin, du « besoin pour ce qui cherche à être compris de devenir langage¹²⁴ ». Or ce besoin est à mettre au compte de notre langagiarité. *En somme, la valeur linguistique (effective) de la signification du son (la métasignification linguistique) témoigne donc de sa valeur langagière (potentielle).*

9.4. L'ORIENTATION MUSICALE.

§102. Qu'est-il possible d'entendre par « orientation » dans notre problématique du sens de la musique ? Nous avons déjà donné quelques interprétations possibles de l'orientation — troisième acception du sens. Selon nous, cette acception du sens est la plus fondamentale.

1) L'orientation, dans sa première acception, c'est la définition phénoménologique du sens. Le sens est l'intentionnalité, ou comme nous l'avons redéfinie, du fait de l'équivocité de l'objet esthétique : à la fois la propriété de la conscience d'être orientée vers l'objet sonore, et concomitamment, l'expression de l'objet sonore en direction et à destination de la conscience de l'auditeur — que cette conscience s'en arrête au simple plan de présence de l'objet, à l'émotion suscitée par l'objet, ou aille jusqu'à la formulation d'une *image* ayant une *valeur pour-soi*.

En somme, le sens comme orientation est tout d'abord l'orientation bilatérale ou la rencontre de deux plans d'immanence lors de l'expérience esthétique : la rencontre de l'objet et du sujet.

2) L'orientation peut aussi être comprise comme orientation temporelle de l'œuvre, ou son devenir propre. C'est sa dynamique narrative, et plus généralement ses propriétés narratomimétiques et ses formes protonarratives¹²⁵.

3) C'est aussi l'orientation du flux sonore, le phrasé musical. J'ai montré dans mon *Étude sur l'improvisation musicale* que les chorus de jazz possèdent une orientation phrastique, correspondant à une poétique de la sérendipité — voir supra.

¹²⁴ GRONDIN, cité par VECCHIONE, « L'hermeneia silencieuse... », p. 264.

¹²⁵ Voir supra chap. 7.3.1.2. Propriétés narrato-mimétiques et signification & chap. 7.3.3. La dynamique narratologique de la musique.

4) L'orientation peut encore être comprise comme le « se-faisant » de Jankélévitch. « Le sens, en musique, se forme pour le compositeur au fur et à mesure de la création, pour l'interprète et l'auditeur, au cours de l'exécution : ici et là il émane du "se-faisant", c'est-à-dire une œuvre en train d'évoluer dans le temps. Mieux encore que la musique instrumentale le chant manifeste l'étroite interaction du sens et de l'acte ; — car [...] le chant est le prolongement immédiat et indélébile de l'intention¹²⁶. » Le sens comme orientation est ici entendu dans une des catégories issues de notre chapitre 3.3.4.2. *Les modes d'accusation de la musique*, à savoir L'ACTION.

5) L'orientation, en profondeur de l'œuvre, peut s'entendre comme le *telos* anthropologique de l'œuvre. Le sens comme orientation peut avoir la valeur de la destination anthropologique des œuvres à leur niveau de profondeur, dont on trouve trace dans la figurativité des œuvres. C'est un aspect du sens comme orientation mis en évidence par Bernard Vecchione, nous l'avons vu¹²⁷.

§103. 6) L'orientation est aussi *l'adresse*, que Jean-Michel Salanskis retient comme circonstance directrice du sens. Le sens est une transition éthique, un relai au sein d'une communauté éthique particulière. C'est la conception d'un sens transitif, d'un passage de témoin, et des conditions de possibilité de l'avoir cours de ce relai. C'est la modalité hors-être du sens¹²⁸.

§104. 7) Le sens peut aussi être entendu comme orientation de mes propres pérégrinations, de ma propre existence, le sens de ma vie, c'est-à-dire le sens dans sa conception maximaliste. Jean Grondin a identifié le sens de la vie comme étant « d'abord un sens directionnel, investi d'une signification susceptible d'être portée à la conscience. C'est un sens qui colle à la vie, à l'orientation qui est déjà la sienne, un peu comme la direction « dans » laquelle je me dirige est déjà celle de mes pas [...] ¹²⁹ »

§105. Ces sept premiers points ont tous été abordés dans notre étude. Deux points restent à élucider. Ils sont les points les plus fondamentaux du sens comme orientation, et viennent parfaire notre théorie du sens en musique :

§106. 8) Le sens comme orientation, c'est aussi une interrogation sur le but, la téléologie, plus généralement la raison d'être du son musical : à quel fin se destine le son ? Quelle est sa

¹²⁶ JANKÉLÉVITCH, *La musique et l'ineffable*, p. 41.

¹²⁷ Voir supra 4.3.2. Le sens musical comme (re)construction : l'anthropologie musicale historique.

¹²⁸ Voir supra 3.3.2. Le sens comme hors-être : l'expérience traversée.

¹²⁹ GRONDIN, Jean, *Du sens de la vie: essai philosophique*, Québec, Bellarmin, 2003, p. 35.

téléologie ? Mais aussi à quoi sert-il ? En quoi la musique comme objet sonore est-elle utile ? Pourquoi chanter un texte plutôt que de simplement le lire ?

§107. 9) Le sens comme orientation, c'est enfin « où va la musique ? » c'est-à-dire son futur, sa destinée. Cette question est passionnante. Elle engage, comme la précédente, une réflexion sur raison d'être de la musique. Cette raison d'être concerne notamment le bienfondé de la musique, bienfondé que l'on peut mesurer dans l'avenir de la musique. Si la musique est pérenne jusqu'alors dans nos sociétés, le sera-t-elle demain ? Et surtout, pourquoi ? Cette question engage donc une spéculation sur l'avenir de la musique dans notre monde, et sur sa fonction la plus pérenne.

...Les points les plus fondamentaux du sens de la musique comme orientation, ce sont la téléologie de la musique et la destinée de la musique dans notre monde. Nous les approfondissons maintenant

9.4.1. La téléologie de la musique.

§108. Ce chapitre doit récupérer l'ensemble de notre réflexion sur le son musical. À quoi sert-il pour l'être humain ? A-t-il une fonction spécifique ? Si le son musical a une fonction spécifique dans notre monde, alors il y a fort à parier que cette fonction spécifique soit la cause ou au contraire conséquence de la « spécificité » du son musical. Afin de répondre à nos interrogations, il faut, semble-t-il partir de cette spécificité. Notre travail a été de la montrer.

« La musique est placée tout à fait en dehors des autres arts¹³⁰ » disait Schopenhauer. Ce qui la place en dehors des autres arts — sa spécificité — tient selon nous en deux points essentiels. 1) Elle marque sa spécificité par son mode de fonctionnement sémiotique, révélé dans notre théorie du sens : le mode du « *a priori* sans objet de re-présentation » — ou *mode sémiotique du sans objet*.

Ainsi, l'interrogation se reformule comme suit :

— Puisque la musique semble constitutive de l'humanité, eu égard à sa pérennité (jusqu'alors) dans la préhistoire et dans l'histoire.

— puisqu'elle existe dans tous les lieux, dans tous les temps, dans toutes les sociétés,

— en quoi ce fonctionnement sémiotique si particulier est-il si précieux pour l'humanité ? Dans la réponse à cette question réside l'une des clefs de la raison d'être de la musique — donc de son sens.

¹³⁰ SCHOPENHAUER, *Le monde comme volonté et comme représentation*, p. 327.

Aussi, 2) un aspect spécifique de la musique doit être abordé : sa nature schizoontologique. En quoi cette nature si particulière est-elle si essentielle à l’humanité ? Peut-être n’est-ce d’ailleurs qu’un aspect tout à fait accessoire. Mais on ne peut prendre le risque d’écarter la possibilité que la « dualité » constitutive de l’ontologie musicale soit à l’origine de sa pérennité dans l’histoire, et de son importance pour l’humanité. Une seconde interrogation doit donc trouver sa solution : — en quoi la nature schizoontologique de la musique la rend-elle si précieuse pour l’humanité ? La réponse concerne le sens comme raison d’être, plus précisément le bienfondé de la musique.

9.4.1.1. La téléologie du son musical.

§109. La musique n’impose pas son objet ; une telle spécificité doit bien trouver quelque part sa raison d’être. Une seule manière de comprendre cette spécificité s’offre à nous : sa raison d’être est donc communément d’éveiller nos sens, comme tout l’art en général. Sa téléologie première est donc l’archaïsme du sensible, nous l’avons dit. Mais cela ne suffit pas à rendre compte de cette spécificité. C’est d’abord parce qu’elle n’impose pas son objet de re-présentation, qu’elle suscite l’ajout de notre part d’un objet de re-présentation (dont le métasigne est la traduction sémiotique). La musique, en surface, est donc ostensiblement tournée vers nos sens, mais sa spécificité est de chercher à favoriser ce genre de re-présentation très personnelle, et surtout laisser toute latitude pour formuler des images toutes particulières. Ce n’est pas le cas d’une œuvre plastique qui impose de toute façon son objet, unifie la représentation autour d’un objet commun.

§110. Alors, quelle est donc la fonction du son musical, quelle est la fonction d’un *objet sans objet* ? Afin de répondre à cette question, nous devons avoir recours au discours métaphysique. Discours dont Schopenhauer avoua qu’il est impossible à démontrer¹³¹. On sait que Schopenhauer voyait dans la musique une expression (*Ausdruck*) de l’essence du monde, et un chemin d’accès à l’être. Selon lui, puisque la musique est le seul art à exprimer une forme pure — la forme du sentiment sans objet — elle est donc ce qui précède cette forme, autrement dit « le noyau de toute chose¹³² », l’être. Ce serait à ce titre que la musique possède une action révélatrice : lorsqu’elle subordonne un personnage d’opéra (leitmotiv) ou une action dans un opéra ou dans un film par exemple, elle en révélerait le *noyau*, l’être. Mais comme l’a bien montré Jankélévitch, on ne voit pas en quoi la musique plus qu’un autre art nous permettrait de faire l’expérience de la Volonté. On ne voit pas en quoi la musique nous ouvrirait les portes de l’être, en crevant « le plafond de notre finitude ». En revanche, nous abondons dans le sens de

¹³¹ SCHOPENHAUER, *Le monde comme volonté et comme représentation*, p. 328.

¹³² SCHOPENHAUER, *Le monde comme volonté et comme représentation*, p. 336.

Schopenhauer sur un point : lorsqu'il infère que cette « expérience », bien que semblant très abstraite, est une expérience métaphysique. Notre accord s'arrête ici. Pour Schopenhauer, la musique serait un art métaphysique, car contrairement aux beaux arts, elle ne serait pas un art figuratif. Or, Bernard Vecchione a bien montré que la musique peut tout à fait être figurative, nous l'avons vu. Mais cette figurativité, contrairement aux autres arts, n'est pas accessible en surface de l'œuvre, selon nous. C'est pour cela que l'expérience du son est métaphysique : cette figurativité ne rejaillit pas en surface à un niveau phénoménologique, et n'impose pas l'objet de la figurativité. Il faut se confronter à la profondeur de l'œuvre pour révéler cette figurativité et son objet. Voilà en quoi la musique permet l'expérience métaphysique : en surface, elle n'impose pas son objet de re-présentation.

§111. Aussi, on peut toujours se demander en vertu de quoi la musique exprimerait l'essence du monde, comme le pense Schopenhauer. Nous avons vu que la seule chose que la musique exprime, en surface, c'est un ensemble poétique de mouvements et de changements. Pour qu'elle exprime l'essence du monde, encore faudrait-il que ce monde soit son objet, encore faudrait-il que le monde soit *ce à quoi le son réfère*. Or, nous l'avons vu, le son ne se réfère qu'à lui-même, il ne se réfère qu'à son propre mouvement interne. Ou s'il réfère, il ne réfère, par le truchement de l'émotion, qu'à ma propre re-présentation, mon propre horizon phénoménal, autrement dit mon propre monde. Ce n'est donc pas l'essence du monde que la musique exprime, mais c'est *mon-monde* qu'elle évoque (mon vécu) ou qu'elle invoque (mon imaginaire).

La critique de la pensée musicale de Schopenhauer, dont Jankélévitch s'est fait l'ambassadeur, peut sembler par moments injuste. Schopenhauer a vu beaucoup de choses. Mais selon nous, l'auteur du *Monde comme volonté et représentation* s'est effectivement trompé de cible. Probablement parce Schopenhauer, comme tous les philosophes depuis toujours, pourchassait une forme de « l'être »¹³³, qui est à la philosophie ce qu'est depuis toujours le Saint-Graal à l'archéologie — c'est-à-dire un *chose* sacrée ou sanctifiée (héritage de la métaphysique) dont nul n'a réellement la représentation (aspect « iconoclaste » de l'imaginaire du sacré¹³⁴), et pensée comme inaccessible (héritage kantien), ou accessible mais *cachée* (héritage de l'herméneutique). Schopenhauer a donc vu en la musique une ouverture vers l'être, une expérience directe de la Volonté, faute d'avoir su montrer la raison d'être véritable du son musical, sa fonction véritable. C'est pour cette raison que nous avons précédemment mis en

¹³³ Par le monisme de la Volonté.

¹³⁴ Le sacré n'a besoin que de foi, il se passe volontiers d'images et de représentations. Si des images témoignent de l'existence de dieu, il ne sert alors à rien de croire.

débat une métaphysique de l'être, et que nous plaçons plus volontiers pour une *métaphysique de la raison d'être*, c'est-à-dire une *téléologie*.

La fonction du son musical n'est pas d'exprimer l'essence du monde, mais d'évoquer et d'invoquer l'essence de mon-monde. L'ensemble de notre thèse montre, à chaque étape, que le son musical est tourné vers le monde de l'auditeur et vers ce qu'il est. En premier lieu vers l'archaïsme de ses sensations, de ses émotions ou plus généralement ses affects, enfin vers son vécu et son imaginaire. Note : C'est d'ailleurs l'une des conditions du sens que nous avons défendue au début de notre travail : le sens s'adresse à moi, sans quoi il n'y a pas de *sens* possible. C'est en outre une des conditions du sens défendue dans notre philosophie du sens : le sens n'est possible que s'il est déjà en moi anticipé : au niveau de la re-présentation, le sens de la musique n'est possible que si la musique parle déjà en moi, et possible que si elle *parle de moi*, que si elle évoque et invoque *mon-monde*.

§112. Le son musical possède une action révélatrice. Mais cette révélation n'est pas la révélation vue par Schopenhauer, celle qui nous amènerait à l'essence du monde, mais au contraire celle qui m'amène à l'essence de *mon-monde*. Cette révélation n'est pas celle qui nous permettrait de faire l'expérience de la Volonté. Cela est d'ailleurs logiquement démontrable. La Volonté est sans objet. Or, mon propre monde est objectuel, du fait de ma mémoire, de mon vécu, etc. Si nous faisons l'expérience de la Volonté en écoutant de la musique, comme le pensait Schopenhauer, nous ne formulerions jamais d'images à son écoute. Comme le remarque Éric Dufour dans *l'Esthétique musicale de Nietzsche*, la connaissance de la Volonté est pour Schopenhauer une connaissance immédiate. Or, la connaissance nécessite pour la conscience de viser un objet qui n'est pas elle, et de fait une disjonction de la connaissance et de l'objet de connaissance. En quelques mots, la connaissance implique de fait un objet. En cela, la métaphysique de Schopenhauer est ambiguë, comme l'a pensé Nietzsche d'ailleurs¹³⁵.

...C'est en tout cas la thèse que nous soutenons, modestement.

§113. Le fonctionnement sémiotique de la musique, si particulier, est ostensiblement tourné vers l'homme archaïque. Il nous ramène vers ce que nous avons de profondément enfoui en nous, la

¹³⁵ « On le voit, l'ambiguïté est dans le texte même de Schopenhauer. D'une part, la connaissance de la volonté est une connaissance immédiate, qui ne passe pas par la représentation et dans laquelle la volonté accède à la pleine conscience d'elle-même, de sorte qu'on trouve ici une coïncidence entre le sujet connaissant et l'objet connu, mais, d'autre part, cette connaissance implique, à titre précisément de connaissance, un rapport entre un sujet connaissant et un objet connu et donc une scission entre les deux termes du rapport ». DUFOUR, Éric, *L'esthétique musicale de Nietzsche*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2005, p. 55-56.

priméité de notre rapport aux choses (la sensation) et la primarité des émotions, la primarité du corps et de la mémoire corporelle évoquée par Nietzsche : l'archaïsme du corps et de l'esprit. Cet archaïsme est celui de ma vie affective et psychique, mon être archaïque. Véritable obsession de la psychanalyse, cet archaïsme concerne l'« homme civilisé qui, indépendamment de son haut degré de conscience, est encore un homme archaïque dans les couches plus profondes de sa psyché. De même que notre corps est encore celui d'un mammifère, avec un certain nombre de restes d'états encore plus anciens, [...] de même notre âme aussi est un produit de l'évolution qui, si l'on remonte vers ses origines, affiche toujours d'innombrables archaïsmes¹³⁶ ».

§114. La musique n'a donc pas pour but de révéler de manière très abstraite l'essence du monde. Si le son musical a une téléologie, s'il se *destine vers...*, c'est vers moi et vers nul autre. Il n'est pas un reflet du monde, Il n'est pas non plus l'expression de son essence. Son « mode de fonctionnement sémiotique », son mouvement interne et sa capacité à m'émouvoir, sa traduction théorique (le protosigne et le métasigne), tout concourt, au contraire, à montrer que le son musical est orienté vers la rencontre de soi.

...Le son musical se destine, à la très concrète rencontre de soi, et à l'ineffable rencontre de notre être archaïque.

9.4.1.2. La téléologie de la profondeur musicale.

§115. La téléologie de la profondeur musicale n'est pas orientée dans la même direction que la téléologie de surface musicale. C'est la principale raison pour laquelle la profondeur ne rejaillit pas en surface des œuvres. La visée de la profondeur des œuvres est anthropologique et historique. Bernard Vecchione, ainsi que d'autres auteurs cités dans notre travail l'ont montré. Mais, il ne s'agit pas « d'un anthropologique » de type pragmatique tel que l'a identifié Kant, c'est-à-dire « une connaissance pragmatique de ce que l'homme, en tant qu'être de libre activité, fait ou peut ou doit faire de lui-même¹³⁷ », mais un anthropologique de type historique, partiellement renseigné par une textualité et une contextualité. Partiellement renseigné, car partiellement *voilé*. Par la levée du voile, par l'a-lètheia, grâce à l'herméneute, se dé-voile la profondeur de l'œuvre, sa situation suscitatrice et son *telos* anthropologique. C'est ainsi que la profondeur de l'œuvre, par une lecture interprétative, nous renseigne sur l'*originare* de

¹³⁶ JUNG, Carl Gustav, *L'âme et la vie*, Paris, Hachette, 1995, p. 38.

¹³⁷ KANT, Emmanuel, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, traduit par Michel Foucault, Paris, Vrin, 1994, p. 15.

l'œuvre, d'ordre anthropologique. Ce terme « originaire » doit être précisé. L'originaire de l'œuvre n'est pas seulement l'origine de l'œuvre (sociale, communautaire, etc.), mais encore le « lieu » d'origine de l'œuvre, entendant métaphoriquement par « lieu » le territoire délimitant la géographie de l'œuvre, le territoire intellectuel, idéologique et politique de l'œuvre, les acteurs de la dramaturgie intersubjective de l'origine de l'œuvre, etc. Nous n'avons abordé sur ce sujet que les corpus étudiés par Bernard Vecchione, mais toute œuvre possède un originaire anthropologique, emprunt de données sociales, politiques, économiques.

§116. Si la surface renseigne l'homme sur son archaïsme (la priméité de son rapport sensible et sensé au monde) et lui permet de se rencontrer soi-même, c'est bien la profondeur de l'œuvre qui renseigne l'homme dans la socialité et la politicité de sa relation à l'autre. Il renseigne aussi l'historicité de l'homme. Cette profondeur est le lieu dans lequel le créateur et l'ensemble des acteurs de l'originaire de l'œuvre insèrent les desseins anthropologiques. La profondeur est le lieu de l'originaire. Cet originaire s'ébruite partiellement dans l'énonciation des textes musicaux (essentiellement grâce à la figurativité musicale, qui est, comme nous l'avons montré, un autre niveau de la profondeur musicale), il s'*annonce* en eux, pour reprendre le terme d'Heidegger. C'est pour cette raison que l'originaire ne nous renseigne sur les desseins anthropologiques de l'œuvre que par une reconstruction¹³⁸ anthropologique, utilisant une lecture interprétative par le musicologue-herméneute — il s'agit bien d'une « lecture » : elle ne peut donc s'adresser qu'aux *textes*.

La profondeur est constituée de la contextualité et de la textualité musicale. Textualité et contextualité assument la fonction de servir la connaissance (les acteurs politiques, économiques, sociaux de l'œuvre, mais aussi son créateur, ses interprètes, son public) de l'originaire de l'œuvre : quelles sont les revendications, quelles sont les espoirs, les aspirations, les croyances, les illusions, la pensée des acteurs de la genèse de l'œuvre. C'est la fonction testamentaire de la profondeur musicale : elle lègue aux générations futures l'*histoire et la géographie* de l'œuvre. C'est aussi, comme le dit Bernard Vecchione sa *valeur documentaire* : elle renseigne l'analyste ou l'herméneute sur les desseins anthropologiques enfouis en elle.

Note : Preuve est encore faite que l'homme est un animal social et politique : il ne peut se contenter d'une surface sensible tournée vers son archaïsme. Il doit insérer dans ses œuvres d'art sa socialité, sa politicité, son historicité ; il doit faire montre de ses revendications, de sa pensée, de ses aspirations, de ses espoirs, de ses croyances.

¹³⁸ Voir supra chap. 4.3.2. Le sens musical comme (re)construction : L'anthropologie musicale historique.

9.4.1.3. Une téléologie de la schizoontologie musicale ?

§117. Intéressons-nous maintenant à la dissonance entre profondeur et surface de la musique. Selon nous, cette dissonance réside notamment dans une disharmonie téléologique. Surface et profondeur ne visent pas la même chose : elles n'ont ni la même finalité, ni la même fonction. C'est la raison pour laquelle elles dissonent : surface et profondeur sont orientées différemment. La surface vise l'archaïsme de l'homme et la rencontre de soi, c'est-à-dire un anthropologique de type psychophysiologique, alors que la profondeur vise un anthropologique de type historique. Or, l'anthropologique historique n'est jamais tourné vers l'archaïque, comme le montre très bien Michel Foucault, à travers sa lecture de Kant.

Il y aurait une fausse anthropologie — et nous ne la connaissons que trop : c'est celle qui tenterait de décaler vers un commencement, vers un archaïsme de fait ou de droit, les structures de l'*a priori*. L'anthropologie de Kant nous donne une autre leçon : répéter l'*a priori* de la Critique dans l'originnaire, c'est-à-dire dans une dimension vraiment temporelle¹³⁹.

L'anthropologique historique vise un originaire. La profondeur anthropologique de la musique vise un originaire. Elle n'est pas tournée vers l'archaïque. Originaire et archaïque diffèrent et dissonent. L'originnaire est éminemment temporel¹⁴⁰, alors que l'archaïque est éminemment intemporel. L'originnaire est historique alors que l'archaïque est ancestral. C'est en cela que profondeur et surface dissonent : en plus de dissoner téléologiquement, leur visée temporelle n'est absolument pas la même, elles sont même résolument opposées. Cette disharmonie téléologique et cette disharmonie temporelle de la musique rendent saillante sa schizoontologie : en surface, elle vise l'archaïque de l'homme, c'est-à-dire de l'intemporel, alors qu'en profondeur, elle vise de l'originnaire, du temporel, de l'historique.

§118. Cette schizoontologie de la musique a-t-elle une fonction spécifique ? La réponse paraît évidente. Sans cette schizoontologie, la musique serait — comme les arts picturaux — structurellement attachée à un réseau de représentations et à un déterminisme objectuel. Or, toute la spécificité de la musique, et selon nous tout son intérêt, est justement de s'extraire de ces réseaux et de ce déterminisme, afin de donner à se re-présenter.

¹³⁹ FOUCAULT, Michel, « Introduction à l' "Anthropologie" », in KANT, Emanuel *Anthropologie d'un point de vue pragmatique*, traduit par Michel Foucault, Paris, Vrin, 2008, p. 58.

¹⁴⁰ Comme le dit Michel Foucault, « L'originnaire n'est pas le réellement primitif [ce que nous appelons l'archaïque], c'est le vraiment temporel ». FOUCAULT, « Introduction à l' "Anthropologie" », p. 58.

...C'est grâce à cette schizoontologie que la musique donne à se re-présenter.

9.4.1.4. Enseignements.

§119. La téléologie de la musique est donc :

1) en surface, de me ramener vers mon archaïsme, à destination de ma vie sensible, de mes affects. Elle permet en outre de favoriser une rencontre de soi. Aussi, puisqu'elle est sans objet, elle me permet de formuler mon propre objet. Par cet objet, je peux avoir un aperçu de ce qui est resté en moi de ma vie passée. En effet, la surface évoque mes souvenirs factuels, mais elle peut encore invoquer un souvenir contrefactuel, une image interprétée comme souvenir, mais qui n'en est pas un. Ainsi :

— Soit la surface évoque un « déjà vécu » (un souvenir)

— Soit elle invoque un « fantasmé (le Surhomme par exemple) », un « déjà imaginé » ou « un déjà rêvé ». Ce « déjà imaginé » ou « déjà rêvé » peut être un souvenir contrefactuel, interprété comme un souvenir. Une sorte d'impression de « déjà vu ».

— Elle évoque le *ce-que-je-suis* tel que « déjà vécu », ou invoque le *ce-que-je-suis* tel que « fantasmé », « déjà imaginé », « déjà rêvé », « déjà vu ». Elle évoque mes souvenirs et invoque *ce-que-je-suis* déjà fantasmé, déjà rêvé, déjà imaginé, déjà vu — c'est un mode d'être supérieur de l'art vu par Hegel dans sa *Phénoménologie de l'Esprit*.

— **En résumé, le son musical, par son mouvement, me permet de reproduire le mouvement de ce *déjà*, et de favoriser la rencontre mon-monde dans ce qu'il a déjà été (vécu) ou dans ce qu'il aurait pu être (fantasmé) : mon-déjà-monde.**

2) En profondeur de l'œuvre sont insérés les desseins anthropologiques, plus généralement *l'originnaire* de l'œuvre. Sans épiloguer, la téléologie de la musique en profondeur :

— **c'est de laisser en elle une trace du monde et de favoriser, par le dé-voilement de la profondeur, la connaissance de l'homme historique, politique et social.**

3) La schizoontologie permet cette disjonction entre surface et profondeur, sans laquelle la musique ne pourrait avoir de raison d'être.

4) La profondeur musicale n'a rien de spécifique sur le plan de la *fonction*, car cette fonction de *profondeur* est assumée par tous les arts. Cela montre, encore une fois, que le monde sonore marque la musique dans ce qu'elle a de spécifique : il est *monde préséant de la musique*.

9.4.2. La destinée de la musique.

§120. Que deviendra la musique dans le futur ? Quelle est sa destinée ? Cette question peut paraître accessoire dans l'ensemble de notre réflexion sur le sens de la musique. En réalité, elle revêt un aspect non négligeable du sens comme orientation, et vient parfaitement clore cette investigation du sens de la musique, en activant la problématique du bienfondé de la musique.

Le discours pourra surprendre. Nous proposons de traiter la question de la manière suivante : s'interroger sur la destinée de la musique, c'est s'interroger sur sa possible disparition. Si la musique devait disparaître, de quoi serions-nous privés ? *Ce dont nous serions privés*, c'est le bienfondé de la musique, sa légitimité à continuer d'occuper une place essentielle dans l'humanité. Se poser une telle question ne va pas de soi. Que serait un monde sans existence de musique ? Imaginer ce lieu non là ou non encore là, ce lieu « utopique », est-ce seulement possible ?

Pour que cette question soit douée de sens, pour que cette utopie ait un fondement, il faut que la non-existence de la musique soit en quelque sorte possible, c'est-à-dire que la musique puisse disparaître à jamais. Commençons donc par évaluer cette possibilité : la musique peut-elle ne plus jamais exister ?

9.4.2.1. La musique peut-elle disparaître ?

§121. Commençons par dire que tous les philosophes ou écrivains ayant pronostiqué (par nostalgie d'une époque révolue, ou en suivant jusqu'au bout n'importe quelle logique absurde) la mort de dieu (« Dieu est mort ! » de Nietzsche : *Le gai savoir*¹⁴¹, *Ainsi parlait Zarathushtra*¹⁴²) ou la mort de l'art¹⁴³ (du *Bel art* ou *Grand art* — Hegel : *Cours d'Esthétique*) se sont sinon ridiculisés, pour le moins fourvoyés. « Dieu est mort ». Inutile d'être un expert en histoire des religions et en géopolitique contemporaine pour comprendre que dieu n'a jamais été aussi *vivant* qu'à l'heure actuelle : on le voit notamment avec les tensions communautaires

¹⁴¹ §108, p. 161 ; §125, p. 180 (« Dieu est mort, et c'est nous qui l'avons tué ! ») ; §343, p. 299 (« le plus important des événements récents, — le fait que "Dieu est mort"[...] »).

¹⁴² *Préface*, p. 10 ; *Des compatissants*, p. 120 ; *De l'homme supérieur*, p. 404 et p. 405.

¹⁴³ Terme jamais cité sous cette forme dans les *Cours d'Esthétique*. « Hegel a reconnu un progrès dans la subjectivisation de l'art qui ne pouvait pourtant signifier à ses yeux qu'une dissolution de l'art, car cette subjectivisation est fondamentalement antagoniste au beau, c'est-à-dire à l'essence même de l'art ». RICARD, Marie-Andrée, « La mort de l'art chez Hegel comme autoportrait de la subjectivité », in *Laval théologique et philosophique*, vol. 56, n° 3, 2000, p. 406-407. « Sous tous ses rapports, l'art est, et reste pour nous, quant à sa destination la plus haute, quelque chose de révolu ». Cité par RICARD, p. 406. Voir HEGEL, *Cours d'esthétique*, 1.1, trad. J.-P. Lefebvre et V. von Schenck, Paris, Aubier, 1995, p. 17.

(religieuses), poussées à leur comble, l'exhalation des religions partout sur le globe. Quant à l'art, non seulement il n'a jamais été autant présent qu'à l'heure actuelle, mais encore, bien initié est celui qui peut dire si l'art a déjà atteint ses *plus hautes formes*, ou même si de telles formes existent.

À chaque *modernité*, il y a toujours ce genre de prédiction, comptant, au même titre que les discours eschatologiques, au rang des prophéties apocryphes non réalisées. Elles sont si nombreuses que cent volumes ne suffiraient pas à en faire l'anthologie. À l'heure où nous écrivons ces lignes, nous venons encore de vivre ce genre de prédiction de fin des temps, avec une énième fin du monde pronostiquée pour le 21/12/2012, avec le résultat que l'on connaît. Quoi qu'il en soit, pour notre étude, spéculer sur la disparition de la musique, au nom d'une logique à la Hegel (c'est-à-dire la prise du pas de plus en plus prégnante de la subjectivation sur la catégorie du Beau, et d'un déclin de l'art après son apogée) ou d'une logique d'épuisement total des catégories esthétiques se heurterait, nous allons le voir, à quelques données indépassables.

Que la musique puisse ne plus jamais exister, d'aucuns diront que c'est une hypothèse absurde et que l'entreprise de décrire un monde sans musique l'est tout autant. Nous répondrons qu'il n'y a rien de moins sérieux que l'argument selon lequel le monde que nous connaissons est le seul monde possible — on le sait, le *fatum* est la matrice de tels arguments : ils ont donc pour origine la croyance et non la pensée.

Pour pronostiquer la fin ou la mort de la musique (ou de l'art, ou de dieu), il faut faire une utopie historique tournée vers le futur, de la science-fiction en quelque sorte, en suggérant que, dans quelques millénaires ou même bien avant, le monde sera débarrassé de toute musique à tout jamais. Voici quelques scénarios imaginables ; nous demandons au lecteur de se prêter à l'apparente légèreté de l'exercice.

§122. Premier scénario.

Certes, la musique n'est pas infinie. Contrairement à l'univers, elle n'est pas concevable en expansion, en raison de notre propre finitude — les limites humaines de l'imaginaire musical et sonore — mais aussi en raison de la finitude du matériau musical, tout simplement. Dans quelques millénaires, ou même bien avant, l'homme, blasé par la musique, car ayant épuisé toutes les combinatoires et tous les styles qu'il lui ait été donné d'imaginer, s'en est d'abord désintéressé puis s'est débarrassé d'elle, l'a jetée aux ordures ou au mieux l'a cantonnée, avec l'aiguille en os de cerf et le silex taillé, dans un musée poussiéreux que plus personne ne visite. À force de créer de la musique, l'homme a comblé tous les lieux de son imaginaire sonore, et sans plus aucun espoir de créer, abandonner la musique a été pour lui une fatalité. Ce scénario est celui d'un abandon puis d'une mort de la musique sur fond de désintérêt, pour cause

d'épuisement de l'imaginaire¹⁴⁴, lui-même induit par l'épuisement des catégories esthétiques de la musique. C'est penser la pérennité de l'art sous l'angle de la nécessité de sa nouveauté. Effectivement, on est en droit de penser que la musique et tout l'art ont toujours besoin de (re)nouveau, sinon, ils s'épuisent d'eux-mêmes. La nécessité de la nouveauté est structurée par celle inextinguible du désir. Peut-être que le « nouveau » n'est pas une catégorie inépuisable en musique.

Mais, ici, on est bien obligé d'admettre que l'homme est fasciné par son passé, et on ne voit pas au nom de quoi on abandonnerait la musique, même si on ne la pratique plus, même si on ne la crée plus. Comme les dinosaures, la musique nous resterait à l'état de fossile, que l'on aurait tôt fait de ressusciter, comme l'on a ressuscité les dinosaures dans les musées, les films. Parce que son passé le fascine, l'homme n'en a rien perdu. En outre, la musique emporte justement l'homme vers son passé. Elle est un moyen de se souvenir. On peut penser, à ce compte, que la musique, comme tout l'art, sera pérenne.

§123. Second Scénario.

La musique disparaît, car elle est devenue une pensée pure. Elle est devenue tellement abstraite et intelligente qu'elle s'est transmuée en une forme de pensée, qui n'a plus rien de sensible. Elle deviendrait, telle que la pensait Platon, une philosophie : « la philosophie est la musique la plus haute (Phédon) », disait-il. La musique devient pure pensée, elle n'a plus rien de sensible et même plus rien d'humain. Elle perdrait de vue sa raison d'être.

Ce scénario repose sur l'utopie de « l'homme de lumière ». L'homme du futur devient un homme de lumière, qui n'agit plus, qui ne sent plus : il devient pure pensée. Il devient lui-même une sorte de demi-dieu, c'est-à-dire omnipotent (par sa technologie, par la puissance de son intellect) et austère (car ayant dépassé les notions de plaisir, de sexualité, de la jouissance esthétique). Bref, il ne s'agit pas de l'homme augmenté, tel qu'il est pensé dans nos sociétés occidentales contemporaines, mais bien de l'homme surpassé en sa nature d'homme, et conséquemment anéanti. Il est une figure de l'homme de lumière dans la mythologie contemporaine : l'extraterrestre de Roswell (la mythologie moderne est bien plus porteuse de sens pour des spéculations de ce type). Notre imaginaire de l'extraterrestre, cette utopie de l'extraterrestre, n'est rien d'autre qu'une projection de notre propre devenir. Notre imaginaire le conçoit comme une sorte de xénomorphe austère, avec une grosse tête (il pense tout, il n'est presque que pure pensée) et de gros yeux (il voit tout, métaphoriquement : il embrasse d'un seul regard toute la complexité du monde), un corps diaphane, décharné tout juste fonctionnel (lui

¹⁴⁴ On retrouve les traces d'un tel raisonnement chez Ricœur : « peut-être sommes-nous à la fin d'une ère où raconter n'a plus de place parce que [...] les hommes n'ont plus d'expérience à partager » RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, tome 2, Paris, Seuil, 1984, p. 48.

servant seulement à déplacer sa tête dans l'espace et dans le temps), d'une couleur d'homme mort (allant du gris terne au vert improbable et inassumé), infiniment intelligent, asexué, dont les traits de personnalité sont gommés, dont on aurait du mal à croire qu'il rie ou qu'il écoute de la musique. Il est sans parole ; il est télépathique, car sa pensée pure n'est pas salie par les affres de la parole — parole dont Deleuze, par exemple, dit dans son abécédaire qu'elle est avilissante¹⁴⁵. On comprend mieux cet aspect quand on se confronte à la filmologie hollywoodienne : les seules civilisations extraterrestres faisant de la musique dans *Star Wars*, par exemple, ont des faciès et des corps d'animaux et leur intelligence toute relative ne semble pas leur avoir permis de s'extraire de leur condition d'animal ou de leur instinct d'animalité. En tout cas, ces civilisations fictionnelles ont conservé quelque chose d'archaïque, c'est-à-dire un sens esthétique, un rapport matérialiste au son et au jeu, un rôle prépondérant du corps, une attirance pour le plaisir, etc. Tout ce qui fait soit dit en passant que l'humanité est humanité...

§124. Troisième scénario.

Une autre possibilité de disparition de la musique, qui rejoint la précédente, nous vient de la mort de Narcisse. C'est l'idée que l'art, fondé par les individualités artistiques, nécessite une certaine exacerbation de l'ego. Mais si Narcisse (cette figure mythologique et psychanalytique de l'ego) disparaît, si nos sociétés arrivent à rendre toute exacerbation de l'ego caduque, de l'effacer derrière un impératif collectif absolu, alors l'art tel que nous le connaissons — c'est-à-dire considéré en partie comme le témoignage et l'émanation d'individualités — finalement disparaît. C'est une idée que nous avons trouvée dans un texte de Patrick Scheider : « peut-être la musique pourrait-elle mourir de la mort de Narcisse ?¹⁴⁶ », s'interroge-t-il.

§125. De nombreux autres scénarios de « mort de la musique », plus ou moins fantaisistes, sont certainement envisageables. Mais les trois scénarios ci-dessus nous apprennent une chose essentielle. Une disparition de la musique n'est possible qu'à deux titres : soit elle meurt d'elle-même — par sa / notre propre finitude —, soit c'est l'homme tel que nous le connaissons en sa nature d'homme, qui disparaît, qui s'efface. L'homme sensible que l'on connaît meurt et devient l'homme de lumière, l'homme austère, ascète, seulement tourné vers la pensée pure. Ceci nécessite en plus un changement de nature de la pensée, dont nous avons montré qu'elle faisait interpénétrer des données sensées et des données sensibles. Ici, les données sensibles seraient sacrifiées.

¹⁴⁵ DELEUZE, *Abécédaire*.

¹⁴⁶ SCHEYDER, Patrick, *La musique : plaisirs et peurs*, Paris, l'Harmattan, 2009, p. 98.

§126. Reste à préciser qu'aujourd'hui, rien n'indique qu'une disparition de la musique soit amorcée ou soit possible. Certes, le visage qu'elle affiche aujourd'hui peut surprendre, peut plaire ou déplaire, mais elle n'a jamais été à ce point sollicitée dans notre monde. En outre, qui peut dire aujourd'hui avec certitude ce que la musique sera ? Et qui peut dire si la musique continuera tout simplement d'exister ? Au moins le lecteur pourra nous concéder que les compositeurs classique ou romantique, qu'aujourd'hui nous continuons de tant plébisciter, n'envisageaient certainement pas l'avenir musical sous les traits de son aspect contemporain.

9.4.2.2. Le bienfondé de la musique.

§127. La musique ne disparaîtra pas tant que l'homme en sa nature n'aura pas été anéanti. Sa pérennité paraît donc assurée tant que l'homme est homme. Mais l'inverse est aussi vrai. Nous pourrions très bien présenter le problème de la sorte : la pérennité de la musique est assurée tant que la musique est musique. Ce qui garantit la pérennité de la musique est donc la pérennité de la nature de l'homme et la pérennité de la nature de la musique, mais encore, la pérennité du lien naturel qui unit homme et musique. Autrement dit, la pérennité de la musique, c'est la pérennité de sa fonction. Si la fonction qu'elle assume n'est plus utile à l'humanité, alors elle disparaît.

...Sa fonction constante dans l'humanité, voilà ce qu'est son bienfondé.

§128. Quelle est donc cette fonction constante ? Sa fonction n'est pas seulement ornementale. Elle n'est pas seulement celle d'habiter joliment le silence. Elle est plus que cela. Sa fonction essentielle — son bienfondé — a été abordée par de nombreux textes, philosophiques ou non, depuis l'antiquité. Platon voyait en la musique un purificateur d'âme, Aristote a vu en elle une fonction cathartique. On peut trouver à la musique bon nombre de fonctions : celle d'exalter les passions, de combler l'ennui, d'accompagner l'existence, etc. Mais le lecteur voudra bien noter que toutes ces fonctions n'ont rien de propre à la musique. On pourra toujours inférer que la danse est purificatrice d'âme, que le sport a une fonction cathartique, que le dessin permet de combler l'ennui, que le tout l'art accompagne notre existence. Si la musique a un bienfondé, ce n'est que par la constance dans l'histoire de sa fonction *spécifique*. Or, la fonction spécifique de la musique n'est mesurable qu'à l'aune de sa spécificité, c'est-à-dire sa capacité d'instaurer un monde sonore sans objet. Ainsi, la réponse paraît évidente : le bienfondé de la musique, c'est d'être un point de contact entre l'homme civilisé et l'homme archaïque qu'il a été, continuant de vivre enfoui en lui. Le bienfondé de la musique, c'est selon nous ce lien fondamental qui rattache l'homme moderne à ce qu'il a été, et à ce qu'il ne sera jamais plus.

CONCLUSION

— X —

CONCLUSION

§1. La musique que l'on a plaisir à écouter ne saurait seulement nous effleurer. Elle nous touche. Ce qu'elle touche est si profond, qu'elle le rend étranger à nous-mêmes. Ce *rendu-étranger* est paradoxalement très familier : il est notre propre nature. Une ineffable nature, une ineffable vérité dirait Jankélévitch¹, une vérité si profondément enfouie en nous, qu'elle en devient intangible, indéchiffrable, inexprimable. Une vérité qui n'exsude que par l'action du mouvement de la musique, attachée à un archaïsme impossible à faire émerger par le seul discours car enseveli sous des strates d'histoire et de culture, étouffé et parasité par le langage, et noyé sous des volumes immenses d'égo et de falsification de soi.

C'est parce que la musique favorise des émotions sans objet, que sa puissance d'évocation et d'invocation est immense. C'est parce que la musique — art métaphysique par excellence — n'impose pas de re-présentation qu'elle nous parle, qu'elle nous replonge dans notre passé, qu'elle fait réapparaître, par bribes, l'homme que nous avons été. Nietzsche avait bien compris d'ailleurs, en se séparant peu à peu de Wagner², que la musique ne gagnait rien à être *a priori* attachée à des représentations (l'action ou un personnage d'un opéra). Pour Nietzsche, il apparaît que « seule une musique débarrassée des multiples conventions humaines (y compris le langage et le mythe) nous rapporte à des rythmes que personne ne perçoit. Pour cela, il faut une

¹ JANKÉLÉVITCH, *La musique et l'ineffable*, P. 94.

² « Tourner le dos à Wagner, ce fut une fatalité pour moi ; aimer quelque chose ensuite, une victoire. Personne n'a peut-être été mêlé à la « wagnérie » plus dangereusement que moi ; personne ne s'est défendu plus âprement contre elle ; personne ne s'est plus réjoui de lui échapper ». NIETZSCHE, Friedrich, *Le cas Wagner*, trad. par Daniel Halévy et Robert Dreyfus, Paris, Albert Schulz, 1893, p. 1.

troisième oreille, une oreille où l'éternelle araignée qu'on nomme raison n'a pas fait sa toile³ ». Nous ajoutons que ces représentations annulent justement ce pourquoi la musique est faite : donner à se re-présenter soi-même, donner à se présenter soi-même non pas « chaque fois⁴ » (le dasein), mais à nouveau : *encore, mais différemment*. Ce à nouveau n'est pas la simple remémoration de notre vécu. Il donne du corps au vécu, une magnificence toute particulière dont la simple remémoration est dépourvue. À nouveau, ou faire renaître l'homme que nous avons été et que nous ne serons jamais plus, faire émerger notre vécu, mais encore, réactiver notre archaïsme, notre passé ancestral. *Astreindre à représentation* la musique (film, opéra) annule la re-présentation de soi, car cela nous impose un objet. Or si la musique *a un objet*, il ne devrait être que *soi*, et nul autre : notre monde, notre histoire, nos affects, notre imaginaire, nos souvenirs. Et ce, en contravention avec les principes de nombreux autres arts, cherchant le plus souvent à unifier les représentations autour d'un *objet* commun. Une toile, un buste, une image, une caricature, un portrait, un film, un livre. Aussi abstraits ces objets soient-ils.

§2. Ceci jette un éclairage intéressant sur de nombreuses énigmes insolubles de la musique, expliquant pourquoi la description des effets musicaux tend systématiquement à la description d'un *pour-soi* ; pourquoi *ce* que la musique re-présente semble *pour-soi* si familier. Il nous donne la raison pour laquelle le partage de cette re-présentation semble parfois impossible, et la raison pour laquelle notre re-présentation peut sembler *pour-autrui* si étrangère. Cet éclairage nous enseigne encore pourquoi l'on ne peut donner les raisons objectives pour lesquelles une musique plait ou déplaît — ni d'ailleurs, la juger en fonction de cela. Nous aurons beau fournir les meilleures explications sociales, culturelles, ou imposer les arguments de la nature du Beau et du beau dans la Nature, nous serons toujours empêtrés dans une impossible argumentation, identique à celle que formule invariablement celui qui cherche à expliquer pourquoi une réplique est drôle. Il y a toutefois une explication : est drôle ou plait ce qui résonne dans notre vécu et notre imaginaire. Est drôle ou plait ce qui convient à notre propre gout. L'argument convenu et bienpensant selon lequel *à chacun ses goûts*, n'est pas si bienpensant et convenu que cela. Le gout est essentiel pour comprendre le sens de l'humanité et de ses activités artistiques. Comme l'a écrit Nietzsche : « le changement du gout général est plus important que celui des opinions ; les opinions, avec toutes les preuves, les réfutations et toute la mascarade intellectuelle ne sont que des symptômes d'un changement de gout et certainement pas, ce pour quoi on les tient encore généralement, les causes de ce changement de gout⁵ ». Le style musical

³ MONTEBELLO, Pierre, « Nietzsche et la musique », *Le Portique* [En ligne], 8 | 2001, mis en ligne le 09 mars 2005. URL : <http://leportique.revues.org/210>

⁴ Le Dasein est « l'étant que je suis chaque fois moi-même », HEIDEGGER, *Être et temps*, p. 86.

⁵ §39, « LE GOUT CHANGE », *Le Gai savoir*, p. 83.

et l'évolution historique de la musique, par exemple, tiennent en majeure partie à ce changement.

Pour-soi, le gout musical apparaît n'être rien d'autre qu'une fidélité bien naturelle à ce que nous ressentons lorsque la musique fait « vibrer les cordes de [notre] âme » comme le dirait Hegel. Mais le gout n'est pas seulement dicté par nos sensations et nos émotions — le sens sensible. Il ne se prive pas d'un sens sensé très subjectif, enfoui dans les couches profondes de notre être, ordonné par nos propres images et nos propres objets de re-présentation. Ce sens sensé, très intime, n'émerge pas du fait des simples mots. Nous ne pouvons d'ailleurs le partager ou le communiquer qu'à grands frais, qu'au prix d'un langage obscur et imprécis, qu'à grand renfort de métaphores aussi molles que *les Montres* de Dali, en poussant le langage à la limite de l'insignifiance. Or l'insignifiance est précisément le lieu de l'expression du sens, comme l'a vu René Thom.

Cette insignifiance explique encore bien des choses. En premier lieu pourquoi nous ne pouvons « argumenter » sur notre propre gout, et pourquoi nous avons tendance tout naturellement à mécomprendre l'intérêt ou l'amour d'autrui pour des musiques que nous abhorrons ou qui nous laissent indifférentes. Cela explique aussi pourquoi notre amour ou notre intérêt pour une musique nous paraît tellement évident et légitime : puisque le son musical parle de soi, ce qu'il signifie paraît être tout naturellement bienfondé, telle une vérité communément admise, bien qu'elle ne soit en réalité admise que *pour-soi*. Beaucoup de vérités auxquelles nous tenons dépendent avant tout de notre propre point de vue sur les choses. Elles dépendent tout autant de notre propre gout et de notre propre horizon de préjugement, à la lisière desquels s'entrecroisent nos affects, nos convictions, nos connaissances, nos croyances.

§3. Notre subjectivité — notre intimité — ne suffit pas à expliquer les effets du son. L'altérité, le monde éthique, tapis en profondeur de la musique, vient sans cesse s'y ajouter ou s'y opposer. *L'avis des autres compte*. Notre gout musical est toujours emprunt de celui des autres. Emprunt du gout « de ceux » que nous aimons ou « de ceux » que nous tenons en estime. Mais encore « de ceux » que nous craignons. Car le gout est aussi une soumission à l'ordre, à la tradition et aux institutions. C'est ainsi que, se sentant opposé à un ordre totalitaire (politique, religieux), l'homme se met pourtant, par crainte, à aimer la musique que cet ordre adoube ou glorifie.

Notre for intérieur est politique et social. Il peut difficilement se soustraire aux desseins anthropologiques tapis en profondeur des œuvres. La profondeur de la musique peut devenir pour chacun de nous une prison idéologique. La textualité et la contextualité musicales peuvent emprisonner, écrouer, contenir les effets de surface. La surface ouvre sur l'interprétation très intime de chacun, la profondeur idéologique et politique a tendance à créer un mouvement

inverse. La surface est péremptoire, elle n'argumente pas : elle laisse donc toute latitude à l'auditeur pour assumer sa propre immédiateté de gout et d'opinion. La profondeur argumente, elle tient un propos, défend un point de vue. Politique, religieuse, elle peut aisément corrompre les cœurs et les âmes, sans même que l'on s'en aperçoive. Elle peut aussi les rendre dupes ou les exalter. « On ne fait pas bouger un peuple avec des couleurs. Les drapeaux ne peuvent rien sans les trompettes », disait Deleuze⁶. Mais le son des trompettes ne peut exalter sans profondeur politique, sans symbolisme socioculturel, sans qu'une idéologie un peu massive vienne alourdir les tréfonds de la musique. C'est ainsi, encore, que surface et profondeur trouvent leur dysharmonie : la première est pervertie, exaltée, altérée, métamorphosée par cette seconde. Dissonantes dans leur nature, dans leurs orientations, dans leurs objectifs, la surface et la profondeur musicales sont deux composantes au sein desquelles nos goûts et nos jugements recherchent sans arrêt un équilibre. Nos goûts et jugements existentiels *a priori* ne font pas que répéter le déterminisme culturel, sans quoi il n'y aurait ni gout, ni jugement. Mais le gout et le jugement ne peuvent se dérober à ce déterminisme.

§4. En retour, la culture ne résout pas tout. Elle ne nous enseigne pas, à elle seule, ce que la musique nous évoque, ni pourquoi elle évoque notre passé. Citons à nouveau Nietzsche : « toute musique ne commence à avoir un effet magique qu'à partir du moment où nous entendons parler en elle le langage de notre propre passé⁷ ». Pour nous, le charme commence avant, lorsque la musique recrée le mouvement de nos émotions. La musique ne peut se contenter de recréer le mouvement de la culture pour exercer son charme magique. Elle ne peut non plus se contenter de répéter une idéologie ou de *psalmodier* une croyance. Son charme magique n'apparaît que lorsqu'elle recrée le mouvement de nos émotions, que lorsqu'elle s'adresse à notre archaïsme, et atteint son paroxysme lorsque la musique parle *le langage* (pour reprendre le terme de Nietzsche) de notre vécu, lorsque la musique parle de soi.

La musique est bien plus que l'organisation formelle et culturelle du son. Elle est plus que l'art du temps et de l'émotion. Elle sert une rencontre entre les hommes. Elle est un outil de rencontre entre soi et l'homme historique en sa profondeur, un outil de rencontre entre soi et l'homme archaïque en sa surface. Elle est encore, en surface, un outil de rencontre entre soi et le déjà-soi. Elle permet de se re-trouver, de se re-voir, de se re-mémorer. Tout ceci trouve son fond indubitable et sa rigueur dans le fait que chacun de nous ressent dans la musique qu'il aime le mouvement de sa propre vie, de sa propre existence passée.

⁶ DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 430.

⁷ NIETZSCHE, Friedrich, *Le voyageur et son ombre, (et Opinions et sentences mêlées)*, *Humain, trop humain*, deuxième partie, trad. Henry Albert, Paris, Société du Mercure de France, 1902, § 168, p. 316.

§5. Le son musical ne fait pas signe : il ne signifie pas la vie, il ne signifie pas le monde, il invoque ou évoque *mon-monde*. D'ailleurs, son pouvoir d'invocation et d'évocation contraste avec son vide sidéral de signification. Ce n'est que par l'action de sa nature protosignifiante, par sa poétique, que le son musical peut signifier pour celui qui l'entend. Il peut aussi bien ne rien signifier. Mais s'il signifie, ce qui est signifié *pour-soi* reproduit le mouvement d'un *déjà*. Un déjà vécu, un déjà-vu... un déjà fantasmé... un déjà-rêvé. C'est donc vers le passé que nous jette ostensiblement la musique. C'est probablement parce que le son musical ne nous oriente pas vers une connaissance et une compréhension — toujours orientée vers l'avenir, nous dit Heidegger — qu'il nous replonge dans notre passé. *Le passé est son temps...*

...et l'archaïsme est son lieu. Le son musical ne nous élève pas vers un monde *tout en haut*, vers un supra-monde, à la table duquel trônent les divinités et la vérité transcendante, vérité qu'aucun philosophe ou chercheur n'a jamais pu montrer — preuve en est : tous en parlent, mais aucun ne la disent. Les philosophes, les musicologues sont des *chercheurs de supra-monde*, les religieux des *prêcheurs de supra-monde*. Celui qui cherche ou prêche ce monde *tout en haut* est proche de dieu : qui refuserait cette place bien confortable ? Mais ce supra-monde n'est pas celui vers lequel nous projette le son musical. Il nous refoule au contraire dans les tréfonds de notre âme, où se cache l'homme archaïque, survivant dans la chair de l'homme politique, historique, spirituel. Tapis dans *l'infra-monde* le son n'est jamais capable d'exprimer « la vérité la plus haute dans une langue que la raison ne comprend pas⁸ » ; il éveille bien au contraire les *idées ancestrales les plus profondément enfouies dans notre esprit*.

...La musique est suscitatrice d'émotions et ressuscitatrice d'infra-monde.

Mathias Rousselot

Le 22/08/13, à Aix-en-Provence

France

⁸ WAGNER, Richard, cité par DUFOUR, Éric, *L'esthétique musicale de Nietzsche*, Presses Universitaires Septentrion, 2005, p. 31.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

- AGAWU, Kofi, *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
- AKIMOVA, Irina, *Pierre Souvtchinsky : Parcours d'un Russe hors frontière*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- ANSERMET, Ernest, *Fondements de la musique dans la conscience humaine*, Paris, Laffont, 1989.
- ARENDT, Hannah, *La crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*, Paris, Gallimard, 1989.
- ARISTOTE, *La métaphysique*, vol. 1, Ehard, 1840, p. 12-13. Version numérique dudit ouvrage.
- , *Éthique à Nicomaque*, traduit par Jules Tricot, Paris, Vrin, 1959.
- AYACHE, Élie, *L'écriture postérieure*, Paris, Éditions Complicités, 2006.
- BACHELARD, Gaston, *La dialectique de la durée*, Paris, PUF, 1963.
- BADIOU, Alain, *L'être et l'évènement*, Paris, Seuil, 1988.
- BAILLET, Jérôme « Flèche du temps et processus dans les musiques après 1965 », in Fabien Lévy (dir.), *Les écritures du temps (musique, rythme, etc.)*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- BÄNZIGER, Tanja, *Communication vocale des émotions. Perception de l'expression vocale et attributions émotionnelles*, Thèse de doctorat, sous la direction de Klaus R. SCHERER, Genève, Université de Genève, 2004.
- BARBARAS, Renaud, *Vie et Intentionnalité : Recherches Phénoménologiques*, Paris, Vrin, 2003.
- BARONI, Raphaël, *La Tension narrative*, Paris, Seuil, 2007.
- , BARONI, Raphaël, « Approches passionnelles et dialogiques de la narrativité », in *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 14 | 2008, Varia, mis en ligne le 06 mars 2008, URL : <http://narratologie.revues.org/579>
- , « Tensions et résolutions : musicalité de l'intrigue ou intrigue musicale ? », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 21 | 2011, mis en ligne le 21 décembre 2011, URL : <http://narratologie.revues.org/6461>
- BARONI, Raphaël, et CORBELLARI, Alain, « Introduction », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 21 | 2011, mis en ligne le 20 décembre 2011. URL : <http://narratologie.revues.org/6430>
- BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in BARTHES, Roland, *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985.
- , « L'ancienne rhétorique », In *Communications*, 16, 1970, p. 172-223.
- , *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981.
- , *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985.
- BEAULIEU, Alain, *Gilles Deleuze et ses contemporains*, Paris, L'Harmattan, 2011.

- BÉGOUT, Bruce, *Pensées privées : Journal philosophique (1998-2006)*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2007.
- BENOIST, Jocelyn, *Autour de Husserl : l'ego et la raison*, Paris, Vrin, 1994.
- , *Propositions et états de choses : Entre être et sens*, Paris, Vrin, 2006.
- , « La logique et l'épistémologie, Meinong et les niveaux de l'objectivité ? », *Philopsis* : Revue numérique, <http://www.philopsis.fr>.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966.
- , *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974.
- BERLYNE, Daniel Ellis, *Aesthetics and psychobiology*, New York, Appleton Century-Crofts, 1971.
- BOISSIÈRE, Anne, *La pensée musicale de Theodor W. Adorno: L'épique et le temps*, Paris, Beauchesne, 2011.
- BOLZANO, Bernard, *De la méthode mathématique et correspondance : Bolzano-Exner*, traduit par Carole Maigné et Jan Sebestik, Paris, Vrin, 2008.
- BORELLA, Jean, *Ésotérisme guénonien et mystère chrétien*, Paris, L'Âge d'Homme, 1997.
- BOUCKAERT, Bertrand, *L'idée de l'autre, La question de l'idéalité et de l'altérité chez Husserl, des Logische Untersuchungen aux Ideen I*, Londres, Kluwer academic publishers, 2003.
- BOUCOURECHLIEV, André, *Essai sur Beethoven*, Arles, Actes Sud, 1991.
- BOULEZ, Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gonthier, 1963.
- , *Relevés d'apprentis*, Paris, Seuil, 1966.
- BOUVERESSE, Jacques, « Descartes, le « bon sens », la logique et les vérités éternelles », in *Essai V - Descartes, Leibniz, Kant*, Marseille, Agone (« Banc d'essais »), 2006.
- BREAL, Michel, *Essai de sémantique : science des significations*, Paris, Broché, 2011.
- BRÉTÉCHÉ, Sylvain, « L'incarnation musicale de l'instant », in ESCLAPEZ, Christine, (dir.), *Ontologies de la création en musique. Des instants en musique*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 79-100.
- BRIAULT, Thierry, *Les philosophies du sens commun: pragmatique et déconstruction*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- BRISART, Robert, *Husserl et Frege : les ambiguïtés de l'antipsychologisme*, Paris, Vrin, 2002.
- BUCH, Esteban, *La neuvième de Beethoven, une histoire politique*, Paris, Gallimard, 1999.
- CAGE, John, *Silence: lectures and writings*, Middletown, Wesleyan University Press, 1961.
- , *Pour les oiseaux*, Paris, Belfond, 1976.
- , « John Cage about silence », [video] URL: <http://www.youtube.com/watch?v=pcHnL7aS64Y>
- CASATI, Roberto, et DOKIC, Jérôme, « La musique est-elle un langage ? », in Antonia Soulez, (dir.), *Musique, rationalité, langage: l'harmonie, du monde au matériau*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- CELIBIDACHE, Sergiu, *La musique n'est rien. Textes et entretiens pour une phénoménologie de la musique*, textes réunis par Hadrien France-Lanord et Patrick Lang, Arles, Actes Sud, 2012. (non consulté)
- CHANG, Leiling, *György Ligeti : lorsque le temps devient espace : analyse du Deuxième livre d'études pour piano*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- CHARLES, Daniel, « La pensée se fait dans la bouche », http://ias-server.musabi.ac.jp/mov/charles/dc/dc-pensee_dans_la_bouche.pdf.
- CHAMBERLAND, Roger, Richard Martel, Université Laval, Centre de recherche en littérature québécoise, Intervention éd., 1992
- CHION, Michel, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1984.
- , *Le Promeneur écoutant, essais d'acoulogie*, Paris, Plume, 1993.
- , *Un art sonore, le cinéma*, Coll. « Cinéma Essais », Paris, Cahiers du Cinéma, 2003.
- , *Le son : traité d'acoulogie*, Paris, Armand colin, 2010.
- CHKLOVSKI, Victor, « L'art comme procédé », in T. Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, p. 76-97.

- , « A Parodying Novel: Sterne's TS », *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln, U. of Nebraska P, 1965. Reproduit dans *The Novel, An Anthology of Criticism and Theory 1900-2000*, Dorothy J. Hale editions, Oxford, Blackwell, 2006, p. 32-53.
- CHOI, Yong-Ho, *Le problème du temps chez Ferdinand de Saussure*, Paris, l'Harmattan, 2002.
- CHOUVEL, Jean-Marc, et SOLOMOS, Makis, *L'espace : musique/philosophie*, Paris, l'Harmattan, 1998.
- CHOUVEL, Jean-Marc, (dir.), *Observation, analyse, modèle : peut-on parler d'art avec les outils de la science ?*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- CHRISTOPHE, Véronique, *Les émotions : tour d'horizon des principales théories*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1998.
- CLARKE, Eric F., « Considérations sur le langage et la musique », trad. Marie-Isabelle Collart, in MCADAMS, Stephen et DELIÈGE, Irène (dir.), *La musique et les sciences cognitives*, Bruxelles, Mardaga, 1989.
- COHEN-LEVINAS, Danièle, *La voix au-delà du chant: une fenêtre aux ombres*, Paris, Vrin, 2006.
- , « Rhétorique de la signification et du langage musical », in *Les universaux en musique: actes du quatrième Congrès international sur la signification musicale*, dir. Costin Mioreanu, Xavier Hascher, Paris, publications de la Sorbonne, 1998.
- COURT, Raymond, *Le Musical. Essai sur les fondements anthropologiques de l'art*, Paris, Klincksieck, 1976.
- COURTINE, Jean-François, « Histoire et destin phénoménologique de l'intention » in JANICAUD, Dominique (dir.), *L'intentionnalité en Question : Entre Phénoménologie et Recherches Cognitives*, Paris, Vrin, 1995.
- CROCE, Benedetto, *Essais d'esthétique : textes choisis*, traduit et présentés par Gilles A. Tiberghien, Paris, Gallimard, 1991.
- CUPERS, Jean-Louis, in *Euterpe et Harpocrate, ou, Le défi littéraire de la musique: aspects méthodologiques de l'approche musico-littéraire*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires St Louis, 1988.
- DANIÉLOU, Alain, *La musique de l'Inde du Nord*, Rouen, Buchet-Chastel, 1966.
- DARWIN, Charles, *The expression of the emotions in man and animals*, New York, Oxford University Press, 1998.
- DECARSIN, François, « L'organisation du temps en musique sur l'axe passé/futur », in Costin Mioreanu et Xavier Hascher (dir.), *Les universaux en musique, actes du quatrième congrès international de la signification musicale*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1998.
- DEQUEVAUVILLIER, Vincent, *L'art de la fugue, un « problème algébrique ». Etude sur les caractéristiques numériques et les raisons de l'inachèvement de la dernière œuvre de Jean-Sébastien Bach*, Association pour la connaissance de la musique ancienne, 1998.
- DELALANDE, François, « Les Unités Sémiotiques Temporelles : problématique et essai de définition », in MIM, Les Unités Sémiotiques Temporelles, éléments nouveaux d'analyse musicale, Marseille, MIM, diff. ESKA, doc. Musurgia, 1996.
- DELALANDE, François, et GOBIN, Pascal, « Les unités sémiotiques temporelles : un niveau d'analyse de l'organisation musicale du temps », in Costin Mioreanu (dir.), *Les universaux en musique : actes du quatrième congrès international sur la signification musicale*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1998.
- DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.
- , *Cinéma. I. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.
- , « Cours 12 du 9/03/82 », Transcrit par Nicolas Lehnebach, URL : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=110
- , *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1985.
- , « Le temps non chronologique » in *Le bruit du temps*, conférence audio.
- , *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, avec Claire Parnet, Pierre-André Boutang (Réalisateur), Coffret 3 DVD, Éditions Montparnasse, tourné en 1988.
- DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, *L'Anti-Oedipe : capitalisme et schizophrénie 1*. Paris, Minuit, 1972.

- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Capitalisme et Schizophrénie. Mille Plateaux*, Paris Minuit, 1980.
- DELIEGE, Célestin, *Cinquante ans de modernité musicale: De Darmstadt à l'IRCAM : contribution historiographique à une musicologie critique*, Liège, Mardaga, 2003.
- DELIÈGE, Célestin et Irène, *Mutations historiques et lectures critiques de la modernité*, Wawre, Mardaga, 2007.
- DEPECKER, Loïc, *Comprendre Saussure*, Paris, Armand Colin, 2009.
- DERRIDA, Jacques, « Violence et métaphysique », in DERRIDA, Jacques *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967
- DEWALQUE, Arnaud, *Heidegger et la question de la chose : esquisse d'une lecture interne*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- DESCARTES, *Discours de la méthode*, texte et commentaires d'Étienne Gilson, Paris, Vrin, 1987.
- D'HONDT, J., « La morale du matérialisme » in BALAN, Bernard, (dir.), *Enjeux du matérialisme*, Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen, 1997.
- DIGUER, Louis, *Schéma narratif et individualité*, Paris, PUF, 1993
- DOMMANGE, Thomas, *Instruments de résurrection: étude philosophique de la Passion selon saint Matthieu de J.-S. Bach*, Paris, Vrin, 2010.
- DUFOUR, Éric, *L'esthétique musicale de Nietzsche*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2005
- DUFOUR, Hugues, « L'espace sonore : "paradigme" de la musique de la seconde moitié du XXe siècle », in CHOUVEL, Jean-Marc, et SOLOMOS, Makis, *L'espace : musique/philosophie*, Paris, l'Harmattan, 1998.
- DUFRENNE, Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, tome 1 & 2, Paris, PUF, 1953.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985.
- , *Le signe*, Bruxelles, Labor, 1988.
- , *La production des signes*, Paris, Librairie Générale Française, 1992.
- , *Comment voyager avec un saumon*, Paris, Grasset, 1997.
- EHRHARDT, Damien, « La nouvelle herméneutique musicale. Vers un changement permanent de paradigme ? » in *Vers une musicologie de l'interprétation*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- ELISSALDE, Yvan, *Du silence: l'homme et ses prosopopées*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997.
- ESCAL, Françoise, *Contrepoints : musique et littérature*, Paris, Klincksieck, 1990.
- , *Espaces sociaux: Espaces musicaux*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- ESCLAPEZ, Christine, *Vers une sémiotique de l'instauration : sensibilités temporelles de la musique contemporaine*, dir. Bernard Vecchione, Mémoire de DEA, Université de Provence Aix-Marseille I, 1988.
- , *Sémiotique musicale et figuration : la complexité temporelle des Quatuors à cordes de Beethoven*, Thèse de Doctorat, Bernard Vecchione (dir.), Aix-Marseille université, 1992.
- « Les quatuors de Beethoven, Un cas de l'expression temporelle », in TARASTI, Eero, (dir.) *Musical semiotics in growth*, Bloomington, Indiana University Press, 1996.
- « Pour une herméneutique de l'analyse », in *Approches herméneutiques de la musique*, Jacques Viret (dir.), Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001, p.74-83.
- , « L'œuvre et sa lecture : entre formalisme et subjectivisme », *Art et Mutations. Les Nouvelles Relations Esthétiques*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 97-115.
- , « Le langage musical en question », 2007. URL : <http://www.intelligence-complexite.org/fileadmin/docs/0707esclapez.pdf>.
- , *La musique comme parole des corps*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- , « La musique comme langage » in *Le sens langagier du musical. Sémosis et Hermeneia*, Actes du premier symposium d'Aix-en-Provence, Paris, l'Harmattan, 2009.
- , (dir.), *Ontologies de la création en musique (Volume 1) : Des actes en musique*, Paris, L'Harmattan, 2012.

- , « Introduction » in SCHLOEZER (de), Boris, *Igor Stravinsky*, Presses Universitaires de Rennes, *Æsthetica*, 2012, p. 32.
- , « Le genre comme *diffraction sémantique*. *perVERSIONES*, Concert-performance pour une voix et un piano. Création de Fátima Miranda (2011) », Conférence au XI^e Congrès mondial de Sémiotique, *Sense, Gender and Narrativity*, Nanjing, Chine, 5-9 octobre 2012. « Les lieux du sens en musique (et ailleurs). Topos et hologrammes », Séance inaugurale du séminaire du CLEMM, Université d'Aix-Marseille, 14 décembre 2012.
- , « L'expérience du musicologique comme rencontre. Espace de jeu/je », XIIth International Congress on Musical Signification, ICMS XII, Louvain la Neuve, Avril 2013.
- ESCLAPEZ, Christine, et HAUER, Christian, « L'École d'Aix : la musique comme parole », in Jacques Viret (dir.), *Approches herméneutiques de la musique*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2001.
- FAURE, Michel, « La Sonate en si mineur de Liszt ou pour une psychologie et pour une sociologie musicales », conférence prononcée à Giens, le 11 juin 2006. URL : <http://musique.histoire.free.fr/michel-faure-usique.php?musicologue=articles&article=sonate&page=1>
- , « Du concerto en ut mineur K 491 de Mozart et de l'analyse musicale en général », URL : <http://musique.histoire.free.fr/michel-faure-musique.php?musicologue=articles&article=mozart&page=1>
- FENEYROU, Laurent, *Jean Barraqué: Écrits*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2001.
- FERRIÉ, Christian, *Heidegger et le problème de Kant*, Paris, Kimé, 2000.
- FICHTE, Johann Gottlieb, *Doctrine de la science: Principes fondamentaux de la science de la connaissance*, traduit par P. Grimblot, Paris, Ladrange, 1843.
- FLUDERNIK, Monika, *Introduction to Narratology*, Londres, Routledge, 2009.
- , *Towards a 'Natural' Narratology*, London, Routledge, 1996.
- FONTANILLE, Jacques, et ZILBERBERG, Claude, *Tension et signification*, Sprimont, Mardaga, 1998.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- , *L'ordre du discours*, Paris, Flammarion et Cie, 1971
- FRANCASTEL, Pierre, *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967.
- FRANCES, Robert, *La perception de la musique*, Paris, Vrin, 1984.
- FRANÇOIS, Arnaud, « La volonté chez Bergson et Schopenhauer », URL : <http://methodos.revues.org/135>.
- FREGE, Gottlob, *Les Fondements de l'arithmétique*, trad. Claude Imbert, Paris, Seuil, 1969.
- , « Sens et dénotation », in *Écrits logiques et philosophiques*, trad. C. Imbert, Paris, Seuil, 1971, p. 102-126.
- FREULER, Léo, *Kant et la métaphysique spéculative*, Paris, Vrin, 1992.
- FUBINI, Enrico, *Les philosophes de la musique*, Paris, Champion, 1983.
- GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, 1996.
- GADAMER, Hans-Georg, et DUTT, Carsten, *Herméneutique, esthétique, philosophie pratique : Dialogue avec Hans-Georg Gadamer*, Montréal, Éditions Fides, 1998.
- GANN, Kyle, *No such thing as silence : John Cage's 4'33"*, New Haven, Yale University Press, 2010.
- GEERTZ, Clifford, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973.
- , *Ici et là-bas. L'anthropologue comme auteur*, Paris, Métailié, 1992.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- , *Palimpseste, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- , *Nouveau Discours du Récit*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1983.
- , *Seuils*, Paris, Seuil, 1987
- , *L'œuvre de l'art, immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994.
- , *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004.
- , *Seuils*, Paris, Seuil (Poétique), 1987.

- GIRARD, Johan, *Répétitions : L'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.
- GLUCK, Marion Alice, « Musical images as musical thoughts : the contribution of metaphor to analysis », *In theory only*, V, 1981, n°5, p.29-42.
- , « Two types of metaphoric transfer », in KASSLER, Jamie C. (éd.), *Metaphor. A musical dimension*, Sidney, Currency press, 1991.
- GORGE, Emmanuel, *La musique et l'altérité : miroirs d'un style*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- GRABÓCZ, Márta, *Musique, narrativité, signification*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- , « Métamorphoses de l'intrigue musicale (XIXe-XXe siècles) », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 21 | 2011, mis en ligne le 03 janvier 2012. URL : <http://narratologie.revues.org/6503>.
- GRABÓCZ, Márta, « New Musicology. Perspectives critiques », in SOLOMOS, Makis et GRABÓCZ, Márta (dir.), *New Musicology. Perspectives critiques*, Filigrane, n°11, 2010.
- GREIMAS, Julien Algirdas, *Sémantique structurale*, Paris, PUF, 1986.
- , « L'actualité du saussurisme », in *Le français moderne*, n°24, Paris, Éditions d'Artrey, 1956.
- GRANAROLO, Philippe, *L'individu éternel, l'expérience nietzschéenne de l'éternité*, Paris, Vrin, 1993.
- GRONDIN, Jean, *L'Horizon herméneutique de la pensée contemporaine*, Paris, Vrin, 1993.
- , « Gadamer et l'expérience herméneutique du texte », URL : http://www.gcoe.lit.nagoya-u.ac.jp/eng/result/pdf/09_GRONDIN.pdf
- , *Du sens de la vie: essai philosophique*, Québec, Bellarmin, 2003.
- GROSOS, Philippe, *L'existence musicale: essai d'anthropologie phénoménologique*, Paris, L'âge D'Homme, 2008.
- GUILLAUME, Gustav, *Leçons de linguistique de Gustave Guillaume*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1989
- HAGÈGE, Claude, *L'homme de paroles*, Paris, Fayard, 1985
- HAMON, Philippe, *Expositions, Littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 1995.
- HANSLICK, Édouard, *Du beau dans la musique*, Paris, Christian Bourgeois, 1986.
- HATTEN, Robert, *Musical meaning in Beethoven. Markedness, correlation, and interpretation*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.
- HAUER, Christian, — « Paroles à l'œuvre par l'œuvre musicale », in *Approches herméneutiques de la musique*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001, p. 111-122.
- « Pourquoi l'herméneutique ? – Les lieux originels du sens », in *Music and the arts*, Helsinki, Acta Semiotica Fennica XXIII, 2006, p. 130-139.
- , « L'herméneutique comme expérience universelle et science du langage musical », in *Le sens langagier du musical*, Bernard Vecchione et Christian Hauer, (dirs.), Paris, L'Harmattan, 2009, p. 235-249.
- HEGEL, *Cours d'esthétique*, 1.1, trad. J.-P. Lefebvre et V. von Schenck, Paris, Aubier, 1995
- HEIDEGGER, Martin, *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, 1976.
- , *Être et Temps*, Paris, Gallimard, 1986.
- HENAUULT, Anne, *Les enjeux de la sémiotique*, Paris, PUF, 1979.
- , *Narratologie, sémiotique générale*, Paris, PUF, 1983.
- HENCK, Herbert, « 4'33'' de John Cage », In *Musiques nord américaines*, Revue Contrechamps, tome 6, Paris, L'âge d'Homme, avril 1986
- HJELMSLEV, Louis, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit, 1971.
- HOLBACH (Baron d'), Paul Henri Thiry, *Le bon sens, ou idées naturelles opposées aux idées surnaturelles*, la bibliothèque de l'État de Bavière, 1772. Version numérique dudit ouvrage.
- HUSSERL, Edmund, *Recherches logiques : Prolégomènes à la logique pure*, Tome 1, Trad. Hubert Élie, Arion Lothar Kelkel et René Schérer, Paris, PUF, 1961.
- , *Recherches logiques : Recherches pour la phénoménologie et la théorie de la connaissance*, Tome 2, trad. Hubert Élie, Lothar Kelkel et René Schérer, Paris, PUF, 1961.
- , *Idées directrices pour une phénoménologie*, Paris, Gallimard (poche), 1985 et Paris, Gallimard, 1913.
- , *La philosophie comme science rigoureuse*, Paris, PUF, 1989.

- , *L'idée de la phénoménologie*, Paris, PUF, 1985.
- IMBERTY, Michel, *Entendre la musique : sémantique psychologique de la musique*, Paris, Dunod, 1979.
- , *Les écritures du temps. Sémantique psychologique de la musique*, Paris, Dunod, 1981.
- , *La Musique creuse le temps: de Wagner à Boulez : musique, psychologie, psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- INGARDEN, Roman, *L'œuvre d'art littéraire*, traduit par Philibert Secretan, Lausanne, L'âge d'Homme, 1983.
- , *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, Paris, Christian Bourgeois, 1989.
- JAKOBSON, Roman, *Linguistique et poétique, Essais de linguistique générale*, Trad. Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, 1963.
- , *Essais de linguistique générale II*, Paris, Éd. de Minuit, 1973.
- , *Six leçons sur le son et le sens*, Paris, Editions de minuit, 1976.
- JACONO, Jean-Marie, « De l'utopie au réel : le devenir de l'œuvre d'art », in FLECNIAKOSKA, Jean-Louis, *L'art dans son temps*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- JAMES, William, *La Théorie de l'émotion*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- JANKÉLEVITCH, Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983.
- JASPERS, Karl, *Les Grands philosophes : Kant. Ceux qui fondent la philosophie et ne cessent de l'engendrer*, Paris, Pocket, 2009.
- JUNG, Carl Gustav, *L'âme et la vie*, Paris, Hachette, 1995.
- JUSLIN, Patrik N., "Cue Utilization in Communication of Emotion in Music Performance: Relating Performance to Perception", in *Journal of Experimental Psychology, Human Perception and Performance*, Vol. 26, No. 6, 2000, p. 1797-1813
- JUSLIN, Patrik N., "Emotional Communication in Music Performance: A Functionalist Perspective and Some Data ", in *Music Perception*, vol. 14, 1997, p. 383-418.
- JUSLIN, Patrik N., et LAUKKA, Petri, "Communication of Emotions in Vocal Expression and Music Performance : Different Channels, Same Code?", in *Psychological Bulletin*, Vol. 129, No. 5, 2003, p. 770–814.
- JUSLIN, Patrik N., et LAUKKA, Petri, "Expression, perception, and induction of musical emotions : A review and a questionnaire study of everyday listening", in *Journal of New Music Research*, vol.33, 2004, p. 217-238.
- JUSLIN, Patrik N., et VÄSTFJÄLL, Daniel, "Emotional responses to music :The need to consider underlying mechanisms", in *Behavioral and brain sciences*, 31, 2008, p. 559-621.
- KAMINKER, Jean-Pierre, « Whorf ou Sapir ? » in *Covariations pour un sociolinguiste: hommage à Jean-Baptiste Marcellesi*, Mont-Saint-Aignan, Publication Universitaires de Rouen et du Havre, 1998, p. 111-120.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, Paris, PUF, 1968.
- , *Critique de la faculté de juger*, traduction et introduction d'Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 1993.
- , *Le jugement esthétique*, textes choisis et traduits par Florence Khodoss, Paris, PUF, 1970.
- , *Prolégomènes à toute métaphysique future qui aura le droit de se présenter comme science*, traduit par J. Tissot, Paris, Ladrance, 1865.
- , *Anthropologie du point de vue pragmatique*, traduit par Michel Foucault, Paris, Vrin, 1994.
- KLINKENBERG, Jean-Marie, *Précis de sémiotique générale*, Paris, Seuil, 1996.
- KOCAY, Victor, *Langage de Roman Ingarden*, Liège, Mardaga, 1996.
- KOSTELANETZ, Richard, *Conversing with Cage*, Londres, Routledge, 2003.
- KRAMER, Jonathan, *The Time of Music*, New York, Schirmer Books, 1988.
- , *Music as cultural Practice, 1800-1900*, Berkley, University of California Press, 1990.
- , « "La" New Musicology : une rétrospective en perspective », in SOLOMOS, Makis et GRABÓCZ, Márta (dir.), *New Musicology. Perspectives critiques*, revue Filigrane, n°11, 2010.
- KREMER, Joseph-François, *Les grandes topiques musicales*, Paris, Klincksieck, 1994.
- KÜHL, Ole, *Musical Semantics*, Berne, Peter Lang, 2008.
- LAKOFF, Georges, et JOHNSON, Mark, *Le métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Minuit, 1985.

- LANGER, Suzanne K., *Philosophy in a New Key*, New York, Mentor Book, 1951.
- LAPORTE, Yann, *Gilles Deleuze, L'épreuve Du Temps*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- LAGRÉE, Jacqueline, « Sens et vérité chez Clauberg et Spinoza », *Philosophiques*, vol. 29, n° 1, 2002, p. 121-138.
- LAUGIER, Sandra, « La réception française de Wittgenstein : deux exemples » in WEINMANN, Ute, *Autriche / France, Transferts d'idées - Histoires parallèles ?*, *Austriaca* n°63, Rouen, Publication des universités de Rouen et du Havre, 2006.
- LAVIGNE, Jean-François, *Accéder Au Transcendantal: Réduction et Idéalisme Transcendantal dans les Idées I de Husserl*, Paris, Vrin, 2009.
- LEIBOWITZ, René, *Le compositeur et son double, essais sur l'interprétation musicale*, Paris, Gallimard, 1986.
- LÉON, P. R., et MARTIN, P., *Prolégomènes à l'étude des structures intonatives*, Montréal, Marcel Didier, 1970.
- LEVINAS, Emmanuel, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Vrin, 2006.
- , *Le temps et l'autre*, Paris, PUF, Quadrige, 1983.
- , *Éthique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo*, Paris, Fayard, 1982.
- , *Totalité et infini*, Paris, Livres de poche, coll. Biblio Essais, 2000.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *L'homme nu*, Paris, Plon, 1971.
- LIVI, Antonio, *Philosophie du sens commun: logique aléthique de la science et de la foi*, Paris, L'Age d'homme, 2004.
- LONERGAN, Bernard J.-F., *L'insight: Étude de la compréhension humaine*, Montréal, Bellarmin, 1996.
- LOTMAN, Youri, *La sémiosphère*, Limoges, PULIM, 1999.
- LYOTARD, Jean-François, « Sensus communis », in *Cahiers du collège International de Philosophie*, n°3, Osiris, 1987, p. 67-87.
- , « Sensus communis, le sujet à l'état naissant », in *Cahiers Confrontation*, 20, 1989, p. 161-179.
- MANDLER, George, *Mind and body: Psychology of emotions and stress*, New York, Norton, 1984.
- MARTY, Nicolas, « Vers une narratologie naturelle de la musique », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 21 | 2011, mis en ligne le 20 décembre 2011, URL : <http://narratologie.revues.org/6476>
- MASSOL, Chantal, *Une poétique de l'énigme*, Genève, Droz, 2006.
- MAURAND, Georges, « Retour sur un voyage. Allocution lors du colloque » in QUITOUT, Michel, *La sémiotique : De la narrativité à la mise en discours*. Actes du colloque international organisé à la faculté des lettres et des sciences humaines Dhar El Mahraz-Fès, 23-24 février 2007. Numéro spécial en hommage à Georges Maurand par Faculté des lettres et des sciences humaines Dhar El Mahraz-Fès, Coordonné par Michel Quitout & El Motafa Chadli, Paris, L'Harmattan, 2008.
- MCADAMS, Stephen et DELIÈGE, Irène (dir.), *La musique et les sciences cognitives*, Bruxelles, Mardaga, 1989.
- MEINONG, Alexius, *Théorie de l'objet et présentation personnelle*, Paris, Vrin, 1999.
- MENGER, Pierre-Michel, « L'un et le multiple : Sur la sociologie de la culture et de l'expérience esthétique dans les travaux de Jean-Claude Passeron », in Ariane Miéville et Giovanni Busino, (dir.), *Revue européenne des sciences sociales, Du bon usage de la sociologie : pavane pour Jean-Claude Passeron*, Tome XXXIV, n° 103, Genève, Droz, 1996.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- MEYER, Krisztof, *Dimitri Chostakovitch*, Paris, Fayard, 1994.
- MEYER, Léonard B., *Émotion et signification en musique*, Arles, Actes Sud, 2011.
- MEYERSON, Émile, *Du cheminement de la pensée*, Paris, Vrin, 2011.
- MINKOWSKI, Eugène, *Vers une cosmologie*, Paris, Édition Montaigne, 1936.
- MOLINIÉ, Georges, *Sémiostylistique : l'effet de l'art*, Paris, PUF, 1998.
- MONELLE, Raymond, *The sense of music, semiotic Essays*, Princeton, Princeton University Press, 2000.

- MONTALBETTI, Christine, *Gérard Genette, une poétique ouverte*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1998.
- MOREAU, Marie-Louise, et RICHELLE, Marc, *L'acquisition du langage*, Bruxelles, Mardaga, 1997.
- MORIN, Edgar, « Sur l'interdisciplinarité », in *Carrefour des sciences, Actes du Colloque du CNRS* (session plénière du comité national de la recherche scientifique : l'inter-disciplinarité, Palais de l'Unesco, Paris, France, 12-13 Févr.1990), Introduction par François Kourilsky, Papcom, 1990, p. 21-30.
- MOUNIN, Georges, *Introduction à la sémiologie*, Paris, Minuit, 1970.
- MOUTAL, Patrick, *Hindustani Raga Sangeet. Mécanismes de base de la musique classique de l'Inde du Nord*, Patrick Moutal Éditeur, 2012.
- NANCY, Jean-Luc, « Être à l'écoute », in SZENDY, Peter, *L'écoute*, Paris, l'Harmattan, 2000.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, UGE, 1975.
- , *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, 1987.
- , *La musique, la recherche et la vie*, Montréal, Leméac, 1999
- , « Ethnomusicologie et significations musicales » in *L'Homme*, 2004/3 n° 171-172.
- « La Narrativisation de la musique », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 21 | 2011, mis en ligne le 21 décembre 2011. URL : <http://narratologie.revues.org/6467>.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Le voyageur et son ombre, (et Opinions et sentences mêlées), Humain, trop humain*, deuxième partie, trad. Henry Albert, Paris, Société du Mercure de France, 1902. Version numérique dudit ouvrage.
- , *Ainsi parlait Zarathoustra : un livre pour tout le monde et personne*, traduit par Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1898. Version numérique dudit ouvrage.
- , *Le cas Wagner*, trad. par Daniel Halévy et Robert Dreyfus, Paris, Albert Schulz, 1893. Version numérique dudit ouvrage.
- , NIETZSCHE, Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1977.
- NÜNNING, Ansgar, « Narratologie ou Narratologies ? Un état des lieux des développements récents : critiques et propositions pour de futurs usages du terme », in PIER, John, et BERTHELOT, Francis, *Narratologies contemporaines*, Paradigmes nouveaux pour la théorie et l'analyse des récits, Paris, Archives contemporaines, 2010.
- OLIVIER, Alain Patrick, *Hegel et la musique, de l'expérience esthétique à la spéculation philosophique*, Paris, Champion, 2003.
- PARDO SALGADO, Carmen, *Approche de John Cage : l'écoute oblique*, Paris, L'Harmattan, 2007
- PAREYSON, Luigi, *Esthétique - Théorie de la Formativité*, traduit par Gilles A. Tiberghien et Rita Di Lorenzo, Paris, Éditions de l'École Normale, 2007.
- , *Conversation sur l'esthétique*, traduit par Gilles A. Tiberghien, Paris, Gallimard, 1992.
- PASSERON, Jean-Claude, « Le chassé croisé des œuvres et de la sociologie », in MOULIN, Raymonde, (dir.), *Sociologie de l'art*, Paris, l'Harmattan, 1999, p. 447 sq.
- PARRET, Herman, « Coda, espressivo, sostenuto » in TARASTI, Eero, (dir.), *De l'interprétation musicale*, Actes sémiotiques, vol. 42, Limoges, Presse universitaires de limoges, 1983
- PATOČKA, Jan, *Introduction à la phénoménologie de Husserl*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 1992.
- PEIRCE, C.S., *Collected papers of Charles Sanders Peirce*, Harvard, Harvard University Press, 1958.
- PÉTROFF, André-Jean, *Saussure, la langue, l'ordre et le désordre*, Paris, L'harmattan, 2004.
- PHILIPPOT, Pierre, *Émotion et psychothérapie*, Wavre, Mardaga, 2011.
- PIAGET, Jean, *La représentation du monde chez l'enfant*, Paris, PUF, 1947.
- PIER, John, et BERTHELOT, Francis, *Narratologies contemporaines*, Paris, Archives contemporaines, 2010.
- PIGUET, Jean-Claude, *Où va la philosophie, et d'où vient-elle?*, Paris, Champion, 1985.
- PLUTCHIK, Robert, *The emotions : facts, theories and a new model*, Lanham, University Press of America, 1991.

- , *Emotions and Life: Perspectives from psychology, biology, and evolution*, Washington (D.C), American Psychological Association, 2002.
- PREMAT, Christophe, « Critique du matérialisme dans le "Discours sur l'ensemble du positivisme" d'Auguste Comte », Revue web, Sens-public.org, mis en ligne le 23 janvier 2008. Disponible via : <http://www.sens-public.org/spip.php?article504>.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.
- PRUNIÈRES, Henry, *La Revue musicale*, Volume 9, Paris, Éditions de la Nouvelle revue française, 1928.
- QUILLIEN, Jean, « Réflexions sur la signification du recours à la notion de modèle en linguistique. Chomsky et Whorf, "héritiers" de Humboldt » in *Modèles et interprétation*, Villeneuve-d'Ascq, Publications de l'Université de Lille III, 1978, p. 180-242.
- RASTIER, François, « La triade sémiotique, le trivium et la sémiotique linguistique », Nouveaux actes sémiotiques n° 9, 1990, p. 5-39. URL : [http:// revues. unilim.fr /nas/document.php?id=2641](http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2641)
- RASTIER, François, « Dalla significazione al senso : per una semiotica senza ontologia », in *Eloquio del senso*, a cura di Pierluigi Basso e Lucia Corrain, Costa & Nolan, Milan, 1999, p. 213-240. http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Semiotique-ontologie.html
- RENOU, Louis, et FILLIOZAT, Jean, *L'Inde classique : Manuel des études Indiennes*, Paris, Imprimerie Nationale, 1953.
- RICARD, Marie-Andrée, « La mort de l'art chez Hegel comme autoportrait de la subjectivité », in *Laval théologique et philosophique*, vol. 56, n° 3, 2000, p. 405-423.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, tome 2, Paris, Seuil, 1984.
- , *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- RIEMANN, Hugo, *Catechism of Musical Aesthetics*, Londres, Augener, 1985.
- RISSET, Jean-Claude, « Hauteur et timbre des sons », Rapport IRCAM, 11/1978, Paris, IRCAM, 1978.
- ROSEN, Charles, *Le style classique. Mozart, Haydn, Beethoven*, Paris, Gallimard, 2000.
- ROUSSELOT, Mathias, *Étude sur l'improvisation musicale, Le témoin de l'instant*, préface de Christine Esclapez, Paris, L'Harmattan, 2012.
- , « L'activité musicale : l'instinct, l'habitude et la volonté dans la création musicale », in ESCLAPEZ, C. (dir.), *Ontologies de la création en musique, volume I : des actes en Musique*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- , « Instant musicien, instant musical, instant musicologique », in *Ontologies de la création en musique, volume II : des instants en Musique*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- , « L'incontournabilité du préjugé, du sens à l'expérience », XIIth International Congress on Musical Signification, ICMS12, Louvain la neuve, Avril 2013, à paraître.
- , « Introduction à l'utopie musicale historique », in *Ontologies de la création en musique, volume II : des instants en Musique*, Paris, L'Harmattan, à paraître.
- RUSSELL, Bertrand, *Problèmes de philosophie*, Paris, Payot, 1989.
- , *La méthode scientifique en philosophie*, Paris, Payot, 2002.
- RUWET, Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1992.
- SACHS, Curt, *Rhythm & tempo*, New York, Norton, 1953.
- SALANSKIS, Jean-Michel, *Le temps du sens*, Orléans, Hyx, 1997.
- , *Le constructivisme non standard*, Limoges, Presses Universitaires Septentrion, 1999
- , *Sens et philosophie du sens*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.
- , *Territoires du sens: essais d'éthanalyse*, Paris, Vrin, 2007.
- , « Aperçus de philosophie du sens appliquée à la connaissance du langage », URL : http://jmsalanskis.free.fr/IMG/pdf/Sens_Chapt.pdf
- , « Expérience, éthanalyse, phénoménologie », URL : <http://jmsalanskis.free.fr/IMG/pdf/ExpPhen.pdf>
- , « De "l'expérience de" à l'expérience empathique de la loi », enregistrement vidéo du colloque international de philosophie « retrouver un sens nouveau : rencontrer l'imprévisible », 5, 6 et 7 juillet 2011, Université Toulouse II - Le Mirail. URL : <http://www.youtube.com/watch?v=db0y>

- SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1972 et Paris, Payot, 2005.
- SAPIR, Edward, *Le langage: introduction à l'étude de la parole*, Paris, Payot & Rivages, 2001
- SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant, essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1968, et Paris, Gallimard, 1943 .
- , *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940.
- SAUSSURE (de), Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Édition critique par Rudolf Engler, Volume 1, Wiesbaden, O. Harrassowitz, 1990.
- SAVAN, David, « Pierce Semiotic Theory of Emotion », in KETNER, K. L., *Proceedings of the C. S. Peirce Bicentennial International Congress*, Lubbock, Texas Tech Press, 1981.
- SCHAEFFER, Pierre, *Traité des objets musicaux : essai interdisciplines*, Paris, Seuil, 1966.
- SCHEYDER, Patrick, *La musique : plaisirs et peurs*, Paris, l'Harmattan, 2009.
- SCHELLING (von), Friedrich Wilhelm Joseph, *Système de l'idéalisme transcendantal*, traduit par Paul Grimblot, Paris, Ladrang, 1842.
- SCHENKER, Heinrich, *L'écriture libre*, Liège, Mardaga, 1993.
- SCHLOEZER (de), Boris, *Comprendre la musique, Contributions à la Nouvelle revue Française et à la Revue Musicale*, PUR, *Æsthetica*, 2001.
- , *Introduction à Jean-Sébastien Bach, essai d'esthétique*, Presses Universitaires de Rennes, *Æsthetica*, 2009.
- , *Igor Stravinsky*, Presses Universitaires de Rennes, *Æsthetica*, 2012.
- SCHOENBERG, Arnold, *Le Style et l'Idée*, Paris, Buchet/Chastel, 2002.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *L'art de toujours avoir raison*, Paris, Mille et une nuits, 1998.
- , *Le Monde comme Volonté et Représentation*, Paris, PUF, 1966.
- SCHÜTZ, Alfred, « Fragments pour une phénoménologie de la musique », in *Écrits sur la musique*, trad. B. Gallet et L. Perreau, Paris, M.F., 2007.
- SERVANT, Isabelle, « Un essai d'étude anthropologique du temps musical » in *Musical Semiotics in Growth*, Eero Tarasti, Paul Forsell, Richard Littlefield , Indiana University Press, 1996.
- SERGEANT, Philippe, *Deleuze, Derrida. Du danger de penser*, Paris, Différence, 2009.
- SÈVE, Bernard, *L'altération musicale, ou ce que la musique apprend au philosophe*, Paris, Seuil, 2002.
- SHIRANI, Takashi, *Deleuze et une philosophie de l'immanence*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- SKINNER, Burrhus Frederic, "cognitive science and behaviourism" in *British Journal of Psychology*, 76, p. 300. URL : [http://www.isac.psc.br/wp-content/uploads/skinner/Skinner \(1985\) Cognitive science and behaviourism.pdf](http://www.isac.psc.br/wp-content/uploads/skinner/Skinner (1985) Cognitive science and behaviourism.pdf).
- SLOBODA, John A., *L'esprit musicien*, Bruxelles, Mardaga, 1988.
- SLOBODA, J.A & JUSLIN, P.N, *Music and Emotion: theory and research*, New York, Oxford University Press, 2001.
- SOURIAU, Etienne, *Les 200000 situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950.
- , *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990.
- SOURIS, André, *Conditions de la Musique et autres écrits*, Bruxelles-Paris, Éditions de l'Université de Bruxelles—Éditions du CNRS, 1976.
- , *La lyre à double tranchant : écrits sur la musique et le surréalisme*, Textes présentés et commentés par Robert Wangermée, Sprimont, Mardaga, 2000.
- SPAMPINATO, Francesco, *Les métamorphoses du son : matérialité imaginative de l'écoute musicale*, L'Harmattan, 2008
- , *Debussy, poète des eaux : Métaphorisation et corporéité dans l'expérience musicale*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- STERN, Daniel, *Le monde interpersonnel du nourrisson. Une perspective psychanalytique et développementale*, Paris, Presses universitaires de France, 1989.
- , « Aspects temporels de l'expérience quotidienne d'un nouveau-né : quelques réflexions concernant la musique », in DARBELLAY, H., *Le temps et la forme. Pour une épistémologie de la connaissance musicale*, Genève, Droz, 1998.
- STERNBERG, Meir, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore & London, Johns Hopkins University Press, 1978.

- STOIANOVA, Ivanka, *Entre détermination et aventure: Essais sur la musique de la deuxième moitié du XX siècle*, Paris, l'Harmattan, 2004.
- STRAVINSKY, Igor, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël, 2000 .
- SZENDY, Peter, (dir.), *L'écoute*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- , « La fabrique de l'oreille moderne, de Wagner à Schoenberg et au-delà », in SZENDY, Peter, (dir.), *L'écoute*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 9-49.
- TARASTI, Eero, *Sémiotique musicale*, Limoges, Pulim, 1996
- , *La musique et les signes : précis de sémiotique musicale*, Paris, l'Harmattan, 2006.
- , *Fondements de la sémiotique existentielle*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- THÉRIEN, Claude, « Valéry et le statut "poétique" des sollicitations formelles de la sensibilité », in *Les Études philosophiques*, no.3/2002, p. 353-369.
- THOM, René, « La double dimension de la grammaire universelle » in THOM, René, (et Claire Lejeune, Jean Pierre Dupont), *Morphogénèse et imaginaire*, Paris, Lettres modernes, 1978.
- , « Pouvoirs de la forme » in GAYON, Jean, & WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Les Figures de la forme*, Paris, L'Harmattan, 1992.
- TIBERGHEN, Gilles A, « Présentation, Luigi Pareyson et la critique », in CHATEAU, Dominique, *A Propos de "La Critique"*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- TILLIETTE, Xavier, *L'intuition intellectuelle de Kant à Hegel*, Paris, Vrin, 1995.
- TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 1965.
- , « Poétique » in *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Paris, Seuil, 1968.
- , *Grammaire du Décaméron*, La Haye, Mouton, 1969.
- TODOROV, Tzvetan, et DUCROT, Oswald, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.
- TRAVAUX DU CERCLE LINGUISTIQUE DE PRAGUE, *Thèses 8-9, mélanges linguistiques dédiés au Premier Congrès des philologues slaves 1*, 1929. En ligne. URL : <http://www2.unil.ch/slav/ling/textes/theses29.html>.
- TROM, Danny, « À l'épreuve du paysage », *Revue du MAUSS* 1/2001 (n° 17), p. 247-260. URL : www.cairn.info/revue-du-mauss-2001-1-page-247.htm.
- TROTTIER, Danick, « Pour une esthétique de l'objet musical », in *Perspectives de l'esthétique musicale : Entre théorie et histoire*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- VAN HOUTEN, Kees, et KASBERGEN, Marinus, *Bach et le nombre: une recherche sur la symbolique des nombres et les fondements ésotériques de ceux-ci dans l'œuvre de Johann Sebastian Bach*, traduit par Bernard Vanderheijden, Liège, Mardaga, 1992
- VECCHIONE, Bernard, *Pour une Science de la Réalité Musicale, éléments d'épistémologie musicologique nouvelle*, Thèse de troisième cycle, André Boucourechliev, (dir.), Université de Provence Aix-Marseille I, 1984.
- , *Pour une science de la Réalité musicale : éléments d'anthropologie musicale historique*, thèse de doctorat, Aix-en-Provence, Boucourechliev, André (dir.), Université de Provence (Aix-Marseille I), 1984.
- , « La recherche musicologique aujourd'hui : Questionnements, Intersciences, Métamusicologie », in *Interface*, vol.21, n°3-4, 1992, p. 281-322.
- , « Musique, herméneutique, rhétorique, anthropologie : la lecture de l'œuvre musicale en situation festive » in ESCAL, Françoise, et IMBERTY, Michel, *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*, vol. 1, Paris, L'Harmattan, 1997.
- , « Modélisation et heuristique dans les études sur la poésie et sur la musique comme argumentation », in GRABOCZ, Martha, *Les modèles dans l'art : musique, peinture, cinéma*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1997.
- , « Entre rhétorique et pragmatique : l'innovation sémantique dans les œuvres musicales de nature argumentative », in STEFANI, Gino (dir.), *Musical signification, between rhetoric and pragmatics: proceedings of the 5th International Congress on Musical Signification*, Bologne, CLUEB, 1998.
- , « Poétique de l'œuvre tardo-médiévale. Métalepses, niveaux diégétiques et signes condensés dans le Rêve d'Ursule de Vittore Carpaccio », séminaire de recherche de Danièle Barbiéri et Luca Marconi, Scuola Superiore di Studi Umanistici, Univerità di studi di Bologna, Mai 2004.

- , « Sémiorhétorique musicale : dispositifs tensifs d'écriture dans le motet *Supremum est mortalibus bonum / Isti sunt duæ olivæ* de Guillaume Dufay (Saint-Pierre de Rome, 31 mai 1433) », Huitième symposium international sur la signification musicale, ICMS8, Costin Mioreanu, dir., Université de Paris I—Panthéon-Sorbonne, Octobre 2004.
- , « Préface. Entre errance et expérience ; Un « tombeau » de Pierre Schaeffer » in ROBERT, Martial, *Pierre Schaeffer : de Mac Luhan au Fantôme de Gutenberg : Communication et musique en France entre 1936 et 1986*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- , « Une approche sémiorhétorique du musical », in GRABOCZ, Marta (dir.), *Sens et signification en musique*, Paris, Hermann, 2007.
- , « Entre rhétorique et pragmatique », *op.cit.*, et VECCHIONE, Bernard, « Poétique du motet médiéval de dédicace : nouvelles considérations sur *L'ave regina coelorum* de Marchetto da Padova », Quatrième Symposium sur les Sciences du langage musical, « Il Nuovo in musica e in musicologia : estetica e Tecnologie Linguaggi », université de Trente, janvier 2008.
- , « Entre herméneutique et poétique : énonciateurs fictifs polymorphes, signes condensés, écoute multivoque » in Daniele Barbieri, Luca Marconi, Francesco Spampinato, (dir.), *L'ascolto musicale : Condotte, pratiche, grammatiche*, Mucca, Edizione Lucca, LIM, 2008.
- , « L'hermeneia silencieuse du musical », in *Le sens langagier du musical. Sémiosis et Herménéia*, Actes du premier symposium d'Aix-en-Provence, Paris, l'Harmattan, 2009.
- , « Fictions d'incorporel ou corps, archéocorps, archicorps dans l'esthétique musicale de Gino Stefani », in *La coscienza di Gino*, Helsinki, Umweb Publ., 2009, p. 260-292.
- , « Le musical sans ambages. Apostille sur l'entreprise musicologique » in ESCLAPEZ, Christine, (dir.), *Ontologies de la création en musique (Volume 1) : Des actes en musique*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- , « Le silence de Daniel. D'un silence perdu, ou d'un texte tu des Gloses sur Cage », dans un *Ouvrage sur Daniel Charles*, M. Grabocz & G. Mathon, (dirs.), Paris, Hermann, à paraître.
- VERNEAUX, Roger, *L'histoire de la philosophie contemporaine*, Paris, Beauchesne, 1987.
- VICO, Giambattista, « La méthode des études de notre temps », in *Vie de Giambattista Vico écrite par lui-même: Lettres ; La méthode des études de notre temps*, Présentation, traduction et notes par Alain Pons, Paris, Grasset, 1981.
- WHORF, Benjamin, *Language, Thought, and Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*, Cambridge, MIT Press, 1988.
- WILLEMS, Edgar, *Le rythme musical, étude psychologique*, Paris, PUF, 1954
- ZILBERBERG, Claude, *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*, sous la direction de Driss Ablali et Dominique Ducard, Paris, Honoré Champion-Presses universitaires de Franche-Comté, Actes Sémiotiques [En ligne], 2013. URL : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2127>

OUVRAGES DONT SONT ISSUES DES CITATIONS.

- BERNARD, Guy, *L'art de la musique*, Paris, Seghers, 1961.
- BOURBON [Busset] (de), Jacques, *Journal: Bien plus qu'aux premiers jours*, Paris, Gallimard, 1985.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, « Louis-Ferdinand Céline vous parle [1957] », in *Romans*, t. II, Paris, Gallimard, Pléiade, 1974.
- DANTZIG, Charles, *Dictionnaire égoïste de la littérature française*, Paris, Grasset, 2005.
- FRAMERY, Nicolas Etienne, VICQ-D'AZUR, Félix, D' ALEMBERT, Jean Le Rond, MOMIGNY (de) Jérôme-Joseph, *Encyclopédie Méthodique, Ou Par Ordre De Matières: Par Une Société De Gens De Lettres, De Savants Et D'Artistes : Precedee d'un Vocabulaire universel, servant de Table pour tout l'Ouvrage*, Musique, Volume 2, Panckoucke, 1818.
- KUNDERA, Milan, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2011.

BIBLIOGRAPHIE

- MALRAUX, André, *La condition humaine*, Paris, Gallimard, 1982.
- MUGNIER, Théodoric-Marg, *Essai d'une théorie nouvelle de la musique*, Gauthier-Villars, 1865.
- PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu. Le temps retrouvé*, tome 7, Paris, Gallimard, 1992.
- RAPIN, Eugène, *Histoire du piano et des pianistes*, Lausanne, Georges Bridel, 1904.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Observations sur L'Alceste de M. Gluck, », in *Œuvres complètes*, vol 6, Paris, Lefèvre, 1839.
- RENARD, Jules, *Journal*, Robert Laffont, Bouquins, 1990.
- LA BRUYÈRE (de), Jean, *Les caractères : ou, Les mœurs de ce siècle*, Paris, UGE, 1963, p. 265.

Il est en musique une force étrange, intense, irrésistible, à laquelle je ne peux me soustraire. Un *je-ne-sais-quoi*, aurait dit Bremond, dont je n'oserais nier l'existence, tant il me contraint à l'éveil, tant il me pousse à *écouter*, tant il me transperce, sans que je puisse toutefois *l'entendre*. Et je ne saurais, même si tel était le cas, d'aucune manière vous en inculquer la teneur, tant les mots me font défaut, et tant ce que j'en sais appartient à moi et à nul autre. Ce que je ressens, mais aussi ce que la musique signifie pour moi — ce *je-ne-sais-quoi* que l'on aimerait nommer « *sens* » — a quelque chose d'ineffable, mais aussi quelque chose d'inconcevable et d'intransmissible. La puissance du son musical à *me-faire-sentir* et à *pour-moi-signifier*, surpasse le pouvoir de l'intellect et anéantit aisément la cohérence des discours. La musique ne commence-t-elle pas d'ailleurs, comme le disait si justement Richard Wagner, « où s'arrête le pouvoir de mots » ?

Notre étude s'intéresse à la puissance de la musique, à son charme magique dirait Nietzsche. Elle utilise la philosophie du sens et les théories du langage pour tenter, humblement, d'expliquer la scandaleuse disproportion entre la puissance à dire de la musique et l'inévidence foncière de ce qu'elle dit, disproportion en laquelle réside selon nous tout son mystère, en laquelle réside tout son sens.

Mots-clefs : Musique, musicologie, sens, sens musical, signification musicale, sémiologie, sémiotique, narratologie, philosophie, phénoménologie, herméneutique, téléologie musicale, philosophie du sens, langage musical, intrigue musicale, sémantique musicale.