

Sur l'esprit de la musicologie aujourd'hui

DANIEL CHARLES
(Pour Márta Grabócz)

Présentant voici une dizaine d'années une livraison spéciale de la revue *Sémiotique appliquée* (AS / SA, vol. 2, n° 4, 1997) relative à la Sémiotique musicale, Eero Tarasti observait que la discipline en question, quelque innovante qu'elle fût, risquait, à l'instar de presque toutes ses aînées, de se borner à explorer la méthodologie systématique dont les chercheurs faisaient usage dans leurs analyses plutôt que l'objet même de celles-ci. Un musicologue de renom, Leonard B. Meyer, n'avait-il pas subodoré une tentation de ce genre chez nombre de ses collègues, enclins par exemple à mettre l'accent de manière unilatérale sur l'extraordinaire maîtrise stylistique dont témoignait selon eux le traitement, par le divin Mozart, des diverses contraintes formelles héritées ? Comme si la facilité attribuée à Mozart devait être jaugée *froidement* — à l'aune de la rigueur que celui-ci avait su observer dans le traitement des règles classiques — et mesurée de ce fait au prorata de la cohérence et de la solidité de leur entrelacs, ce dernier pouvant bel et bien s'assimiler à un *réseau*... — Moins féru d'exactitude structurale, Meyer demandait en regard que l'on n'oubliât tout de même pas trop la part léonine propre aux décisions personnelles du compositeur : il revenait en somme à chaque analyste de montrer ce qui eût pu advenir dans l'hypothèse d'école où tel choix — réputé ou non subjectif — de tel créateur en serait venu sans prévenir à se porter... ailleurs !

Que les sémioticiens de la musique — ou bien, comme on disait alors, les « sémiologues » — aient pu se laisser abuser au début par le préjugé ainsi épinglé par Meyer, et qu'à l'époque leur choix se soit *ipso facto* rabattu, dans le droit fil (apparemment) de Saussure, sur le joug (réputé contraignant) infligé par la *langue* à la *parole*, un tel parti-pris eût été jugé sans doute moins controuvé avec le recul du temps, si d'aventure la mentalité du *linguistic turn* avait elle-même perduré. Son maintien s'est au contraire révélé d'autant plus vite égarant, voire intenable, que — sous l'effet, qui sait, du réchauffement planétaire ? — la mentalité en question s'est mise à fondre comme neige au soleil, ce qui

a conduit parfois certains sémiologues à chercher fortune du côté des esquimaux... je veux dire, bien sûr, de la vieille pensée analytique ! — Je m'empresse à ce propos de rassurer mon lecteur : les textes rassemblés au sein du présent volume ne sauraient se réduire à de simples friandises d'entracte, et ils n'appartiennent précisément pas à la catégorie (commune à tant d'autres) des placebos. Au contraire, s'ils se prévalent sans exception d'une rigueur réelle, celle-ci est à *chaque fois réinventée dans et pour un nouveau contexte* ; en ce sens, ils ne cherchent guère à recongeler à grands frais éditoriaux une quelconque sémiologie de la marine à voiles — et leurs auteurs ne sauraient être accusés de réenvelopper une momie avec ses propres bandelettes. On saura donc gré à Márta Grabócz d'avoir su judicieusement, sans s'éloigner du vierge, du vivant et du bel aujourd'hui, faire traduire et trier, dans le plérôme des productions dues à la musicologie tous azimuts — pas plus « continentale » qu'« analytique » —, quelques-unes des pages les plus aptes à cerner l'état actuel de la recherche. Il est clair que leur divulgation s'imposait, auprès d'un public francophone d'autant plus désireux de recevoir réponse à sa légitime curiosité que celle-ci se voit trop souvent satisfaite de travers, détournée qu'elle est (parfois intentionnellement !) d'une pitance sémioticienne *up to date*.

Introduction

MÁRTA GRABÓCZ

À l'instar du jockey de René Magritte qui se perd dans la forêt des bilboquets musicaux¹, ceux qui s'aventurent à expliquer le phénomène musical ou à décrire l'expérience vécue grâce à la musique, sont également perdus, car cette dernière n'offre aucun fait objectif, aucune expression conceptuelle ou langagière pour se rapporter au monde, aux humains. Mais pourtant, elle entretient une relation très forte avec le « mondain » : avec la réalité objective et/ou subjective.

Le désarroi esthétique, le dépaysement des esthéticiens remonte loin dans le passé, au moins jusqu'à l'Antiquité. D'après les ouvrages des historiens de l'esthétique musicale — ceux d'Enrico Fubini ou de József Ujfalussy² — toute l'histoire de l'esthétique et de la réflexion philosophique portant sur la musique est marquée par un dualisme, par une approche double : celle qui accentue le caractère purement théorique, conceptuelle d'une part, et celle qui considère la musique comme exercice pratique, comme communication humaine, de l'autre. Cette ambiguïté, ce caractère équivoque de l'explication de la musique se manifeste ainsi chez les philosophes grecs : les *pythagoriciens* ont interrogé les lois mathématiques des intervalles, des proportions harmoniques, c'est-à-dire les rapports numériques entre les sons pris comme modèles de l'harmonie universelle ; tandis que Platon et Aristote ont pris en considération les qualités éthiques et pédagogiques, l'effet cathartique et le rôle social de la musique.

Ce dualisme privé de médiation et de dialectique détecté dans l'esthétique musicale correspond, aux XVIII^e et XIX^e siècles, à la séparation de deux tendances dans l'histoire de la philosophie : le positivisme et l'idéalisme transcendantal ou subjectif. Dans le domaine des écrits musicaux du XVIII^e siècle, on observe toujours une grande distance

1. *Le jockey perdu*, 1926

2. Enrico FUBINI, *Les philosophes et la musique*, tr. fr. de Danièle Pistone, Paris, Librairie Honoré Champion, 1983 ; József UJFALUSSY, *Az esztétika alapjai és a zene* [Les fondements de l'esthétique et la musique], Budapest, Tankönyvkiadó, 1968.

entre, par exemple, l'importance attribuée à la parole, à l'expression communicative offerte par l'intonation musicale chez les *Encyclopédistes* et Rousseau³ d'une part, et l'explication scientifique, l'utilisation des lois naturelles concernant les éléments musicaux chez Rameau d'autre part. Au milieu du XIX^e siècle, le clivage est consommé, la scission entre les deux modes d'approches atteint son paroxysme. En 1854, Eduard Hanslick publie *Du beau dans la musique*⁴ — considéré comme l'ouvrage-clé de l'esthétique dite « formaliste » — et, en 1855, Franz Liszt y répond sous la forme d'un manifeste — « Berlioz et sa *Symphonie Harold*⁵ » — en défense de la nouvelle musique qui utilise un programme littéraire ou visuel pour établir le lien entre le monde (la réalité objective et subjective) et l'auditeur, celui-ci étant désorienté à cause de la puissante stylisation survenue dans la musique instrumentale depuis les œuvres du dernier Beethoven⁶. Depuis ce moment, le clivage dans la réflexion esthétique et dans l'approche musicologique influe considérablement sur la création et sur l'écriture musicales. Au XX^e siècle, plus précisément dans les années 1920, le conflit s'exacerbe à nouveau entre l'approche dite herméneutique (Hermann Kretzschmar et Arnold Schering) et l'analyse structurelle (Heinrich Schenker).

La musicologie des dernières décennies a beaucoup évolué sur les différents continents et dans les différents pays. Il est vrai qu'une certaine forme de dualisme est encore souvent maintenue dans l'appellation des structures et des institutions universitaires, telle que « théorie musicale » et « esthétique musicale » en France ; « musicologie historique » (*historische Musikwissenschaft*) et « musicologie systématique » (*systematische Musikwissenschaft*) en Allemagne ; « théorie musicale » (*music theory*) et « histoire de la musique » (*history of music*) et, dans leur prolongement, « ancienne » et « nouvelle musicologie » ou « musicologue critique » aux États-Unis. Mais, depuis environ trente ans, la musicologie⁷ est passée par la voie de la confrontation avec les principaux courants de pensée de la période de l'après-guerre,

3. Pour ce dernier, « le plaisir produit par la musique est un fait culturel, linguistique, moral. » (E. FUBINI, *Les philosophes et la musique*, op. cit., p. 103.)

4. Eduard HANSLICK, *Du beau dans la musique*, tr. fr. de Charles Bannelier revue par Georges Pucher, Paris, Bourgeois, 1986 (*Vom Musikalisch-Schönen*. Leipzig, 1854).

5. Franz LISZT, « Berlioz und seine *Harold-Symphonie* », *Neue Zeitschrift für Musik*, vol. 43, 1855 ; repris in *Gesammelte Schriften*, tome IV, Leipzig, 1882.

6. Cf. les chapitres « Contenu et forme dans la musique » et « Le rôle principal du programme » du livre de J. Ujfalussy (op. cit., p. 136-169).

7. Ou peut-être vaut-il mieux dire *les musicologies*.

tels le structuralisme, le post-structuralisme, le post-modernisme, l'ethnomusicologie, les sciences cognitives, la sémiotique littéraire, les nouvelles méthodes sociologiques, la narratologie, l'étude des différences sexuelles (*gender studies*), etc. Cette musicologie *contaminée* s'enrichit donc d'une multitude de sous-disciplines nouvelles. Sans prétendre à l'exhaustivité, énumérons-en quelques-unes : l'herméneutique musicale, la sémiotique et la narrativité musicales, l'analyse musicale faisant appel aux sciences cognitives ou celle se fondant sur les mathématiques (musicologie « computationnelle »), la zoo-musicologie et la bio-musicologie, la musicothérapie, l'analyse des interactions multimédia, la musicologie féministe, les théories de l'interprétation (*performance studies*), les méthodes d'analyses néo-schenkeriennes et néo-riemanniennes, etc.

Ailleurs, j'ai donné récemment plus de détails sur la nature essentielle de ce changement de paradigme survenu dans la musicologie internationale depuis environ 1975⁸. Ici, je voudrais brièvement souligner le fait que cette intégration des nouvelles disciplines dans le cadre de la musicologie traditionnelle renforce indiscutablement la part de l'approche engagée en faveur de l'esthétique du contenu, de l'analyse de l'expression en musique. Sous l'influence des différentes branches nouvelles apparues en sciences humaines, la musicologie actuelle s'intéresse aux modèles d'analyse extra-musicaux qui permettent de décrire de manière plus souple — et en même temps de façon plus systématique — ce qui se passe à l'intérieur d'une forme musicale et ce qui structure notre écoute.

Le présent volume réunit des textes qui vont tous, sans exception, dans la direction souhaitée d'une synthèse des deux modes d'approches esquissés plus haut ; comme si la prophétie d'Enrico Fubini s'accomplissait vingt-cinq ans plus tard. « Quelle direction l'esthétique musicale a-t-elle prise aujourd'hui ? », questionne le philosophe italien en 1983 :

La question est oiseuse dans la mesure où personne ne peut prédire le cours de la pensée humaine. Cependant, en faisant un effort d'imagination et en regardant en perspective l'histoire de ces vingt dernières années, on pourrait conclure que l'on cherche à dépasser actuellement l'alternative esthétique fondamentale et abstraite sans doute, proposée par le roman-

8. « Bref aperçu sur l'utilisation des concepts de narrativité et de signification en musique », Francis BERTHELOT et John PIER (dir.), *Narratologies contemporaines*, Paris, Éditions du CNRS, à paraître en 2007.

tisme entre formalisme et théorie des contenus, grâce à une étude plus concrète, plus proche des phénomènes musicaux.

La grande polémique entre les tenants d'une conception de la musique comme forme ou comme expression perdra peut-être ainsi son sens, comme s'éteindront les tranchants des armes qui livrent désormais un combat fantasmagorique. En effet, il est aisé de constater que les exigences et les raisons de l'esthétique formaliste sont à présent décrétées valides par l'esthétique de l'expression et vice versa : les deux attitudes, en d'autres termes, peuvent assimiler les exigences de l'adversaire [...]⁹.

* * *

Dans ce volume, la rencontre des disciplines s'effectue en trois volets :

1. Dans le premier, que nous avons considéré comme le *cadre esthétique*, les auteurs interrogent le « rapport tourmenté » de la musique avec le langage, le rapport entre le sonore et le « linguistique », le statut sémiotique et « la traductibilité » de la musique (Françoise Escal, Enrico Fubini) ; ils ou elles examinent le rôle de l'imaginaire dans son articulation avec le réel en tant que transformation de ce dernier (Enrico Fubini, Danièle Pistone), la manière dont le sentiment et le sensible peuvent faire sens, en conciliant la réception du sensible avec l'aspiration au savoir et à la raison (Marie-Anne Lescourret). L'expérience esthétique est aussi interrogée du point de vue du « comprendre » et mise sous la loupe de cette « distance qui sépare le sublime du sensible », de ce « hiatus entre le sensible et le spirituel », de ce « caractère énigmatique de l'art », tel que le propose Hermann Danuser.

2. Le deuxième volet concerne *l'herméneutique et la philosophie*. Kofi Agawu s'interroge sur les conditions de possibilité d'une herméneutique musicale fondée sur la théorie musicale. Pour répondre, il confronte les trois niveaux de la théorie schenkerienne avec les niveaux d'analyse possibles des styles expressifs musicaux, des topiques. Gianmario Borio reprend la question de la dichotomie et de la controverse entre formalistes et herméneutes de la musique dans le contexte post-adornien et dans celui de la philosophie du langage : le « tournant herméneutique » s'impose au musicologue et « toute analyse musicale peut être considérée comme partie intégrante d'une activité herméneu-

9. E. FUBINI, *Les philosophes et la musique*, op. cit., p. 251-252.

tique ». Christian Hauer introduit un cadre méthodologique et opératoire pour interroger les œuvres musicales du point de vue du « se comprendre » (double point de vue du créateur et du récepteur). Daniel Charles convoque Heidegger, Peirce et Ricœur pour suggérer « l'élargissement du cercle herméneutique », en faveur d'une présentation de la nouvelle « sémiotique de l'existence » d'Eero Tarasti. Siglind Bruhn introduit quant à elle la notion d'« ekphrasis musicale¹⁰ ». À l'aide de ce modèle rhétorique et littéraire, elle offre une nouvelle méthodologie très précise pour examiner les différents types de rapports que peuvent entretenir la littérature ou la peinture avec la musique (rapports de combinaison/juxtaposition, d'intégration ou de transformation).

3. Le troisième volet du livre — *cadre de la sémiotique et de la narratologie* — évoque les méthodes les plus récentes du point de vue de l'assimilation des disciplines littéraires, linguistiques ou autres à la musicologie. L'examen des *topiques* (des sèmes ou des *musèmes*) — c'est-à-dire les unités musicales susceptibles de porter une signification grâce à leur corrélation avec les « unités culturelles » dans un contexte historique et artistique donné — est un trait commun à tous les articles de cette troisième partie. Raymond Monelle introduit ici la théorie des topiques, théorie qui, à n'en pas douter, marquera l'évolution des analyses et des réflexions futures engagées en faveur du *contenu*. Robert Hatten, en concevant une nouvelle théorie du *geste musical*, contribue à compléter les unités de signification musicale déjà connues, telles les topiques et les tropes. Pour ce qui est de la narratologie, Eero Tarasti présente l'évolution de ses analyses musicales à travers différentes périodes de l'histoire : à partir du modèle des formalistes russes (Vladimir Propp), en passant par le modèle de l'intrigue (*plot*), jusqu'aux différents modèles greimasien (unité de l'espace, du temps, de l'actant ; analyse des « modalités »). Moi-même, j'expose les différentes définitions de la narratologie générale (celles faisant partie de la narratologie dite « classique ») pour situer mes analyses musicales narratologiques menées dans trois grandes périodes de l'histoire de la musique. Fred E. Maus fait un premier pas important, en langue française, pour nous décrire et commenter la naissance de la musicologie féministe américaine, du point de vue de son traitement de la signification. Bernard Vecchione invente lui un nouveau cadre interprétatif qu'il baptise « séniorhétologie ».

10. En rhétorique, « une ekphrasis est une description d'une œuvre d'art. C'est une figure macro-structurale de second niveau, c'est-à-dire un lieu. » (*Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, par M. Aquien et G. Molinié, Paris, Le Livre de poche, 1999, p. 140.)

rique du musical ». Il présente cette théorie et ses éléments (le métalepse, la référenciation, le champs tropologique, etc.) pour aborder un corpus rare en musicologie et en sémiotique, celui des œuvres musicales de « circonstance » du Moyen Âge tardif.

* * *

En tant que directrice de cet ouvrage, je voudrais exprimer ma reconnaissance profonde à Danièle Pistone qui, en 2003, a eu l'idée originale et courageuse de demander des articles synthétiques (bilans et perspectives) aux représentants les plus éminents du domaine de la signification et de l'herméneutique musicales. Notre but principal était de combler une lacune importante en ce qui concerne l'accès à l'information de nos étudiants en musicologie pour ces domaines trop peu traités en France. Les aléas de l'administration de la recherche musicologique voulaient que je continue seule le projet. L'Observatoire Musical Français (OMF) y a tout de même contribué sous la forme de la traduction de l'article de Gianmario Borio, aide dont je suis reconnaissante.

Je voudrais exprimer mes remerciements à Daniel Charles qui, depuis 2005, a suivi et assisté ce projet de très près. Stéphane Roth, étudiant doctorant à l'université Marc Bloch de Strasbourg (UMB), m'a fourni une très précieuse aide dans la relecture des traductions et dans la rédaction des notes en conformité avec les règles typographiques françaises. Qu'il en soit remercié. L'équipe d'accueil en Art de l'UMB (EA 3402) a assuré une aide financière importante tout au long de la préparation de cet ouvrage. Enfin, je remercie mes collègues enseignants ainsi que le personnel administratif de l'UFR Arts de l'UMB pour leur suivi, ainsi que le Conseil Scientifique pour avoir agréé le soutien financier.

Le sens en musique : parcours d'une recherche

FRANÇOISE ESCAL

La question du sens est particulièrement délicate, voire épineuse, en musique. Contrairement au langage verbal, la musique n'a pas de signes comme entités bi-faciales ayant chacune un signifiant et un signifié dûment recensés et consignés dans les dictionnaires des différentes langues vernaculaires. Elle n'a pas de fonction dénotative, référentielle, sauf procédures expresses (ou rhétoriques ; ou de l'ordre de l'onomatopée, de l'harmonie imitative, de l'imitation intra-auditive). On ne la résume pas, on ne la traduit pas : « La fonction de la musique se montre irréductible à tout ce qu'il serait possible d'en exprimer ou d'en traduire sous forme verbale, et n'importe quel discours, émanât-il du commentateur le plus inspiré, ne sera jamais assez profond pour l'explicitier¹. » Et pourtant elle est un langage en ce sens qu'elle scelle le lien social, instaurant la communication et la réciprocité, fondant, « pour ainsi dire, l'humanité de l'homme » et « débordant de loin les phénomènes proprement linguistiques », comme l'écrit Raymond Court : « Tout phénomène social est, dans son essence, langage, en ce sens fondamental où le langage, loin de se réduire à une institution parmi d'autres, se confond avec l'instauration de la communication, de la réciprocité, de l'échange par quoi est scellé le lien social lui-même². »

Dès lors, la question fut pour moi : quel est le statut sémiotique de la musique par rapport aux autres langages ? Question qui, dans les années 1970, recoupait les préoccupations, notamment, de Jean-Jacques Nattiez, ou celles de la revue trimestrielle *Musique en jeu* sous la houlette de Dominique Jameux. D'autant que, dans la mouvance 68, universitaire, j'étais comme mes collègues des sciences humaines à l'affût de tout ce que la linguistique, science pilote alors, nous appre-

1. Claude LÉVI-STRAUSS, *L'homme nu. Mythologiques *****, Paris, Plon, 1971, p. 580.

2. Raymond COURT, *Le musical. Essai sur les fondements anthropologiques de l'art*, Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », 1976, p. 39.

nait. C'est à ce moment-là que beaucoup d'entre-nous lurent Saussure, Hjelmslev, Jakobson, Benveniste et d'autres.

Dans un premier ouvrage, *Espaces sociaux, espaces musicaux*³, j'ai donc tenté de cerner ce statut sémiotique de la musique, sans me recommander plus d'un modèle d'analyse que d'un autre, mais en les faisant plutôt *jouer* à tour de rôle. Il ne s'agissait pas non plus de limiter l'objet de la recherche aux seules réalisations musicales contemporaines. Bach ou Chopin furent invoqués tout autant que Berio ou Stockhausen. L'ouvrage voulait, au moins dans ses intentions, avoir une *portée théorique générale quant au sens, à la signification, à la « signifiante »*⁴.

Il m'apparut tout d'abord que musique et langage verbal intéressent à l'audition le même organe sensoriel, l'ouïe, et sont soumis au déroulement temporel. Dans une première approche phénoménologique, l'un et l'autre langages se définissent comme du son organisé, et non du bruit, les cultures et les sociétés produisant l'ensemble des matériaux phoniques ou sonores qu'elles organisent en des systèmes nombreux, relatifs et variés. Dans le cas de la musique concrète, si on n'a pas de langue comme structure abstraite de corrélats d'ordre formel, on fait subir aux sons ou bruits « naturels » captés (note de piano, *pizz.* de violon, son de guimbarde sicilienne, vrombissement d'une toupie, grincement d'une porte) toutes sortes de transformations : accélérés, ralentis, filtrages, etc. Ou bien on répète ces sons-bruits, on les prolonge, on les superpose, on les assemble. Si bien qu'au bout du compte, on arrive à une organisation et une construction musicales originales par rapport aux éléments sonores bruts du départ, à un artefact. Quant aux sons de la musique électronique, ils sont rien moins que « naturels » puisqu'ils sont fabriqués par synthèse, obtenus et réalisés par combinaison de fréquences pures : matériau neuf et inouï par excellence. Le sonore brut serait, en termes hjelmsléviens, la *matière* de l'expression de la musique, cette matière étant toujours et déjà subsumée, transmuée en *substance* par intégration à un système, à une composition singulière.

Il y a donc une dialectique du sonore et du « linguistique » au cœur de la musique. La matière de l'expression apparaît plus prenante,

3. Françoise ESCAL, *Espaces sociaux, espaces musicaux*, Paris, Payot, coll. « Langages et sociétés », 1979.

4. « La musique est à la fois l'exprimé et l'implicite du texte : ce qui est prononcé (soumis à inflexions) mais n'est pas articulé : ce qui est à la fois en dehors du sens et du non-sens, à plein dans cette signifiante, que la théorie du texte essaie aujourd'hui de postuler et de situer. », Roland BARTHES, « La musique, la voix, la langue » (1977), in *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Le Seuil, coll. « Tel Quel », 1982, p. 252.

plus prégnante dans la musique que dans les langues verbales. Pour Hjelmslev, la matière phonique du langage verbal est accidentelle et contingente, le caractère fondamental du langage verbal résidant essentiellement dans les relations de signification entre les signifiants et les signifiés. Il convient d'ailleurs de nuancer ce point de vue. D'une part, les phénomènes suprasegmentaux des langues naturelles (intonation, prosodie) constituent un courant sous-jacent de signification et l'on ne saurait réduire l'information au sens dénoté des mots ou monèmes. D'autre part, on peut penser que, dans certaines musiques, la *langue* prévaut, au détriment du grain, de l'épaisseur, du volume et de l'allure des sons : *L'art de la fugue* n'a été écrit pour aucun instrument en particulier, alors qu'à l'opposé Varèse a créé une nouvelle réalité sonore à laquelle nous sommes immédiatement sensibles en tant que telle. C'est l'usage du matériau, l'exaltation des sons dans leur individualité même, plus que l'algèbre relationnelle, qui compte.

Cela dit, la différence la plus manifeste entre la musique et le langage verbal tient au fait que la fonction première du langage verbal reste la fonction « dénotative », « référentielle », « cognitive » (Jakobson), dans les échanges verbaux courants et dans les discours didactiques du moins. Là, le langage verbal transmet un sens, il est transitif, instrumental. Au contraire, la musique, « mot à mot », phrase à phrase, ne dit rien. Elle n'a pas de face signifiée, de plan articulé du signifié. S'il lui est arrivé d'être, comme le langage verbal, un système de différences, de valeurs négatives et oppositives, elle n'est pas un système de signes. Par exemple, le langage tonal est une langue qui a une syntaxe, mais pas de sémiotique au sens où l'entendent les linguistes. Pour Benveniste, la musique, dont les unités sont des signifiants sans signifiés contrairement aux mots du dictionnaire, produit des discours et son mode de signifiante est le sémantique, alors que le langage verbal combine le sémiotique et le sémantique : il a des signes, « domaine et critère du sémiotique », et il produit des discours en ce qu'il s'identifie au monde de l'énonciation. C'est la présence de signes qui rend les langues verbales convertibles.

Cette différence entre le langage verbal et la musique a appelé de ma part des développements complémentaires : la poésie peut être rapprochée de la musique en ce qu'elle est intransitive (on ne la résume pas, on ne la traduit pas). Plus que la fonction référentielle, c'est la fonction poétique (le message centré sur lui-même, avec toute l'ambiguïté afférente) qui est centrale dans la poésie comme dans la musique. Non que les fonctions sémantiques puissent être évacuées de la poésie. Pour le linguiste Nicolas Ruwet, ce qui caractérise ce qu'il appelle la poésie la plus « pure », celle de Mallarmé, Joyce ou Michaux, c'est précisément

une mise en jeu de rapports sémantiques riches, subtils et complexes. Il ne faudrait pas non plus croire que dans une conversation de la vie courante ou dans une définition philosophique, le signifié qui s'échange entre les interlocuteurs soit à ce point indépendant du signifiant qu'on puisse dire la même chose de multiples façons. Il n'y a pas plusieurs façons de dire la même chose, le signifiant structurant le signifié.

Un deuxième ouvrage, *Le compositeur et ses modèles*⁵, a été consacré à l'*intertextualité*. Autrement dit, son objet est la notion « d'auteur ». La « théorie du Texte » (Julia Kristeva, Roland Barthes) qui s'élaborait alors, relativisant la théorie de la communication, mettait à distance le structuralisme anhistorique des années précédentes, proposant une approche théorique générale du sens moins statique et plus dynamique. Pour la musique, il m'apparut qu'une œuvre musicale ne se réduit pas à la surface phénoménale de la partition, elle ne constitue pas un objet clos, fini et univoque, émanant d'un auteur qui relègue à un statut inférieur ou subalterne l'interprète, neutre, et l'auditeur, passif. Conception tout à la fois classique, institutionnelle et courante de l'œuvre d'art en général, objet fini dans son être-là, produit par un auteur-créateur, et délivré dans sa « vérité » à un lecteur-spectateur-auditeur par l'entremise d'un interprète neutre : émetteur-canal-récepteur, ou destinataire-message-destinataire, ou auteur-œuvre-lecteur (spectateur, auditeur)... En ce qu'il *opère* le texte (la partition), l'interprète d'entrée de jeu invalide cette théorie classique de la communication, sans même insister sur l'aspect théologique de cette conception qui assimile implicitement l'auteur à Dieu et le lecteur (spectateur, auditeur...) à une créature passive qui reçoit d'en-haut la vérité toute faite. L'interprétation ouvre sur la question du Texte : l'œuvre, dans et par l'interprétation est sans cesse renouvelée. Compte tenu du code de la notation, et quelles que soient les stipulations minutieuses et scrupuleuses ajoutées comme mentions verbales par le compositeur, au terme de toutes les interprétations de la même œuvre dans le monde entier, *live* ou discographiques, il ressort que l'œuvre musicale, anamorphique, n'est pas identique à la dite « meilleure » de ses interprétations. De ce point de vue, on peut à bon droit parler de l'équivalence productive de l'écriture et de la lecture, ici l'interprétation. Quant à l'auditeur, il est lui aussi impliqué dans la production du sens de l'œuvre : pas plus que l'interprète, il n'est passif. Par son écoute, l'auditeur, co-auteur dans le jeu de l'énoncé musical, (re)compose l'œuvre, la (re)constitue. Il lui donne un sens. L'écoute est alors l'expérience de sa projection, de la constitution de

5. F. ESCAL, *Le compositeur et ses modèles*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1984.

son identité : « Et, sans doute, c'est cela la lecture [l'écoute] : ré-écrire le texte de l'œuvre à même le texte de notre vie » (Roland Barthes). L'œuvre musicale, hétérologique, relève d'une productivité, elle est le lieu, le théâtre d'une production où s'impliquent, se perdent et se retrouvent dans une sorte de *fading* généralisé des voix, le compositeur, l'interprète et l'auditeur, tant et si bien que, procédant de l'histoire, elle échappe à l'histoire : aucune histoire ne l'épuise.

Dans un troisième ouvrage, *Contrepoints – Musique et littérature*⁶, je suis revenue à cette confrontation littérature/musique comme deux pratiques artistiques majeures de notre tradition culturelle : compte tenu de l'hétérogénéité des deux langages en présence et de la non-redondance de langages à base différente, la question, cette fois, était : qu'est-ce que la musique et la littérature peuvent s'emprunter, échanger, partager, compte tenu de leurs modes respectifs de symbolisation ? En somme, l'objet du livre ressortissait à l'*intersémiotique*. La littérature tout d'abord parle de la musique, par exemple dans un roman où les personnages sont musiciens, comme dans *Consuelo* de George Sand, ou *Gambara* de Balzac. La musique est alors le thème au sens d'unité de contenu, de signifié. Mais la littérature fait de la musique. La musique habite la langue, la poésie : musique du verbe, musique du vers. D'où, parfois, l'agacement de poètes quand on met en musique leurs poèmes (« Les beaux vers portent en eux leur mélodie », disait Lamartine). Si on laisse le plan du contenu et qu'on passe au plan de la forme, on doit en effet accorder à la langue, aux langues vernaculaires des pouvoirs musicaux intrinsèques qu'il s'agit pour le poète de dégager, et les compositeurs eux-mêmes ont tenté d'exalter et faire advenir les virtualités musicales du texte qu'ils traitent, comme Berio dans *Omaggio a Joyce*. Un néologisme a été inventé pour désigner la priorité donnée à l'aspect sonore du texte sur les autres aspects, notamment le sens : *musication*. Musique de la langue, donc, et des formes poétiques, celles de la lyrique.

À l'inverse, il arrive à la littérature de vouloir emprunter autant que faire se peut, avec toutes les apories et les impossibilités sémiotiques afférentes, des formes spécifiquement musicales pour se structurer, se donner une « charpente interne ». À en croire Claude Lévi-Strauss, en effet, musique et roman se seraient partagé l'héritage du mythe :

6. F. ESCAL, *Contrepoints. Musique et littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, coll. de Musicologie, 1990.

En devenant moderne avec Frescobaldi puis Bach, la musique a recueilli sa forme, tandis que le roman, né à peu près en même temps, s'emparait des résidus déformalisés du mythe, et désormais émancipé des servitudes de la symétrie, trouvait le moyen de se produire comme récit libre. On comprendrait mieux ainsi les caractères complémentaires de la musique et de la littérature romanesque depuis le xvii^e ou le xviii^e siècle jusqu'à nos jours : l'une faite de constructions formelles toujours en mal de sens, l'autre faite d'un sens tendant vers la pluralité, mais se désagrégant lui-même par le dedans à mesure qu'il prolifère au dehors, en raison du manque de plus en plus évident d'une charpente interne...⁷

D'où, par exemple, le modèle de la sonate dans *Chasse à l'homme* d'Alejo Carpentier, ou celui de la forme à variation dans plusieurs récits de Robbe-Grillet, ou déjà de la fugue dans *Les faux-monnayeurs* de Gide, roman que j'ai étudié de ce point de vue. La musique apparaît volontiers aux écrivains comme l'art par excellence de l'intégration formelle, de l'organisation syntaxique.

À son tour, la musique (instrumentale) envie à la langue sa fonction dénotative, référentielle, cognitive. Elle voudrait elle aussi non pas seulement parler (intransitivement), mais dire, décrire, raconter (transitivement). D'où la mise en place de rhétoriques, théories des passions et autres (Cf. le *figuralisme*), avec leurs figures musicales codées, leurs tropes. La musique passe alors de la « signifiante » à la signification, du moins elle le tente. C'est toute l'histoire et les avatars des « pièces de genre » ou « pièces caractéristiques », et plus près de nous des musiques descriptives ou à programme, du poème symphonique : dans la *Symphonie fantastique* Berlioz retrace « un épisode de la vie d'un artiste ». La *Grande sonate* pour piano d'Alkan est le roman musical d'une vie, et ses quatre mouvements ont pour titres *Vingt ans, Trente ans, Quarante ans, Cinquante ans...*

Ce sens comptable et échangeable, pour autant qu'il advienne, il m'a semblé qu'il était en partie imputable au *paratexte* (notion introduite sur le terrain littéraire par Gérard Genette), paratexte que Denis Laborde appelle un « discours d'escorte ». En effet, dans mon ouvrage *Aléas de l'œuvre musicale*⁸, j'ai étudié les relations péri-textuelles et, à un moindre degré, épitextuelles, du langage verbal et de la musique : titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, avertissements, avant-propos, notices de programme ; notes marginales, infrapaginales, terminales ;

7. C. LÉVI-STRAUSS, *L'homme nu*, op. cit., p. 583-584.

8. F. ESCAL, *Aléas de l'œuvre musicale*, Paris, Hermann, coll. « Savoir : Cultures », 1996.

mentions verbales en italien, puis dans la *Muttersprache* ; épigraphes, et bien d'autres types de signaux (les dessins sur les partitions de Mendelssohn, de Satie, etc.), autographes ou allographes, qui procurent à la partition, au programme de concert ou à l'affiche un entourage verbal qui oriente, qui veut guider l'exécution et infléchir l'écoute. Dans l'interaction communicative, tous ces signaux sont, volontairement ou involontairement, manipulateurs. Liszt lui-même recommandait aux compositeurs de s'expliquer sur l'œuvre musicale portée à la connaissance du public par un avant-texte, un programme, une notice. Pour deux raisons. La première, c'est que la musique est une langue « moins définie que toutes les autres », et comme le compositeur se sent l'auteur au sens de propriétaire de l'œuvre quant à son sens, comme il est détenteur de la vérité sur celle-ci – nous sommes loin de la théorie moderne du Texte –, il lui paraît indispensable que le compositeur prévienne des contresens éventuels de la critique, qu'il veille à ce que l'auditeur ne s'égaré dans son écoute : conception théocratique de l'art et de l'artiste. Ainsi conçu, le programme est une *légende*. Du musicien, il dit :

Il pense, il sent, il parle en musique ; mais comme sa langue, plus arbitraire et moins définie que toutes les autres, se plie à une multitude d'interprétations diverses, [...] il n'est pas inutile, il n'est surtout pas ridicule, comme on se plaît à le répéter, que le compositeur donne en quelques lignes l'esquisse psychique de son œuvre, qu'il dise ce qu'il a voulu faire, et que, sans entrer dans des explications puériles, dans de minutieux détails, il exprime l'idée fondamentale de sa composition.⁹

La seconde raison tient à l'histoire des formes musicales. On n'écrit plus, dit Liszt, on ne devrait plus écrire de sonates, de formes toutes faites. Avec le poème symphonique, avec les ouvertures romantiques, avec les fantaisies et autres préludes, la musique, de déductive, s'est faite inductive : elle invente à chaque fois sa forme. Dès lors, les productions de l'école moderne ont pour corollaire le programme : la préface verbale est un attribut de la musique moderne :

Il paraît peu de livres aujourd'hui qu'on ne fasse précéder d'une longue préface, qui est, en quelque sorte, un second livre sur le livre. Cette précaution, superflue à beaucoup d'égards, lorsqu'il s'agit d'un livre écrit en langue vulgaire, n'est-elle pas d'une absolue nécessité, non pas à la

9. F. LISZT, « À un poète voyageur » (Gazette musicale, 12 février 1837), *Lettres d'un bachelier es musique*, in *Pages romantiques*, publié par Jean Chantavoine [1912], Éditions d'Aujourd'hui, 1985, p. 106-107.

vérité pour la musique instrumentale, telle qu'on la concevait jusqu'ici (Beethoven et Weber exceptés), musique ordonnée carrément d'après un plan symétrique, et que l'on peut, pour ainsi dire, mesurer par pieds cubes ; mais pour les compositions de l'école moderne, aspirant généralement à devenir l'expression d'une individualité tranchée¹⁰.

Ce champ de relations où musique et langage verbal, « signifiante » et signification, sont dans la contiguïté, dans la proximité opérable, dans la co-présence spatio-temporelle, est sans doute un des lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l'œuvre musicale.

Aujourd'hui, je cherche à mettre en perspective historique cette confrontation de la musique et du langage verbal dans leurs statuts sémiotiques respectifs, et la question de la hiérarchie des arts dans notre civilisation occidentale depuis l'Antiquité jusqu'à aujourd'hui se trouve alors posée. Depuis la Grèce ancienne revient ce débat entre la *pulchritudo vaga* et la *pulchritudo adhærens*, pour reprendre les termes de Kant. Ou, pour reprendre ceux d'Étienne Souriau, d'un côté, il y a ceux qui en tiennent pour les « arts représentatifs », qui se méfient de la musique, « cette folle qui ne sait ce qu'elle dit » (Claudel dans une lettre à Mallarmé) ; de l'autre, ceux qui en appellent aux « arts présentatifs », libres de tout asservissement à la représentation de choses, d'êtres qui peuplent le monde de la réalité. On connaît le dépit, l'envie de Valéry poète et écrivain vis-à-vis de la musique : « Une œuvre de musique absolument pure, une composition de Sébastien Bach, par exemple, qui n'emprunte rien au sentiment, mais qui construit *un sentiment sans modèle*, et dont toute la beauté consiste dans ses combinaisons, dans l'édification d'un ordre intuitif séparé, est une acquisition inestimable, une immense valeur tirée du néant¹¹. » Et, avant Valéry, la « jalousie », par exemple, de Balzac écrivant à Mme Hanska, le 7 novembre 1837, après avoir entendu la veille une exécution de la *Symphonie en ut mineur* de Beethoven : « Beethoven est le seul homme qui me fasse connaître la jalousie », car, écrit-il dans *Gambara*, « l'esprit de l'écrivain ne donne pas de pareilles jouissances, parce que ce que nous peignons est fini, déterminé, et que ce que vous jette Beethoven est infini ». Dans *Massimilla Doni*, le personnage de Capraja en vient à déclarer que la

10. Franz LISZT, « À un poète voyageur. À M. George Sand », Paris, janvier 1837, Lettres d'un bachelier ès musique, Lettre II, in Rémy STRICKER, *Franz Liszt. Artiste et société*, Paris, Flammarion, coll. « Harmoniques », 1995, p. 73.

11. Paul VALÉRY, « Stéphane Mallarmé », conférence à l'Université des Annales le 17 janvier 1933, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. I, 1965, p. 676.

musique instrumentale est sur ce terrain de l'expressivité supérieure même à la musique vocale : « Il est déplorable que le vulgaire ait forcé les musiciens à plaquer leurs expressions sur des paroles, sur des intérêts factices ; mais il est vrai qu'ils ne seraient plus compris par la foule¹². » Il y a ceux, donc, qui récusent l'absence de sens dénoté, référentiel, de la musique et ceux qui, au contraire, entendent « lever la souveraineté du signifiant », pour reprendre la formulation de Michel Foucault ; qui voient dans la musique un langage surabondant, surnuméraire du point de vue sémantique grâce au sens induit, produit par les formes, langage qui relève alors du « symbolique » pour Guy Rosolato, lequel écrit dans ses *Essais sur le symbolique*¹³ : le symbolique, c'est ce qui « consiste à s'opposer à la *dégradation* en signes ou en images » (entendez figuratives).

Dans cette perspective, j'ai récemment publié un ensemble d'études ancrées dans une époque, le Romantisme, en ce que la musique de cette époque a procédé à un renouvellement des formes, lesquelles induisent une pensée du monde différente de la pensée classique, pour autant que la musique, comme l'art en général, si elle n'est certes pas un substitut de la connaissance scientifique, propose *nolens volens* une « métaphore épistémologique » de la réalité, pour reprendre la formule d'Umberto Eco. D'où, par exemple, l'approche du nocturne comme passage des musiques fonctionnelles d'occasion (Mozart, *Sérénades*, *Notturmi*, etc.) aux pensées musicales de la nuit (Chopin) ; à la pièce brève (*Stück*), récusant le développement des formes reçues (sonate, symphonie, etc.), se donnant comme « éclat de pensée » (pour Schumann, les *Préludes* de Chopin sont des « ailes d'aigle détachées »), loin de la pensée rationaliste et totalisante des Lumières ; au recueil en tant qu'il regroupe en opus ces pièces brèves et propose un autre modèle de l'œuvre (Schumann, *Albumblätter*)¹⁴.

12. Honoré de BALZAC, *Gambara*, in *La comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome IX, 1950, p. 436 ; et *Massimilla Doni*, *Ibid.*, p. 350.

13. *Essais sur le symbolique*, coll. « Connaissance de l'inconscient », Paris, Gallimard, 1969, p. 116.

14. Ces études sont recueillies dans mon livre *La musique et le Romantisme*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2005.