

9
MARINA Scriabine

**INTRODUCTION
AU
LANGAGE MUSICAL**



LES EDITIONS DE MINUIT

MARINA SCRIABINE

INTRODUCTION
AU
LANGAGE MUSICAL

178

8° V

67280

OUVRAGE PUBLIÉ AVEC LE CONCOURS DU COMITÉ NATIONAL
DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
DANS LE CADRE DE LA LOI N° 1069
DU 10 OCTOBRE 1953
LES ÉDITIONS DE MINUIT

DL-20 6 1951-08968

INTRODUCTION
AU
LANGAGE MUSICAL

© 1961, by Les Editions de Minuit
7, rue Bernard-Palissy, Paris 6^e
Tous droits réservés pour tous pays

MARINA SRIABINE

INTRODUCTION
AU
LANGAGE MUSICAL

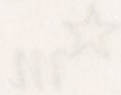


OUVRAGE PUBLIÉ AVEC LE CONCOURS DU CENTRE NATIONAL
DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

LES ÉDITIONS DE MINUIT

MARINA SCRIABINE

INTRODUCTION
AU
LANGAGE MUSICAL



ÉDITIONS DE MINUIT

LES ÉDITIONS DE MINUIT

A *Etienne SOURIAU*

PREFACE

Avant d'aborder l'étude du langage musical, il nous a paru indispensable de préciser le sens de cette expression et ceci d'autant plus qu'on a tendance à en user sans la définir.

Les progrès récents réalisés par la linguistique incitent maints compositeurs à emprunter à cette discipline ses méthodes pour les appliquer telles quelles à la musique ; d'où une confusion entre ce qui appartient à toute organisation sonore quelle qu'elle soit, et ce qui est propre au langage verbal.

Dans quel sens pouvons-nous dire que la musique est langage ?

Posons une définition très générale du langage : un moyen de communication organisé. Une telle définition élimine les moyens de communication « spontanés » — cris, rires, pleurs, etc. — et inclut des modes de communication aussi divers que le langage verbal, les différents arts, la signalisation, les langages scientifiques ; ce sont bien là, en effet, des modes de communication organisés. De plus cette définition nous fournit deux points d'appui pour nos investigations qui porteront sur ce qui est communiqué d'une part, et, d'autre part, sur l'organisation de cette communication (1).

Comme on le verra, nous nous efforcerons toujours de parvenir à des formulations générales à partir de l'analyse d'exemples concrets. Ainsi procéderons-nous dès maintenant pour déterminer la place de la musique dans l'ensemble des langages.

Supposons que nous ayons à communiquer ce que nous entendons par le mot « eau ». Que va devenir cette notion selon les divers langages ?

Le langage verbal étant le mieux connu de tous et le plus largement utilisé, c'est par lui que nous commencerons.

(1) Je dois me contenter ici de cette définition très générale, mais je reviendrai dans le deuxième volume sur les rapports entre langage verbal et langage musical.

Si je prononce le mot *eau*, en dehors de tout contexte, ce mot désignera certes pour tous ceux qui comprennent le français un liquide transparent aux multiples usages. Cependant, en plus de ce sens général, *eau* provoquera chez chacun une résonance subjective liée à sa sensibilité, son passé, son milieu. L'affectivité de l'habitant d'un pays aride sera sans doute autrement, beaucoup plus vivement atteinte que celle d'un Parisien par exemple. Alors que chez le premier « eau » suggérera fraîcheur et fécondité, le second se rappellera peut-être des vacances gâtées par la pluie. Mais le mot est généralement inclus dans une phrase, et c'est l'ensemble verbal que forme cette phrase qui constituera la communication proprement dite.

En schématisant quelque peu, nous pouvons distinguer deux cas dans la communication verbale, en tenant compte bien entendu de toutes les nuances intermédiaires.

On peut avoir à communiquer sur l'eau une information précise : cette eau est potable, par exemple, ou encore : l'eau gèle à 0 degré. Dans ce cas, on n'a d'autre but que de transmettre cette information de la manière la plus exacte, en évitant toute équivoque, toute possibilité d'interprétation, c'est-à-dire tout apport subjectif. Pour cela on usera des termes les mieux définis, de la forme la plus simple. Tel est le langage d'un compte-rendu, d'un manuel. Mais un écrivain, un poète nous parleront de l'eau dans une intention toute différente. Ils voudront nous communiquer non pas un renseignement, mais une sensation qualitative : (ainsi la fraîcheur, la pureté, la transparence, le calme, la profondeur, ou un subtil mélange de diverses qualités) et éveiller notre imagination. Comment s'y prendront-ils ? Ils essayeront non seulement de faire résonner tout le contenu psychologique, affectif et sensoriel dont est chargé potentiellement le mot eau, mais encore ils lui conféreront de nouveaux « éclairages » en le mettant en relation avec des termes et des images inattendus, provoquant ainsi des « chocs » entre ces termes et ces images, des associations insolites. Et pour cela ils inséreront le mot dans une organisation verbale singulière, useront de procédés tels que l'inversion qui, modifiant l'ordre courant des termes, confère à tel d'entre eux un relief que sa fonction grammaticale ne justifie pas. Loin d'éviter l'ambiguïté et l'interprétation subjective, l'écrivain, le poète rechercheront la première pour stimuler la seconde, ils pourront être intentionnellement obscurs et irrationnels.

Ainsi le langage verbal est situé à un carrefour. Il nous

ouvre deux directions dans la communication. Suivons chacune d'elles et voyons où elles vont nous conduire. Pour simplifier, appelons la première la voie de l'information et la seconde la voie de la « vision » (ce dernier terme pris au sens large bien entendu).

Il peut y avoir des cas où, si dépouillé que soit le langage verbal, il n'exclut pas toute possibilité d'équivoque. Le cas se présente par exemple dans les formulations de rapports juridiques ou dans les transactions commerciales. Toute interprétation erronée pouvant entraîner alors de graves conséquences, il s'est constitué dans ces domaines des sous-langages, des « jargons », comportant des termes conventionnels, un petit nombre de constructions grammaticales dont le sens est strictement défini, qui réduisent au minimum le risque de confusion et la marge d'interprétation. Le langage juridique et commercial n'est évidemment valable que sur son plan particulier. Mais toute discipline scientifique tend à l'élaboration d'un langage spécifique et il s'est constitué une série de langages beaucoup plus stricts encore que les « jargons » et qui possèdent leurs propres signes indépendants de ceux du langage verbal. Dans le langage chimique par exemple, l'eau est signifiée par la formule H_2O . La formule chimique de l'eau nous donne un renseignement très précis et sans équivoque sur la composition de l'eau et rien d'autre. Le propre en effet des langages scientifiques est de limiter la portée des signes qu'ils utilisent aux seules notions dont ils ont à rendre compte. Nous pouvons appeler *conventionnel* ce genre de langages. Les signes, les formules dont ils se servent ne sont pas des mots empruntés à telle ou telle langue ; grâce à cela, ils sont aujourd'hui totalement détachés de tout contexte culturel et ethnique, alors que, ainsi que le prouvent les dernières découvertes linguistiques et ethnologiques, le langage verbal est chargé d'un contenu qui vient parfois du plus profond des âges et porte l'empreinte des institutions, des croyances, du mode de vie qu'ont connus les peuples au cours de millénaires. C'est justement de tous ces résidus que les langages conventionnels se sont purifiés, même si les signes qu'ils utilisent proviennent de sources aussi suspectes que la magie. Certains signes mathématiques ont beau avoir de telles origines, ils n'en conservent rien et sont réduits strictement à leur signification conventionnelle. Aussi ces langages sont-ils universels (ou tendent du moins à le devenir, car toutes les disciplines ne sont pas encore parvenues à purifier leur vocabulaire) : un chimiste, un physicien, un mathématicien,

qu'il soit français, chinois, arabe ou australien, maniera les formules de sa discipline de façon identique et en tirera les mêmes conséquences.

Quant à l'organisation des langages scientifiques, elle est généralement du type mathématique. Pour comprendre pourquoi il en est ainsi, considérons ce dernier langage, situé comme nous allons le voir, à l'extrême limite des « langages d'information ». Revenons à l'eau. Pas de signe mathématique pour la désigner. Si l'eau intervient dans une formule mathématique, ce sera sous l'aspect quantitatif. Nous aurons affaire à un certain nombre de litres, ou au poids d'une certaine quantité d'eau, ou à son volume, il ne s'agira toujours que de symboles quantitatifs. Autrement dit si l'eau intervient dans un « discours » mathématique, — une formule, une équation — c'est à condition de perdre toutes ses propriétés *qualitatives*. Ce que nous communique le langage mathématique, ce sont des *opérations* ; et ce sur quoi opèrent les mathématiques n'a d'existence qu'en tant que termes de ces opérations. C'est pourquoi le langage mathématique utilise, pour désigner ces objets, des symboles aussi totalement abstraits que les lettres. Précision maximum en ce qui concerne les opérations et indétermination totale en ce qui concerne les objets sur lesquelles elles portent, telle est la caractéristique du langage mathématique, le langage opérationnel par excellence. C'est pourquoi les signes mathématiques interviennent dans la plupart des langages scientifiques.

Nous avons mentionné jusqu'ici les langages conventionnels les plus typiques, il en existe quantité d'autres dont l'étude serait particulièrement intéressante ; les langages signalétiques, par exemple la signalisation routière, qui ont ceci de particulier que s'ils se servent de signes conventionnels, ils choisissent fréquemment cependant certains d'entre eux en raison de leur contenu affectif, de leurs associations psychologiques. Si on utilise le rouge pour tout ce qui indique le danger, l'interdiction, c'est certainement, comme l'observe Lévi-Strauss, parce que cette couleur est liée à l'idée de péril par son analogie avec le sang et le feu. La signalisation recourt d'ailleurs à des signes beaucoup plus chargés encore de force affective, tels la tête de mort pour avertir d'une pente dangereuse ou de la présence d'un courant électrique de haute tension. Remarquons enfin que les langages conventionnels sont des langages au « second degré », puisqu'il faut un premier langage pour établir la convention.

Si à présent nous suivons l'autre direction, celle de la « vision », en partant de ce carrefour qu'est le langage verbal, nous constatons que le langage poétique nous permet d'accéder à des moyens d'expression très voisins : ceux des arts figuratifs — peinture, sculpture, dessin et toutes leurs variantes — que nous appellerons « langages esthétiques référentiels », et dont relève le langage poétique. Entre un poème et une composition plastique, la différence ne tient en somme qu'au matériau utilisé. Un tableau, une statue, un poème nous transmettent l'idée ou l'image de l'eau, dans ce système complexe de rapports qualitatifs qu'est un objet esthétique ou, comme nous l'appellerons, une *parole esthétique*.

Mais dans les langages esthétiques référentiels, une étrange transmutation s'opère. Le signe lui-même, celui de l'eau en l'occurrence, disparaît pour donner naissance à cet être singulier, le poème, le tableau, dont la signification est différente de celle du signe utilisé. Le signe est comme absorbé dans cet être singulier qui le dépasse.

Ainsi, dans le langage esthétique, le signe donne naissance à ce qui vient d'être nommé *parole esthétique* ; contrairement à ce que nous avons constaté dans les langages scientifiques, c'est la polarité qualitative qui est surtout mise en valeur. L'organisation elle-même n'a d'autre but que de créer ce complexe qualitatif singulier, résultat du rapport des « qualités » diverses des signes employés. Cependant, bien que parfois très réduite, une part de convention subsiste dans le langage esthétique. Mais contrairement aux conventions des langages scientifiques qui tendent à l'universalité et en maints cas l'atteignent, la part conventionnelle dans les langages esthétiques rattache au contraire chacun d'eux à une culture particulière. Si la formule H_2O est lue et comprise de la même façon par tous les chimistes du monde, l'arche flottant sur les eaux du déluge est une composition qui sera traitée par les sculpteurs du moyen âge selon des conventions correspondant à tout un fond religieux, culturel ; et même si on passe à des œuvres non religieuses, donc plus libres, un Chinois traitera un paysage d'eau autrement qu'un Européen. Pourtant, l'œuvre d'art est capable, jusqu'à un certain point, de franchir les frontières et de se voir goûtée par des hommes appartenant à des mondes culturels différents, et cela du fait que sa compréhension (vu la nature qualitative des signes) comporte, exige une marge de liberté.

Il est cependant un langage universel par essence comme l'est le langage mathématique, mais qui lui est directement opposé : c'est le langage symbolique, anti-opérationnel par excellence (1). Il puise ses signes à même les images que déploie devant nous l'univers, en les maintenant sur tous les plans de l'existence, c'est-à-dire en sauvegardant systématiquement leur polyvalence originelle, alors que non moins systématiquement les signes du langage scientifique sont rendus strictement univoques. L'image symbolique est un nœud de significations, ce qui permet de passer directement de l'une à l'autre, ou plus exactement de les retrouver toutes l'une dans l'autre, en conservant à chacune son ambiguïté, sa richesse inépuisable. Et bien que ce langage use parfois, comme nous allons le voir, de signes conventionnels, il est dénué de toute convention. Ainsi il présente, inversées, les caractéristiques principales du langage mathématique ; si ce dernier réduit tout au quantitatif, cet aspect quantitatif est ignoré des signes symboliques, les nombres mêmes s'y trouvent chargés d'un sens qualitatif : ils seront mâles ou femelles, ils signifieront puissance, vie, fécondité, perfection, etc., ils ne serviront jamais à compter, à dénombrer.

Reprenons l'exemple de *l'eau*. Dans le langage symbolique, l'eau c'est le froid, l'humide, le plastique, l'informe, le fécond, le changeant, le purifiant, etc., chacune de ces qualités rayonnant sur les divers plans de l'existence. Sur le plan humain, l'idée de plasticité, de fécondité, de réceptivité, deviendra féminité ; passant sur le plan spirituel, purification et fécondité mèneront à la sanctification de l'âme. Et l'image symbolique pouvant être diversement orientée, l'eau marécageuse associe l'idée de fécondité (la vie grouillante des marais) à celle de mort surnoise, et aussi de fermentation, de putréfaction ; et voici que se découvre le monde de la magie, des régions interdites où l'on s'enlise ou de l'initiation qui fait accéder à un nouveau mode d'existence. Sur le plan de la vie, l'eau, c'est la faune de l'élément aqueux, tout ce qui coule, qui rampe, qui est visqueux et froid, serpents et reptiles.

L'association des images symboliques qui en oriente le sens semble à première vue rattacher le langage symbo-

(1) Il importe, bien entendu, de ne pas confondre le symbole ni avec l'allégorie, langage purement conventionnel, ni avec le symbole, tel que le définit René Alleau dans *De la Nature des Symboles* (Flammarion).

lique au langage esthétique ; ce lien existe en effet, et cependant il y a entre eux une différence essentielle.

Ce qui importe dans le langage esthétique, c'est cet objet même, singulier, que crée l'artiste, cette « parole esthétique ». Certes, et souvent à son insu, l'artiste se sert de l'image symbolique. Il est même permis de se demander s'il est possible de ne pas en user, mais si le symbole nourrit l'œuvre, il est absorbé par elle, il n'existe pas indépendamment d'elle, c'est à travers elle qu'il peut être perçu.

Au contraire, s'il se sert de tous les langages (sauf des langages au second degré), le langage symbolique ne recourt à leurs signes que pour transmettre l'image symbolique. Cette image pourra être belle et exister sur le plan du langage esthétique — tableau ou bas-relief — mais il lui arrivera aussi d'utiliser de simples schèmes, de recourir même à un signe conventionnel ; cependant, à l'inverse une fois encore du langage mathématique qui lorsqu'il s'empare d'un signe chargé d'un contenu étranger lui confère une signification conventionnelle précise, le langage symbolique vide de leur sens conventionnel les signes les plus abstraits qu'il assimile. Ce qu'il propose à celui qui lit les symboles, c'est un thème de méditation, inépuisable, orienté dans une certaine direction, un mode de connaissance qualitative, glissant d'un plan à un autre. Le langage symbolique par son ambivalence même exige de celui qui le déchiffre comme de celui qui l'utilise une participation totale. Aussi inépuisable que la parole esthétique, mais sur un mode différent, il transmet souvent des messages qu'ignore celui-là même qui l'a conçu, tout comme la parole esthétique contient toujours des richesses nouvelles pour celui qui la reçoit. Enfin, aussi universel que le langage mathématique, le langage symbolique l'est pour des raisons inverses : celui-là est universel en raison de son objectivité, celui-ci, en raison de sa subjectivité : il parle à chacun le langage qui lui est propre.

Jusqu'ici, nous avons eu affaire à des langages référentiels. L'eau était désignée ou évoquée par un signe. Nous arrivons maintenant au groupe des langages non référentiels : les arts plastiques dits non figuratifs et la musique. Ces langages, ainsi l'architecture, peuvent-ils encore nous communiquer quoi que ce soit qui se rapporte à l'eau, qui la signifie de quelque façon ? Oui, jus-

chent. Quelle que puisse être la dégradation lamentable du goût, si mauvais que soit l'aliment dont certain public apaise sa faim, cette faim, elle, est saine, et c'est d'elle que le compositeur jusqu'ici a tenu compte pour créer, c'est pour la rassasier d'une nourriture exaltante qu'il affrontait les difficultés de son métier.

Si ce que nous avons appelé le « plaisir musical » et qui est, on l'a vu, ce mode d'existence imaginaire dont l'œuvre est la manifestation, n'existe pas dans la musique d'aujourd'hui, par quoi a-t-il été remplacé ? Et cette musique est-elle encore de la musique, ou une activité nouvelle qui devrait dans ce cas se définir et se nommer pour dissiper l'équivoque ? La question ne comporte aucune intention malveillante : les compositeurs modernes sont souvent les premiers à dire que la musique de notre temps n'a plus rien de commun avec celle des époques précédentes, qu'il convient donc de l'aborder, de l'écouter autrement. Nous reviendrons d'ailleurs sur ce problème lorsque nous étudierons les langages musicaux, mais il était nécessaire de le poser dès à présent.

Février 1959.



TABLE DES MATIÈRES

Préface de l'auteur	9
Avant-propos	21
Chapitre I. — Du son aux ensembles sonores	25
Chapitre II. — Les ensembles sonores	30
Chapitre III. — Des ensembles sonores organisés aux structures musicales élémentaires	35
Chapitre IV. — Les structures musicales élémentaires	42
Chapitre V. — Classification des cellules musicales	59
Chapitre VI. — Répétition et aspects sonores	72
Chapitre VII. — Les groupements dynamiques	79
Chapitre VIII. — Les structures initiales et finales .	84
Chapitre IX. — Structuration générale d'une œuvre musicale	91
Chapitre X. — Les instruments de musique	102
Chapitre XI. — L'exécutant et l'interprète	109
Chapitre XII. — L'improvisation	116
Chapitre XIII. — L'auditeur	122
Chapitre XIV. — La musique d'aujourd'hui	136

