

Sémir Badir *¹

* FNRS / Université de Liège, Belgique

¹ semir.badir@ulg.ac.be

La musique parmi d'autres

RÉSUMÉ

La sémiotique ou sémiologie ayant pour objets, selon les auteurs, les signes (Peirce 2002), les systèmes de signe (Saussure 1916), les langages (Hjelmslev 1971), les structures de la signification (Greimas 1966), l'hypothèse a été faite, depuis les années 1960, que la musique relève, en droit, de cette science et que son étude peut être éclairée par les théories et méthodes sémiotiques. Nattiez (1988) relate l'histoire des développements et des diverses tendances qui ont mis à l'épreuve l'hypothèse d'une sémiotique musicale et établit une bibliographie, arrêtée à la fin de l'année 1987, comptant environ 850 travaux propres à cette discipline.

Ce que cette histoire montre est que l'étude de la musique a été gênée autant que stimulée par les théories et méthodes de la sémiotique. Le modèle sémiotique, quoiqu'on prétende, est mis en défaut par son manque de généralité et d'abstraction. Ce modèle résulte en fait d'une généralisation à partir d'un domaine particulier, que celui-ci soit la logique (Peirce), la langue (Saussure, Hjelmslev) ou le récit (Greimas).

Des sémioticiens reconnaissent aujourd'hui ce défaut et cherchent à le pallier afin de rendre davantage compte des spécificités inhérentes aux domaines d'étude qui sont les leurs, en particulier dans le champ du visuel (photographie, cinéma, peinture, dessin, graphique).

Mon intention pour cette communication est d'inclure la musique parmi les domaines à prendre en considération pour une sémiotique générale. On n'y trouvera rien d'original quant à l'étude de la musique. Simplement, on mesurera l'incidence que la musique peut avoir sur les concepts généraux développés en théorie sémiotique, dans le prolongement d'une réflexion de Meeùs (1993). Et, en retour, on pourra mieux évaluer la spécificité du domaine musical quand celui-ci est compris parmi les objets sémiotiques, dans une démarche apparentée à celle que Mairesse (2007) a conduite dans le cadre de la phénoménologie.

Les concepts qui, selon les auteurs, définissent les objets sémiotiques ne rencontrent pas tous avec la même évidence le domaine musical. Le concept de *signe* ne lui est guère applicable ; il n'est pas commun en effet de soutenir que la musique soit le signe de quelque autre chose qui serait son objet (Peirce), ni qu'elle présente, comme le signe linguistique, une entité biface avec un signifiant et un signifié (Saussure). Le concept de *signification* se heurte lui aussi à de grandes difficultés. Sans doute admet-on aisément que la musique soit une pratique qui fasse sens, d'une manière ou d'une autre ; elle n'est pas pour autant pourvue de significations, localisables et précises, ou même globales et floues — caractéristiques qui constitueraient un problème insoluble si l'on a en vue, à la suite de Greimas, leur *structure* —, ni ne vise l'action de signifier quelque chose. Le concept de *langage* rencontre en revanche plus aisément l'usage commun. « Langage musical », « langage de la mu-

sique » et, par suite, « discours musical », « discours de la musique » sont des syntagmes bénéficiant d'un large usage, antérieur aux conceptions sémiotiques. Il se trouve ainsi que la théorie du langage de Louis Hjelmslev est *a priori* la moins mal placée pour proposer un modèle général qui inclue, sans le déboîter d'entrée de jeu, le domaine de la musique. On observera d'ailleurs que les travaux les plus novateurs en sémiotique musicale (voir *Signata*, 6, 2015) se développent dans le cadre du modèle tensif proposé par Zilberberg (2006), lequel revendique l'héritage de la pensée de Hjelmslev.

C'est ainsi à travers les concepts de la théorie hjelmslevienne du langage que l'on rendra compte des caractéristiques sémiotiques de la musique. Comme cependant Hjelmslev ne s'est jamais prononcé sur la musique, ni d'ailleurs sur l'image ou le récit, le socle théorique qu'il établit sera mis en correspondance avec des concepts issus de pensées qui se sont exercées sur des domaines divers.

Selon Hjelmslev (1971), toute espèce de langage est appelée à être caractérisée en fonction de trois couples de concepts. Primo, un langage relève d'un principe *formel* appliqué sur un support empirique qui lui sert de *matière*. Deuzio, un langage est constitué d'un plan d'*expression* et d'un plan de *contenu*. Enfin, tertio, un langage est susceptible d'une double analyse, *syntagmatique* et *paradigmatique*. Ces trois caractéristiques conceptuelles organisent la présentation que j'entends proposer des spécificités du domaine musical.

Formes et matière de la musique

Si la matière sonore n'est pas, en elle-même, musicale, il n'en revient pas moins qu'elle n'est nullement indifférente au discours de la musique. Les formes musicales entretiennent avec leurs manifestations dans la matière sonore un rapport non indifférent, mais *consubstantiel*. Il n'y a de musique qu'à condition de pouvoir la rapporter à la base empirique des sons. Cette caractéristique sémiotique est fondamentale pour établir la différence entre le langage musical et le langage verbal et permet de rapprocher le domaine musical du domaine visuel.

Bordron (2011) désigne ce rapport intrinsèque entre forme et matière sous le concept d'*iconicité*. Il y a, dans la musique comme dans l'image, un moment iconique, auquel la musique et l'image ne peuvent certes être réduites mais qui représente pour les objets en question un moment de constitution. Trois éléments définitoires interviennent dans cette constitution (Bordron 2011, 191) ; le premier a été annoncé : une *source* matérielle est nécessaire ; les deux autres se reconnaissent comme *sélection* et *organisation* dans cette matière, c'est-à-dire précisément ce que nommons, en suivant Hjelmslev, un *principe formel*.

La différenciation de *régimes d'iconicité* permet en outre d'explicitier les valeurs différenciées propres à la peinture, à la photographie et à la musique. Toujours suivant Bordron, trois régimes d'iconicité demandent à être distingués à partir des

concepts de *représentation*, de *ressemblance* et d'*imitation*. La peinture a longtemps été produite sous le régime de la représentation selon lequel le rapport entre forme et matière, pour consubstantiel qu'il soit, n'en est pas moins subsumé par le rapport symbolique des formes entre elles. La photographie et avec elle le cinéma sont conduits quant à eux selon le régime de la ressemblance. Cavell (1979) a poussé très loin cette thèse de la ressemblance, en en faisant un régime tout à fait distinct de celui de la représentation. Ce que l'image photo et cinématographique donne à voir, c'est, selon une captation automatique (c'est-à-dire non intentionnelle), le monde lui-même, non sa représentation ; et si toutefois elle nous le donne à voir autrement que selon une perception non médiée, c'est que ce que nous appelons « le monde » est construit par la corréférence des divers types de perception que l'on en a. Or le régime d'iconicité de la musique diffère encore de ceux de la peinture figurative, de la photographie et du cinéma. Le musicien — mais le plasticien moderne tend à ce qu'il en soit de même pour ses œuvres — ne cherche pas à représenter le monde à travers le symbolisme des formes musicales, du moins cette interprétation-là est-elle toujours réfutable. Pas davantage la musique n'est-elle à la ressemblance du monde. Son régime d'iconicité provient d'un acte intentionnel et dissymétrique selon lequel le musicien imite le monde dans les formes qui sont les siennes. En quoi au juste la musique est-elle imitative ? En ceci qu'elle reproduit, dans sa réalité même, le monde des sons, tandis que le cinéma ni la littérature ne reproduisent *dans leur support empirique* respectif le monde dont ils offrent des images. La musique rejoue le monde selon ses formes, ou plutôt elle le *joue* — car l'imitation est un jeu, tout sérieux qu'il se veuille.

Plan d'expression musicale et plan de contenu

La musique est une pratique d'actes intentionnels à travers laquelle des artistes musiciens s'expriment. La musique constitue ainsi un *plan d'expression* relatif à ces intentions artistiques. Pour autant, elle ne les signifie pas. Le distinguo conceptuel proposé par Wittgenstein (1993) entre *dire* (*sagen*) et *montrer* (*zeigen*) au profit de la proposition logique peut éclairer le propre des actes intentionnels musicaux. Comme l'expression logique, la musique montre une forme du monde sans avoir à la signifier. Elle en a la possibilité précisément parce que le régime qui lie ses formes au support matériel d'expérience est celui de l'imitation. Cela n'implique pas que la musique, à l'instar des propositions logiques, soit dénuée de sens. Mais ce n'est pas *par elle* que ce sens sera dit.

Or il faut à présent tenir compte du fait qu'une longue tradition lie la musique à une pratique de notation. Selon Saussure, l'écriture a pour fonction la représentation de la langue, de sorte que les unités de langue (les formes linguistiques du son) constituent bien un plan de contenu pour le plan d'expression scriptural. Si d'aucuns (Derrida 1967 ; Harris 1987) ont pu contester le caractère exclusif de cette fonction assignée à l'écriture, il semble que, dans le cas de la musique, la fonction principale de la notation soit bien de représenter la musique sous des formes graphiques. Ainsi dans la notation la musique constitue un plan de contenu, dès lors que les unités du plan d'expression de la musique, c'est-à-dire les formes musicales, sont transformables en autant d'unités de contenu, c'est-à-dire de significations, dans la pratique de la notation. Or il est évident que la notation, avant d'être éventuellement relayée par

des savants (notamment ceux qui pratiquent l'analyse musicale), fait partie intégrante de la pratique musicale elle-même, quand bien même elle ne serait pas exhaustive, systématique ni présente dans toutes les cultures.

C'est dire aussi que le régime d'iconicité ne représente qu'un des aspects, quoique fondamental, de la pratique musicale. Deux autres régimes doivent être prévus : un régime de symbolicité, que représente la notation de la musique mais que montre aussi la musique elle-même ; et un régime d'indicialité, selon lequel la pratique musicale prend valeur à travers le type d'événementialité qu'elle sollicite. Comme proposés par Goodman (1990) et discutés par Genette (1994-1997), deux types principaux sont à prévoir : autographique (où l'événement est non répétable) et allographique (où l'événement est répétable). Or la musique, en dépit de la consubstantialité de ses formes au support matériel, se situe à l'entre-deux de ces deux formes d'événement. C'est pourquoi la musique ne peut être réduite ni à son régime d'iconicité ni à son régime de symbolicité. La pratique musicale produit des événements qui sont à la fois autographiques et allographiques.

Analyse paradigmatique et analyse syntagmatique

Enfin, l'analyse musicale rend compte à la fois des processus de sélection paradigmatique et d'organisation syntagmatique des formes de la musique. Et comme les événements musicaux ont un support matériel rapportable à une dimension unique (le temps), les sélections et organisations musicales sont complexes, c'est-à-dire qu'elles sont hiérarchisées en sélections de sélections et organisations d'organisations, comme il en est aussi, exemplairement, dans le langage mathématique.

Mots-clés

Langage, iconicité, imitation, sémiotique.

RÉFÉRENCES

- BORDRON (Jean-François), 2011, *L'iconicité et ses images*. Paris, Presses Universitaires de France.
- CAVELL (Stanley), 1979, *The World Viewed : Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge (MA), Harvard University Press.
- DERRIDA (Jacques), 1967, *De la grammatologie*. Paris, Minuit.
- GENETTE (Gérard), 1994-1997, *L'œuvre de l'art*, 2 vol. Paris, Seuil.
- GOODMAN (Nelson), 1990, *Langages de l'art*. Nîmes, Jacqueline Chambon. (1^{re} éd. 1968.)
- HARRIS (Roy), 1987, *Reading Saussure*. Londres, Duckworth.
- HJELMSLEV (Louis), 1971, *Prolégomènes à une théorie du langage*. Paris, Minuit. (1^{re} éd. 1943.)
- MAIRESSE (René-François), 2007, « Sur le phénomène musical », *Annales de phénoménologie*, 6, p. 85-137.
- MEEÛS (Nicolas), 1993, « A Semiotic Approach to Music », *Contemporary Music Review*, 9, n° 1-2, p. 305-310.
- NATTIEZ (Jean-Jacques), 1988, *De la sémiologie à la musique*. Montréal (QC), Université du Québec à Montréal. (Coll. « Les Cahiers du département d'études littéraires ».)
- PEIRCE (Charles Sanders), 2002, « Les conférences de Harvard de 1903 », dans *Pragmatisme et pragmatisme*. Paris, Cerf, p. 263-441.
- SAUSSURE (Ferdinand de), 1916, *Cours de linguistique générale*. Paris, Payot.
- WITTGENSTEIN (Ludwig), 1993, *Tractatus logico-philosophicus*. Paris, Gallimard. (1^{re} éd. 1922.)
- ZILBERBERG (Claude), 2006, *Éléments de grammaire tensive*. Limoges, Pulim.

2015, *Signata*, 6, <<https://journals.openedition.org/signata/1040>>, accédé le 22/03/2023. (BRANDT (P.A.) et DE CARMO (J.R.), dir, « Sémiotique de la musique/Music and Meaning ».)