



HAL
open science

‘Polysémie et cohérence du langage musical’, un article de Michel Imberty

Xavier Hautbois

► **To cite this version:**

Xavier Hautbois. ‘Polysémie et cohérence du langage musical’, un article de Michel Imberty. 2007.
hal-01609515

HAL Id: hal-01609515

<https://hal.science/hal-01609515>

Preprint submitted on 3 Oct 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« 'Polysémie et cohérence du langage musical', un article de Michel Imberty »
par Xavier Hautbois. Juin 2007.

La sémantique musicale, écrira Nattiez, est le domaine de la sémiologie musicale le plus difficile à circonscrire du fait de l'abondance des pratiques nécessitant la mise au jour des qualités expressives, intuitives et illustratives de la musique. Il relèvera trois approches différentes de ce que l'on qualifie de *sémantique musicale*¹. Il s'agit, en premier lieu de l'*approche herméneutique* dans laquelle l'œuvre est mise en relation avec des éléments de la vie du compositeur (éléments biographiques, personnels, culturels, etc.) et qui se caractérise par des écrits verbeux, parfois accessoires. Le second élément est la *reconstruction musicologique* qui est un travail d'explication de la musique à travers les correspondances qu'elle entretient avec un texte qui lui sert de support (dans le cas de la musique vocale). Enfin, il s'agit de la *psychologie expérimentale* qui étudie les significations véhiculées par la musique dans le cadre d'expériences d'écoute. L'article de Michel Imberty « Polysémie et cohérence du langage musical », rédigé entre 1970 et 1976, s'inscrit dans cette dernière orientation. Au cours de cette étude divisée en trois parties², Imberty procède à l'examen des réponses verbales de sujets soumis à des extraits musicaux. Il s'oppose sur plus d'un point — à la fois sur un plan théorique et méthodologique — aux travaux américains de sémantique musicale menés par Campbell, Hevner et Watson³. Imberty démontre la difficulté d'appréhender la musique sur le plan de la sémantisation verbale, tente de clarifier le domaine recouvert par le *signifié* musical et propose une méthode d'analyse qualitative des styles. Les recherches sur le sens et l'expressivité musicale ont été initiées, en France, par Paul Fraisse au Laboratoire de psychologie expérimentale de l'université de Paris V et par Robert Francès à l'université de Paris X et à l'Institut d'esthétique et des sciences de l'art⁴. La revue *Sciences de l'art*, dont cet article est extrait, était co-dirigée par Francès et avait pour objectif de permettre la diffusion des résultats obtenus en esthétique expérimentale. L'article d'Imberty sera reproduit en partie dans la revue *Musique en jeu* (1975), finalisé et complété dans ses deux ouvrages consacrés à la sémantique musicale *Entendre la musique* (1979) et *Les écritures du temps* (1981)⁵.

La sémantique musicale, dans sa généralité, pose le problème de la relation profonde entre le signifiant et le signifié musical. Les réponses verbales des sujets soumis à des stimuli

¹ J.-J. Nattiez, *De la sémiologie à la musique*, Montréal, Université du Québec, 1988, p. 203-205.

² « I. La polysémie dans les réponses verbales associées à la musique et la constitution d'une échelle circulaire des expressivités musicales » (*Sciences de l'Art - Scientific Aesthetics*, Tome VII, n°1 et 2, 1970, p. 77-94), « II. La structure des connotations verbales de la musique et la cohérence des contenus sémantiques » (*Sciences de l'Art - Scientific Aesthetics*, Tome VIII, n°2, 1971, p. 65-81) et « III. Représentation sémantique du style » (la revue change de nom : *Scientific Aesthetics/Sciences de l'Art*, Vol. 1, n°2, 1976, p. 139-159).

³ *American Journal of Psychology* (n°48, 1936 ; n°55, 1942) et *Psychological Monographs* (n°54, 1942).

⁴ Les deux ouvrages majeurs de ces chercheurs, bien connus des musicologues, sont mentionnés dans l'article d'Imberty. Rappelons que Paul Fraisse a avancé des résultats importants en psychologie du rythme (structuration rythmique, synchronisation sensori-motrice), tandis que Robert Francès a porté ses recherches sur les questions de perception musicale (P. Fraisse, *Les structures rythmiques*, Paris, Erasme, 1956 ; R. Francès, *La perception de la musique*, Paris, Vrin, 1958). Pour un historique succinct de leurs travaux on se reportera à A. Zenatti, « Deux figures marquantes de la psychologie de la musique en France : Paul Fraisse, Robert Francès », in Zenatti Arlette, *Psychologie de la musique*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 317-340.

⁵ M. Imberty, « Perspectives nouvelles de la sémantique musicale expérimentale », *Musique en jeu* 17, 1975, p. 87-109 ; M. Imberty, « 1. Espace sémantique musical et espace sémantique verbal », in *Entendre la musique : sémantique psychologique de la musique*, Paris, Bordas, 1979, p. 41-69 ; M. Imberty, « 3. Représentation symbolique du style de Debussy », in *Les écritures du temps : sémantique psychologique de la musique*, Paris, Bordas/Dunod, 1981, p. 52-65. Imberty en présentera également une version anglaise pour la Faculté de Musique de l'Université de Montréal sous le titre « Signification and meaning in music: on Debussy's 'Préludes pour le piano' », trad. de G. Naud, rev. par J. P. Paillet et S. Williams, 1976.

musicaux s'avèrent difficiles à analyser dans la mesure où elles recouvrent des domaines d'appréciation multiples. Francès s'y est intéressé et a répertorié plusieurs catégories de jugements⁶ : les *jugements objectifs ou à tendance objective*, qui accordent de l'importance aux caractéristiques de la forme musicale, au timbre, au tempo, au genre musical, etc. ; les *jugements normatifs*, qui mettent en avant des appréciations personnelles s'appuyant sur des normes culturelles (mélodie *harmonieuse*, *quelconque*, etc.) ; les *affirmations d'ordre introspectif* visant à décrire l'effet psychologique ressenti par le sujet (remémoration d'images ou d'événements tristes ou heureux) ; les *jugements de signification*, qui établissent une relation de signifiant à signifié, sans rapport direct avec la forme musicale ni avec le sujet qui la perçoit (suggestion d'images, de sentiments généraux, etc.). C'est pourquoi les réponses verbales peuvent être de nature très différente et il est nécessaire d'adopter une stratégie expérimentale précise afin de susciter un type de réponse particulier. Les méthodes expérimentales seront donc, suivant l'objectif recherché, *non-inductive* (c'est-à-dire que l'on proposera une libre description des impressions ressenties), *inductive guidée* (le sujet devra choisir dans une liste d'adjectifs, celui qui convient le mieux), *inductive libre* (cela consistera à chercher une formule verbale adéquate) ou *inductive semi-guidée* (il s'agira ici d'orienter les sujets sur un thème de signification). Dans cette étude, Imberty a choisi une méthode d'induction libre en proposant aux sujets de ne fournir que des adjectifs qualifiant une impression d'ensemble, à l'écoute des extraits musicaux, sans limitation de nombre. Cette méthode d'expérimentation, qui donne une certaine liberté d'expression aux sujets, permet d'établir une plus grande richesse des réponses, sans l'effet réducteur des résultats guidés.

Dans la première partie de son étude (premier article), Imberty décrit les conditions expérimentales appliquées à 16 extraits des *Préludes* pour piano de Debussy. Il détaille le traitement statistique des données qui mène, d'une part, à la recherche de groupes d'adjectifs présentant un sens homogène (*clusters sémantiques*) et d'autre part à l'établissement de liens entre ces groupes. En organisant les groupes, il constitue une échelle circulaire des expressivités musicales⁷ en mettant en relief six groupes sémantiques principaux qui présentent une certaine « unité de sens » et qu'il nomme : *Joie-Allegresse / Sérénité / Tristesse-Calme / Passion-Colère / Angoisse / Vie-Mouvement-Exubérance*. Mais au delà de ce résultat présentant un certain degré de généralité, Imberty constate que le détail des réponses affiche une ambiguïté manifeste : si l'on peut déceler, pour un fragment musical donné, une signification principale, cette cohérence n'exclue pas la présence d'autres significations secondaires, plus diffuses, qui peuvent même lui être contradictoires. Les résultats obtenus ne sont pas concordants avec les travaux de Campbell, Hevner et Watson. Cette différence est due, selon Imberty, à la méthode expérimentale choisie. En effet, ces derniers ont mis en œuvre une approche inductive guidée pour fixer, au préalable, une liste d'adjectifs. Cette contrainte appliquée sur les réponses force l'homogénéité des résultats, aplanit les irrégularités. Il semble, comme le souligne Imberty, que le fait de donner aux sujets la liberté de choisir les adjectifs établisse d'une façon très nette une ambiguïté dans les réponses sémantiques, qui est celle qui s'opère lors d'une écoute libre normale (non expérimentale). Le second élément important de cet article — et qui s'oppose également aux travaux américains — est le lien supposé entre les structures musicales et l'effet expressif ressenti. Imberty applique une analyse factorielle en composantes principales⁸ et compare les

⁶ R. Francès, *op. cit.*, p. 259-260.

⁷ Méthode inspirée des travaux consacrés aux expressions faciales chez Schlosberg et Plutchik : H. Schlosberg, « A scale for the judgment of facial expression », *Journal Experimental Psychology*, 1941, p. 497-510 ; R. Plutchick, « The Multifactor Analytic Theory of Emotion », *Journal of Psychology* 50, 1960, p. 153-171.

⁸ La méthode utilisée par Imberty est l'analyse des correspondances (Benzécri), qui permet la recherche de dimensions communes (axes factoriels) de deux ensembles de données. La mise en correspondance des

facteurs obtenus aux caractéristiques des structures musicales (nuances, tempo, isochronie, etc.). Il apparaît assez nettement qu'il n'y a pas, comme le supposaient les autres auteurs, de lien direct entre les caractéristiques des structures musicales des exemples sonores et les impressions ressenties : on ne peut déceler des traits musicaux pertinents permettant de dégager des oppositions sémantiques claires. La circularité de l'échelle de représentation montre déjà cette *ambivalence* des expressivités musicales.

Si la première partie de l'étude se solde par le constat d'une difficulté insurmontable⁹, le second article d'Imberty se veut fondateur d'une *nouvelle approche de l'analyse sémantique* de la musique. Dans cette partie, il tente en premier lieu d'expliquer les obstacles introduits par l'utilisation d'une sémantique verbale. La première difficulté relevée réside dans un postulat avancé par les auteurs américains concernant l'équivalence supposée entre la signification proprement musicale et les réponses sémantiques verbales : le signifié musical serait, selon ces auteurs, porté simultanément par les mots et par la forme musicale¹⁰. Imberty montre que cette relation n'est pas si simple dans la mesure où, dans les réponses des sujets, coexistent des éléments descriptifs de la forme musicale elle-même (« doux » traduit la nuance *piano*) mais aussi des éléments descriptifs de ce que représente, pour les sujets, cette forme (« malingre », « souffrant » désignent, par analogie, une structure musicale *discontinue, statique, faible*, ce qui traduit une *connotation* de la forme musicale). Le fait que les sujets placent ces éléments au même niveau parmi les réponses, traduit, selon Imberty, « une sorte d'analogie entre la forme et le sens ». Cette proximité fait que la relation de signifiant à signifié n'est pas de même nature que dans le langage verbal où le rapport entre signifiant et signifié est arbitraire (il dépend de la langue). Les catégories de jugements sémantiques décrites par Francès (que nous avons rappelées ci-dessus) ne sont donc pas hermétiques les unes par rapport aux autres. Une autre difficulté relevée par Imberty est que la musique suggère des formes imageantes ou des sentiments qui sont — *après coup* — conceptualisés par des mots. Cette conceptualisation se traduit par des associations appartenant au langage verbal qui trahissent le sens de la signification proprement musicale. A partir de l'examen de ces difficultés, Imberty va proposer une analyse des réponses diversifiées des sujets (analyse factorielle) permettant de clarifier l'aspect connotatif de la forme musicale et de tracer ce qu'il appelle un *espace sémantique* tridimensionnel, caractéristique des extraits musicaux de Debussy. Le premier axe de cet espace oppose les adjectifs exprimant l'idée de dynamisme à ceux traduisant un certain statisme. Il représente des *schèmes de tension et de détente* en relation avec l'évocation de mouvements corporels ou d'attitudes émotionnelles¹¹. Cet axe se traduit musicalement par des contrastes de nuances plutôt que de tempi. Imberty l'interprètera comme un axe montrant les qualités *objectives* de la forme musicale, c'est-à-dire qu'il concerne la *connotation de la forme musicale*. Le second axe d'analyse représente les *schèmes de résonance émotionnelle* : il oppose des éléments musicaux montrant une certaine continuité du temps musical (intégration formelle) à ceux présentant plutôt une discontinuité (antagonismes formels). Mais, à la différence du premier axe, il ne s'agit pas de propriétés déduites objectivement de la forme musicale elle-même, mais plutôt d'un effet émotionnellement ressenti par les sujets, d'un *sens* que les sujets *attribuent* à cette forme. Cet axe représente, selon Imberty, une *connotation du signifié musical*, c'est-à-dire une interprétation sémantique subjective de la forme musicale qui, à travers l'analyse des réponses

ensembles de données, les groupements et les positions donnent des indications sur les orientations sémantiques de la musique.

⁹ « L'impression que laissent la plupart des travaux dans ce domaine est qu'il paraît impossible de cerner la richesse expressive d'une œuvre particulière. », écrit-il en début de son second article.

¹⁰ Pour Imberty, « forme musicale » et « signifiant musical » sont équivalents.

¹¹ Ces notions seront précisées dans la formulation ultérieure de l'article (cf. *Entendre la musique, op. cit.*).

multiples, laisse entrevoir la possibilité de caractériser le style musical du compositeur. Enfin, le troisième axe significatif met en évidence des *schèmes de spatialité* souvent associés à des représentations iconiques et cinétiques : il oppose les réponses descriptives (imageantes) aux réponses impressives (objectives). Musicalement, cet axe établit des différences entre les mouvements à scansion marquée par des accents et isochrones (réponses objectives) et les mouvements à scansion non marquée ou non isochrones (réponses imageantes). Le premier élément de conclusion important de cet article est donc la confirmation de la coexistence de deux attitudes d'écoute musicale : une « écoute de la forme musicale pour elle-même et [une] interprétation personnelle et subjective de cette forme pour lui donner un sens ». Le second élément est que ce type d'analyse, mené sur des œuvres de compositeurs différents, pourrait permettre de définir (à condition de vérifier la permanence de l'espace sémantique musical) une représentation sémantique du style de ces compositeurs. C'est dans cette perspective que la troisième étude est réalisée.

La troisième partie de l'expérimentation, intitulée « Représentation sémantique du style », développe les éléments d'analyse psychologique qui avaient été avancés dans la partie précédente. Sur le plan du matériau expérimental, Imberty ajoute des réponses qui avaient été délibérément écartées dans le travail statistique antérieur car présentant un nombre d'occurrences trop faible. Ce qui intéresse Imberty, ce ne sont pas tant les réponses par elles-mêmes, mais les relations établies entre ces réponses, les rapports d'éloignement ou de proximité. L'ensemble des réponses construit, selon l'auteur, des représentations *préconscientes* chez les auditeurs, dont le sens latent, révélé à l'écoute, dévoile l'*imagination créatrice* du compositeur. L'analyse d'Imberty fait apparaître dans l'œuvre de Debussy un thème dominant et caractéristique de son style. Il s'agit du thème de l'eau présenté dans ses trois états dynamiques : l'eau stagnante (dont la fixité évoque la mort annonciatrice de vie, une mort *originelle*), l'eau claire et printanière qui s'écoule (et représente le dynamisme de la vie) et l'eau démontée (dont l'instabilité conduit à la mort tragique d'une fin de vie, une mort *cosmogonique*). Ces éléments symboliques sont projetés par les sujets dans les extraits musicaux et ne sont perçus que partiellement par chacun d'eux. Imberty conclut en décrivant la représentation sémantique du style comme étant une structure sémantique, ressentie à l'écoute et transcrite par l'expression verbale des sujets, qui est *isomorphe* à la structure expressive de l'œuvre pensée par le compositeur.

La sémantique musicale, prise comme verbalisation des effets produits par la musique sur un sujet, se démarque de la sémiologie de la musique par le fait qu'elle ne prend pas appui sur la linguistique mais sur la psychologie expérimentale. En effet, l'étude de la sémiologie de la musique a débuté d'une façon comparable à celle des autres systèmes sémiotiques : elle a consisté à établir des éléments de comparaison entre les structures de la musique et du langage. Cette considération inscrit la musique dans une sémiologie générale dans l'esprit de Saussure. C'est pourquoi la démarche d'Imberty, dans la lignée de Francès et de Fraise, a pu être perçue avec une certaine réserve critique due à des pratiques expérimentales à partir desquelles il est difficile de dégager de doctrine objective. On peut en juger par le grand nombre d'articles de sémiologie parus dans la revue *Musique en jeu* (créée en 1970) visant à tenter de cerner la musique en tant que système de signes par comparaison avec le modèle linguistique — et ce dès le second numéro¹² — alors que la sémantique musicale ne sera

¹² On se reportera aux modèles linguistiques, phonologiques, structuralistes, etc. des numéros 2 (1971 : R. Court), 3 (1971 : F. Hofstein), 4 (1971 : H. Lefebvre), 5 (1971 : consacré à la sémiologie), 9 (1972 : P. Fedida), 10 (1973 : consacré aux travaux de Chomsky), 12 (1973 : consacré à la sémiologie autour de Lévi-Strauss), 13 (1973 : J.-J. Nattiez). Le numéro 17 (1975) est le premier numéro consacré à la sémantique musicale.

abordée qu'à partir du numéro dix-sept (en 1975). Imberty évoquera avec défiance les approches théoriques selon les modèles sémiotiques qui mènent à une *science du sens* (traitant, en linguistique, des oppositions de sens d'un mot par rapport à un autre mot ou à son contexte) plutôt qu'à une *science des significations* (mettant en œuvre des études psychologiques avec des sujets). La difficulté introduite par le domaine musical est que ce dernier ne procède que par connotation : la signification musicale n'est pas dénotative. Il semblerait même, comme le développe Imberty à la suite de Francès¹³, que la signification soit immanente à la forme et qu'elle apparaisse toujours *motivée*¹⁴, malgré le poids évident des conventions culturelles. Les réponses verbales multiples engendrent une polysémie qui traduit, selon l'auteur, la nature expressive et symbolique de la musique. La multiplicité des réponses ne s'oppose pas à l'unicité du signifié lu dans la forme : elle traduit le fait que la signification musicale est plus *générale* que la signification des mots¹⁵. Mais si la cohérence sémantique des réponses révèle, par des études statistiques, un « climat émotionnel » relatif à cette expressivité, l'interprétation de certains éléments diffus suppose une démarche analytique de psychologue, moins rationnelle. C'est ce qui amène Imberty à s'aventurer dans des interprétations d'ordre psychanalytique et à rechercher dans les schémas de l'expressivité musicale, une manifestation de « la trame inconsciente de l'expérience intérieure du sujet, de la conscience qu'il a de lui-même et de ses rapports avec le monde extérieur »¹⁶. Ainsi, la notion de style qu'il proposera au terme de son étude, sera définie comme la *manifestation symbolique du sens inconscient*¹⁷ dans la mesure où les réponses verbales dévoilent des orientations sémantiques profondes dont le sens latent, ressenti statistiquement par les sujets, témoigne de la pensée singulière et personnelle du compositeur. Pour Imberty, la musique serait donc bien un *langage*, mais un langage qui ne passe pas par la raison : c'est à travers l'universalité des processus psychiques, inconscients, que l'œuvre musicale véhicule de l'information, du compositeur vers l'auditeur, par la mise en œuvre de schèmes affectifs. Pour valider cette représentation sémantique du style, Imberty reproduira un peu plus tard (1978) son expérience sur des échantillons des *Intermezzi* de Brahms, puis sur des extraits de Beethoven, Schumann et Ravel¹⁸. Si l'auteur constatera une expression polysémique plus manifeste chez certains compositeurs (chez Brahms, notamment, par rapport à Debussy), il conclura à la stabilité de l'espace sémantique musical dans le cadre de la musique tonale, un espace « qui repose sur des structures psychologiques d'ensemble, faite des coordinations de schèmes responsables de toute une part de l'activité humaine »¹⁹.

Le travail d'Imberty concernant la sémantique expérimentale rencontrera des critiques passionnées sur lesquelles l'auteur réagira dans ses travaux ultérieurs. La première est une attaque visant à tourner en dérision le résultat parfois décevant de ce type d'étude : on reproche à ces modes d'expérimentation de mettre en œuvre des outils mathématiques complexes afin d'étudier les réponses verbales des sujets, mais pour n'obtenir finalement que des résultats vagues, déjà révélés par le sens commun. Établir, par des expérimentations sur des sujets, que la *Sonate au clair de lune est triste* ne fait certes pas beaucoup avancer la connaissance de l'œuvre. Deliège déplorera, en 1984, un médiocre bilan : « Il est pratiquement impossible, actuellement, de traduire les doctrines existantes et le maigre savoir

¹³ R. Francès, *op. cit.*, p. 287.

¹⁴ C'est-à-dire *causalement* déterminée, non conventionnelle. L'opposition entre signe *arbitraire* et signe *motivé* est de Saussure.

¹⁵ M. Imberty, « Perspective nouvelle... », *op. cit.*, p. 91.

¹⁶ *Ibid.*, p. 98.

¹⁷ M. Imberty, *Entendre la musique*, *op. cit.*, p. 49.

¹⁸ *Ibid.*, p. 112-117.

¹⁹ M. Imberty, *Les écritures du temps*, *op. cit.*, p. 46.

acquis en terme de connaissance objective. »²⁰ Si l'on ne peut douter de l'inculture musicale des sujets soumis aux expériences de cette étude (qui n'ont reconnu ni le compositeur, ni même l'époque de l'œuvre), en revanche, on peut s'interroger sur l'influence des connaissances de l'analyste dans la constitution de ses unités de sens, fortement imprégnées de culture philosophique (les notions de *vie* et de *mort* associées à l'œuvre de Debussy ont longuement été traitées par Jankélévitch²¹). Les conclusions de l'étude peuvent sembler presque trop généralistes pour atteindre une pertinence objective. Imberty contestera ce jugement expéditif en avançant un argument méthodologique démontré par l'expérience elle-même²². Si l'induction guidée peut forcer les réponses, le choix intentionnel de l'induction libre fournit non seulement une valeur dominante mais aussi des réponses différentes, traduisant des significations secondaires autour de cette valeur — parfois même divergentes — et dont l'interprétation est susceptible d'apporter des éléments nouveaux. Les notions de *style*, d'*espace sémantique*, sont approchées par Imberty à travers la richesse et les nuances des réponses diversifiées. Et c'est par l'expérience sensible, accessible à tout auditeur, que se recouvrent des états émotionnels fondés sur des schèmes de la vie psychique. La seconde critique est d'ordre philosophique et touche à des convictions personnelles esthétiques. Depuis longtemps, on s'interroge sur l'origine de la signification musicale et les auteurs reconnaissent un pouvoir de référence qui est soit interne au champ musical (intrinsèque à la musique), soit externe (extrinsèque). À défaut d'apporter une réponse univoque, Nattiez tentera, à la suite de Meyer²³, d'en clarifier les tendances en distinguant la vision *formaliste* (de ceux qui n'admettent pas que la musique puisse provoquer des réponses affectives et pour lesquels la signification musicale ne peut provenir que des éléments formels de l'œuvre) et la vision *expressionniste* (de ceux qui conçoivent que la musique puisse suggérer des sentiments provenant soit de l'œuvre elle-même — comme le prétendent les *absolutistes* — ou bien d'une référence externe à l'œuvre — dans le cas des *référentialistes*). Généralement, comme le souligne Nattiez, ces prises de position ne sont pas complètement exclusives, mais la dominance attribuée à l'une ou l'autre de ces tendances est souvent affirmée par des convictions fortes. Pourquoi rechercher des réponses verbales dans la musique et essayer de traduire les associations émotives ou imageantes si l'on suppose que l'essence de la musique est dans sa forme elle-même ? Si l'œuvre musicale est perçue comme une forme *pure*, si le sens est immanent à l'œuvre et découle de ses propriétés spécifiques (morphologiques, syntaxiques, etc.), il n'y a nul besoin de réaliser des commentaires narratifs puisque, précisément, il n'y a rien à décrire : l'écoute *abstraite* ne nécessite pas le recours à une pensée imageante. « La perception *imageante* nous éloigne davantage de l'œuvre musicale qu'elle ne nous en rapproche », écrira Deliège²⁴. Hanslick exprimait déjà que « C'est dans la contemplation pure que l'auditeur jouit de l'œuvre musicale. »²⁵ L'écoute recommandée par Léonard Bernstein aux auditeurs de ses concerts-conférences s'avérait être particulièrement significative de cet état d'esprit : le chef demandait au public de « se débarrasser de toutes les associations d'idées, [de] se défaire d'associations d'idées extramusicales [et] d'écouter de la musique uniquement comme de la musique. »²⁶ Imberty montrera, au contraire, que la cohérence des réponses verbales mérite que l'on s'y intéresse et que les propriétés de

²⁰ C. Deliège, *Les fondements de la musique tonale*, Paris, Jean-Claude Lattès, Paris, 1984, p. 26. Deliège semble cependant plus indulgent à l'égard des travaux d'Imberty que de ceux de ses collègues.

²¹ V. Jankélévitch, *La Vie et la Mort dans la musique de Debussy*, Neuchâtel, Éditions La Baconnière, 1968.

²² M. Imberty, *Entendre la musique*, op. cit., p. 42.

²³ J.-J. Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, 1987, p. 142-164.

²⁴ C. Deliège, *Les fondements de la musique tonale*, op. cit., p. 28.

²⁵ E. Hanslick, *Du beau dans la musique : Essai de réforme de l'esthétique musicale*, trad. de C. Bannelier, réimpression [Fac-similé de la 2^e éd. française de 1893, d'après la 8^e édition allemande], Villiers-sur-Marne, Phénix Éditions, 2005, p. 18.

²⁶ Cité par J.-J. Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, op. cit., p. 149.

symbolisation extrinsèque, qui se déclinent en trois champs — le spatio-temporel, le cinétique et l'affectif²⁷ —, permettent d'accéder à une signification musicale relevant d'une expérience subjective partagée par le compositeur et l'auditeur. Dans cette étude expérimentale en trois parties, Imberty pose les bases d'une théorie de l'activité représentative symbolique de la musique : l'œuvre musicale renvoie à un espace sémantique tridimensionnel dont les axes correspondent à des schèmes de tension/détente, de résonance émotionnelle et de spatialité. Les travaux ultérieurs d'Imberty consacrés aux schémas de structuration du temps et la représentation mentale de la progression temporelle de l'œuvre musicale²⁸, souligneront l'intérêt des approches psychologiques et psychanalytiques pour évaluer les schémas de pensée communs entre le compositeur, l'interprète et l'auditeur.

²⁷ Tel que le propose Nattiez (*ibid.*, p155).

²⁸ Cf. le dernier ouvrage de l'auteur : M. Imberty, *La musique creuse le temps : de Wagner à Boulez, musique, psychologie, psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 2005.