



**HAL**  
open science

# De la sémio-éthique à une sémiotique de la “ parole ” en musique et musicologie : de quelques projection(s) théorique(s) et utopiques

Christine Esclapez

## ► To cite this version:

Christine Esclapez. De la sémio-éthique à une sémiotique de la “ parole ” en musique et musicologie : de quelques projection(s) théorique(s) et utopiques. 2020. hal-02634707

**HAL Id: hal-02634707**

**<https://hal.science/hal-02634707>**

Preprint submitted on 27 May 2020

**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.

Christine Esclapez

Aix Marseille Univ., CNRS, PRISM « Perception, Représentations, Image, Son, Musique »,

Marseille, France

**Document de travail/Pré-publication (version française et ajoutée) :**

Esclapez, C. (2020). « From semio-ethics to semiotics of speech in music & musicology: a few theoretical (and utopian) projections », Dans E. Sheinberg & B. Dougherty (éds.), *The Routledge Companion to Musical Semiotics*, , Routledge, 2020, p. 23-31.  
HAL < hal-02634453 >

De la sémio-éthique à une sémiotique de la « parole » en musique et musicologie : de quelques projection(s) théorique(s) et utopiques.

## **INTRODUCTION**

Située dans le champ de la philosophie du langage, la linguistique générale et la sémiotique mais également dans celui de la philosophie des sciences, la sémio-éthique est associée aux travaux des chercheurs italiens Susan Petrilli et Augusto Ponzio (2003, 2010). Compte tenu de ce vaste territoire épistémologique, le cadre théorique à partir duquel la sémio-éthique s'élabore est un confluent de plusieurs sources dont les principales sont les travaux linguistiques et scientifiques de Charles Sanders Peirce, de Thomas Sebeok et de Roland Barthes, mais aussi les recherches philosophiques de Mikhaïl Bakhtine et de Emmanuel Levinas<sup>1</sup>. Comme le soulignent Petrilli et Ponzio, la sémio-éthique n'est pas une nouvelle branche de la sémiotique mais une « attitude » philosophique face au monde des signes qui ne cesse de s'élargir et de se diversifier : les textes, objets, pratiques et interactions sociales qui représentaient les principaux « objets » de la sémiotique générale sont progressivement remplacés par des formes de vie multiples, des créations partagées et numériques, des cyber-réseaux et plateformes immersives qui rendent d'autant plus complexes nos façons de « faire signe » et de « faire sens ». L'enjeu

de la sémio-éthique est ainsi la prise en compte de ces différents « objets » et de leurs modalités qui démultiplient les possibilités de sémioses.

Discipline concernée par l'amélioration de la vie et la question des valeurs de l'existence, la sémio-éthique est fondamentalement préoccupée par l'Autre. Si l'altérité est un enjeu crucial de nos sociétés, elle acquiert dans le contexte de la globalisation, une dimension toute particulière. L'Autre n'a jamais été aussi proche, tout en étant de plus en plus distant, virtuel, voire invisible. Comment intégrer l'altérité dans nos sémiosphères locales et générales (Lotman, 1996, 1998, 2000) ? Comment construire la signification du monde en respectant la multitude des signes dont certains sont totalement étrangers à nos manières rationnelles de « faire signe » ? Comment intégrer l'élargissement actuel de ces espaces de plus en plus organiques et réticulaires que sont nos sémiosphères contemporaines, lieux d'émergence de nouvelles modalités de communication et d'échange en société ? Quelle signification donner à l'illusion qui s'intercale progressivement entre le réel et sa représentation dans le cadre par exemple des nouveaux espaces immersifs et augmentés ? Comment penser la signification à l'heure où la séparation humain/non-humain sur laquelle se sont construites nos sociétés est mise en question par la biosémiotique (Sebeok, 1995)<sup>2</sup> ?

Pour tenter de répondre à ces questionnements, la sémio-éthique prône un retour à l'attention, au soin (le *care*), à l'écoute de soi et des autres. Elle revisite l'esprit critique, l'engagement dans l'action et souligne l'importance d'une attitude responsable face à la vie des signes, et plus globalement face à la vie dans toute son entièreté. La sémio-éthique est une invitation à élargir notre conception du signe au-delà de la communication, du verbal et de la signification univoque entre un signifiant et un signifié. Une invitation à pratiquer avec curiosité le monde des signes, hors des conventions et des jugements de valeur (Ponzio, 2010).

Notre contribution tentera d'importer cette vision globale du monde des signes dans le champ de la signification musicale dans lequel la sémio-éthique n'est pour l'instant que très peu citée

(Esclapez, 2014)<sup>3</sup>. L'enjeu sera prospectif. Nous verrons dans cette posture théorique et spéculative une opportunité pour la sémiotique de la musique de s'affranchir définitivement du modèle communicationnel qui a constitué son premier cadre d'élaboration (les années post 1960 du *Linguistic turn*) pour s'orienter vers ce que nous nommerons l'écoute de la « parole » des œuvres musicales. À partir de la présentation générale de la sémio-éthique et de quelques-uns de ses concepts-clés, nous dessinerons le territoire d'une sémiotique musicale partant des pratiques plus que des corpus constitués et des textes achevés.

### **LA SÉMIO-ÉTHIQUE : UNE PERSPECTIVE *AUTRE***

La sémio-éthique est une perspective particulière de l'étude des signes qui ne se présente pas comme une méthode, un ensemble de règles et de principes établis. Elle demeure une vision générale et prospective qui pose la question des interactions entre la sémiotique et l'éthique (Fontanille 2007). Elle fait l'hypothèse, suivant en cela l'éthique aristotélicienne, que l'action individuelle et collective et sa signification ne peuvent se construire que dans les interrelations entre l'action elle-même et les différentes instances de la pratique qui concourent à sa signification (l'objectif, l'adresse à autrui, la situation, l'accueil d'autrui en moi...) et non à partir de valeurs fondées a priori. Petrilli et Ponzio privilégient le déplacement des signes hors des valeurs dominantes et de la doxa politique, culturelle ou esthétique, préférant le « non-rangé » et le « non-classé ». La sémio-éthique voit dans l'analyse critique de notre monde globalisé une opportunité pour enfin s'extraire de l'Humanisme de l'Identité qui a construit la pensée occidentale depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle. Si le sentiment d'identité est une des conditions préalables pour une véritable rencontre avec autrui, la dérive identitaire qui, a contrario, provoque repli et exclusion est révélatrice du profond malaise de nos sociétés. Nous sommes les témoins et les victimes d'un détournement de valeurs confinant au mensonge et à l'illusion : la mondialisation conduit à l'uniformisation qui devient pourtant la représentation d'une

nouvelle expression de l'universalité ; la libre circulation des marchandises, des hommes et des idées qui ne profite qu'à une infime partie de la population est pourtant le symbole d'une nouvelle forme de liberté célébrée comme fluctuante et épisodique. Dans ce contexte de simulacre quasi permanent, les signes ne représentent plus la réalité de nos situations et de nos environnements ; nos sémiosphères sont brouillées, diffractées en une multitude de prismes où entrent en collusion le réel, la fiction et l'illusion.

Le projet philosophique de la sémio-éthique est fondé sur la reconnaissance de la différence et de la séparation avec autrui, plaçant comme enjeu fondamental la prise en considération de cette différence tout en affirmant l'importance de la reconnaissance de nos « sois » propres. C'est la différence, ou plutôt, *l'indifférence* (Jullien, 2012) qui est au cœur du projet : comment nous distinguer les uns des autres sans nous affronter, nous ignorer ou nous identifier ? Il s'agit de penser « au-delà » de ce que nous pensons connaître sans que cet « au-delà » ne soit pour autant transcendant, c'est-à-dire métaphysique.

C'est dans cette même perspective que se situe l'ouvrage d'Eduardo Kohn *Comment pensent les forêts* (2017). L'anthropologue propose, à partir de la théorie sémiotique de Peirce, de penser une sémio-anthropologie « au-delà de l'humain » qui affranchit la fonction symbolique de la seule instance de communication. Kohn libère la force des indices et des icônes qui deviennent des lignes de fuite vers d'autres formes possibles d'échanges intersubjectifs et inter-espèces : « Ces rencontres avec d'autres sortes d'êtres nous forcent à admettre que voir, se représenter, et peut-être savoir, ou même penser, ne sont pas des affaires exclusivement humaines. » (Kohn, 2017 : 19) Cette proposition ne devient possible qu'à partir du moment où l'on conçoit, suivant Jakob von Uexküll, que tout organisme communique par l'usage de modèles affectivement construits au sein d'une niche écologique donnée (Uexküll [1956] 2010). La sémio-éthique est un projet politique dans la mesure où Pétrilli et Ponzio s'engagent fermement contre toute forme de glottocentrisme<sup>4</sup> ou anthropocentrisme qui privilégierait une conception de la signification

uniquement élaborée à partir du verbal et de l'intentionnalité. Pour Petrilli et Ponzio, l'humain est un « animal sémiotique ». Il s'agit de reconnaître que la communication et l'échange en société peuvent être également véhiculés par une modalité non-verbale qui enrichit la sémiologie et élargit les possibilités du sens. Si l'homme est un « animal sémiotique » alors nous pouvons faire l'hypothèse que d'autres types de sémiologies (dont les sémiologies animales ou biologiques) ne lui sont pas nécessairement étrangères.

Le territoire épistémologique de la sémio-éthique ne peut être séparé de la globalisation et de ses effets (qu'ils soient technologiques, économiques, culturels ou sociaux) que Petrilli et Ponzio considèrent comme un *pharmakon*, aussi bien remède que poison (Stiegler 2010). Si les études critiques sur la globalisation sont nombreuses (*e.g.* Abélès, 2008), la posture des chercheurs italiens est différente : ils voient dans la reconnaissance des effets néfastes de la globalisation la possibilité même de leur contournement : la responsabilité de l'individu face à la vie et à la culture comme l'attention portée aux autres sont au centre de cette posture sémiotique, largement influencée par la philosophie éthique travaillée dans les années 1920 par le Cercle de Bakhtine. Les écrits du Cercle sont l'une des sources de la pensée des chercheurs : il s'agit ainsi de nous enjoindre à être les acteurs responsables de la globalisation en nous invitant à en faire l'expérience de façon libre et critique. Les deux chercheurs sont extrêmement critiques face à la disciplinarité et l'hyperspécialisation des modes de connaissance qui ont d'ailleurs été remis en question dès les années 1990 (*e. g.* Morin, 1990). La sociologie de l'art portée dès les années 1950 par Pierre Francastel est intéressante à évoquer à ce propos. Née du rapprochement entre histoire de l'art, anthropologie et sociologie, elle donne à penser l'art comme un système socialement signifiant, une représentation historique du réel, une dialectique entre l'imaginaire, le perçu et le réel. Francastel fait ainsi figure de précurseur. En pensant très tôt les relations avec l'art et la réalité psychologique et sociale, il a ouvert la voie à une discipline hybride, inclassable ou « autre » : la sociologie historique de la culture.

Penser « au-delà » n'est pas une simple injonction utopique. Ce mode d'élaboration de la connaissance tente de ne pas fragmenter le tout en de petites parcelles de savoir, mais de (re)fonder les disciplines de façon écologique et organique, privilégiant la continuité du réel et de sa représentation ainsi que l'unité des sciences de l'Homme sans dissoudre pour autant leur multiplicité et leur complexité. Dans cette philosophie, il est important en effet que les disciplines ne soient pas des lieux sclérosés, normés, stérilisés et automatisés de pouvoir mais qu'elles deviennent des lieux d'émergence du savoir (Morin 1990). C'est à ces seules conditions : exercer notre responsabilité en développant notre attention, notre écoute, notre capacité à signifier de façon plurielle et notre faculté à interpréter avec justesse que nos regards pourront renouveler le réel et ses modes de représentation.

## **MIGRATIONS CONCEPTUELLES**

Si la sémio-éthique peut être comprise comme une exploration et une description des signes, elle est surtout une pratique, un savoir-faire dont l'enjeu éthique en est la source. Le modèle dynamique d'appréhension des signes qu'est la sémiosphère conduit au renouvellement des méthodes mais aussi des modes d'acquisition des connaissances et des règles de production et d'analyse du sens. C'est à partir de ce contexte qu'à notre tour nous proposerons « d'autres » voies d'accès à la signification musicale, grâce des « migrations conceptuelles » élaborées à partir de ce que Edgar Morin nomme des « notions migratoires » (1990). Dans le contexte global de la sémio-éthique que nous venons de présenter, nous retiendrons quatre notions : l'attention l'écoute, la signification et l'interprétation. Nous tracerons ainsi une « carte » conceptuelle qui nous permettra de naviguer entre les disciplines. Il s'agit de visualiser quelques points de repères qui nous permettront, ensuite, de cartographier le territoire de ce que pourrait être une sémio-éthique de la musique. Ce que nous avons appelé au tout début de notre propos : une sémiotique de la « parole » des œuvres musicales.

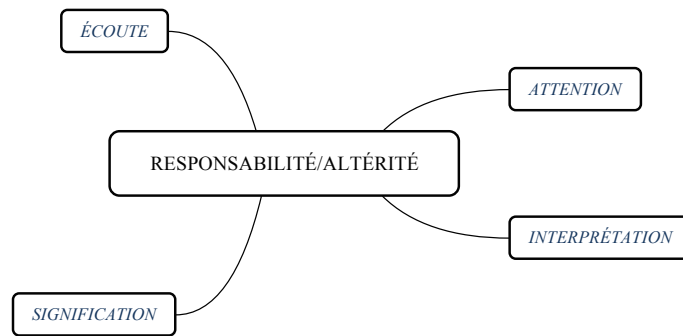


Figure 1  
Cartographie et transposition : de quelques « notions migratoires ».

**L’attention** privilégie l’expérience de ce qui est en train d’être vécu. Elle suppose de s’extraire de la linéarité de la conception occidentale du temps de l’Histoire. Si de façon chronologique et abstraite, l’Histoire est représentée comme une succession : Passé-Présent-Futur, le temps de l’Histoire vécue (le temps de la conscience) impose de partir du « milieu », de l’attention, comme l’a mis en évidence Bernard Stiegler réactivant la phénoménologie husserlienne (2010)<sup>5</sup> dans le cadre d’une philosophie sociale. L’attention au présent est une pratique située « entre » la rétention du passé et la protention à venir et implique un partage de nos espace-temps. Elle est à la fois « *attention psychologique*, perceptive ou cognitive (« être attentif », vigilant, concentré) et *attention sociale*, pratique ou éthique (« faire attention, prendre soin) (...) »<sup>6</sup>. L’attention renvoie au soin, au *care* (Zielinski, 2010). Elle est à concevoir comme une disposition mais aussi (et surtout) comme une activité concrète, comme une pratique qui repose sur une éthique du détail, du relief, du fragment. Être attentif demande de prêter attention aux choses et aux êtres, y compris (et surtout) ceux qui paraissent *insignifiants* et qui sont, par là même, inclassables. L’attention suppose, en effet, l’écoute active de l’Autre. Le philosophe et sinologue François Jullien propose de déplacer la question de l’altérité vers celle de l’écart et non de la différence (2012). L’écart suppose une distance féconde et aventureuse, il est un lieu



intermédiaire (celui de l'entre). Il est le lieu du commun de l'humain alors que la différence suppose une comparaison ou une classification fondées à partir d'un cadre commun, érigé en cadre de référence et auquel est rapprochée toute la diversité du vivant. **L'écoute** est, elle aussi, une pratique. Écouter suppose de s'extraire de nos jugements de valeurs et d'entrer en relation dialogique avec l'Autre, le laissant ainsi nous surprendre et, par cette irruption dans nos univers singuliers, le comprendre comme radicalement Autre (Levinas, 1974). C'est à cette seule condition que nous pourrions éventuellement changer de point de vue sans nous perdre de vue. L'écoute conduit à prendre acte de nos diffractions sémantiques et à privilégier l'attention dénuée de tout autre intérêt que celui de la prise en compte de l'écart et de la distance, tentant de résister de cette façon au mythe du « même », de l'unité ou de la fusion. Ce temps de *l'instant retrouvé* ne peut se satisfaire d'une signification unilatérale comme la linguistique saussurienne l'a formalisée dès le début du XX<sup>e</sup> siècle. En effet, l'univocité entre le signifiant et le signifié verticalise la signification et en fait le produit de la seule intention de communication. À l'inverse, **la signification** connectée à l'écoute et à l'attention, devient selon les mots de Kohn : « une gigantesque gamme de différences significatives entre des qualités et des êtres » (2017 : p. 13) qui nous conduit à développer toute une série de relations « antérieures au processus habituels de catégorisation et de communication insérés dans des cadres historiquement et linguistiquement contingents » (2017 : *ibid.*). La signification (et ses multiples modalités : verbales mais aussi non-verbales) ouvre le champ du signe à **l'interprétation** comme plongée dans l'inconnu et convoque une capacité de réponse qui ne cherche pas à clôturer, juger, classer mais à entendre ce qui s'esquisse en-deçà ou au-delà des mots (Zielinski 2010). L'interprétation devient lecture et questionnement attentif de l'Autre, comme de soi.

Ces quatre « notions migratoires » doivent être comprises de façon non-hiérarchique. Elles sont en interaction constante et s'informent mutuellement. Elles sont des foyers d'expérience qui

construisent l'espace de l'échange intersubjectif qui se joue particulièrement dans les pratiques artistiques. Ces quatre « cairns » augmentent la carte de notions secondaires :

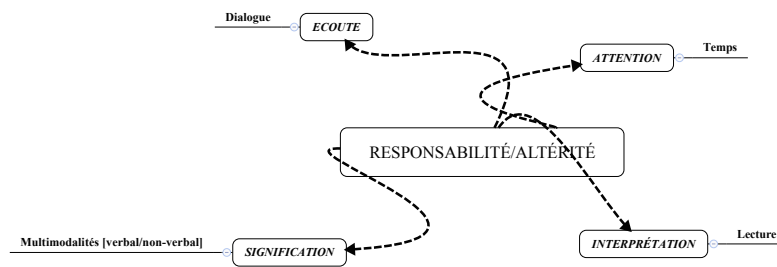


Figure 2  
Cartographie et transposition : « notions migratoires » et « secondaires ».

L'attention, l'écoute, la signification et l'interprétation partagent avec le territoire musical et musicologique une forte proximité. Elles ne sont en rien étrangères à ce qui se joue entre interprètes, musicologues, analystes, artistes et auditeurs. La sémiotique de la « parole » des œuvres que nous proposerons ne donnera-t-elle pas l'opportunité de revisiter le territoire de la musicologie ?

## **VERS UNE SÉMIOTIQUE DE LA « PAROLE » DES ŒUVRES MUSICALES**

Après ces préalables, il convient de procéder à la possible « transposition » de la posture portée par la sémio-éthique dans le champ de la signification musicale, vers une sémiotique de la « parole » des œuvres musicales.

Si la notion de « parole » fait référence à la sémiologie saussurienne et au couple langue/parole qui détermine les modalités de fonctionnement du langage, nous la définirons - quant à nous - dans la perspective plus singulière d'Emile Benveniste (1966, 1974). La parole est l'instance

du discours en acte et le lieu du surgissement du sujet, exercice d'une compétence et actualisation individuelle du système social (Dosse, 1992). François Dosse dans son *Histoire du structuralisme* souligne d'ailleurs l'isolement des thèses d'Emile Benveniste, exception française (1992, p. 57-70), dans le contexte structuraliste de la fin des années 1960 - thèses pourtant en gestation dès 1946. Dosse montre également tout le tribut que devra l'épanouissement d'une linguistique de l'énonciation et d'une philosophie du langage aux événements de mai 1968 qui signent le glas d'une certaine façon de concevoir et de comprendre le monde. Un retour au sens après celui du signe, un retour à la présence, à l'altérité, au corps, à l'instant et aux émotions. Ainsi la notion de « parole » suggère-t-elle un retour aux œuvres elles-mêmes, conçues comme des champs de présence singuliers, référant à des normes et des codes historiques mais également à des activités qui déplacent la question de la création, de la représentation ou de l'expression vers celle de l'exploration, l'instauration et l'invention. Dans cette perspective, l'idée de l'œuvre comme entité achevée et détachée du monde est mise à l'épreuve par l'activité qui, la concevant ou la recevant, la détermine comme un mode de présence particulier (Vecchione, 1992, 2008. Esclapez & Hauer, 2001). Dans le champ de l'art contemporain, Jean Cristofol propose, quant à lui, que l'art puisse être pensé « non comme la production d'objet » mais comme le « travail des formes » développant une pensée et une fonction spécifiques (2005). Ces postulats conçoivent la musique (et l'art) comme des paroles singulières, créant par leur présence une pluralité de mondes possibles. Les œuvres musicales (et artistiques) nous donnent l'opportunité de vivre une expérience sensible irréductible au seul contexte, aux seules intentions, et aux seules conditions techniques et technologiques. En ce sens, l'art n'est pas communication, il est exploration et interprétation du réel selon des modalités particulières qui mettent en défaut la signification univoque entre un « signifiant » et un « signifié ». Définir les œuvres musicales comme des « paroles à l'œuvre » demande de concevoir, à l'instar de la sémio-éthique, la signification musicale comme instauration d'un

dialogue singulier entre différents « acteurs en présence » : compositeurs, auditeurs, interprètes et musicologues, etc. Ces instances dialogiques sont individuelles mais aussi collectives, fabriquées à partir de leur inscription sociale, économique ou culturelle dans une situation historiquement marquée. Elles ne réfèrent plus seulement au continuum « compositeur, interprète et auditeur » ce qui reviendrait à réactiver dans le champ musicologique le schéma de la communication mais instaurent, de façon réticulaire, des champs d'expérience qui sont des territoires à déchiffrer bien plus qu'à décoder.

Ce déplacement vers la question des pratiques et des discours en acte n'est pas nouveau. Nous ne pouvons, dans le cadre de cette contribution, en tracer toute la généalogie. Nous rappellerons que d'Aristote à John Dewey ou à Bruno Latour, nombreux sont les penseurs (fondant et représentant le courant pragmatique) qui pensent ou ont pensé les interactions entre les sciences, les arts et l'action dans le monde. Dans ces perspectives, la pratique n'a d'autre finalité que l'action qui - agissant, explorant, donnant à penser - transforme le sujet, les rapports sociaux ou même le milieu naturel. En guise d'exemple, nous évoquerons le développement des dispositifs interactifs scène-artiste-public qui est progressivement devenu, depuis le début du XXI<sup>e</sup> siècle, le lieu d'une expérience artistique à échelle collective. Dans le champ musical, ces situations sont particulièrement effectives dans les *concerts participatifs* qui sont de véritables expériences, émotionnellement intenses car vécues collectivement *en live*. Ces concerts offrent au public des possibilités accrues d'interaction émotionnelle avec les artistes, renforcent son sentiment d'engagement dans le procès de création, ainsi que son sentiment d'appartenance à la collectivité. Même si certains de ces concerts sont des opérations de marketing à grande échelle qui n'ont pas vraiment à voir avec l'utopie équitable du « vivre ensemble » car l'usage entrepreneurial et médiatique en motive souvent l'élaboration, certaines de ces nouvelles formes d'énonciation sont de véritables expériences de partage du sens qui travaillent à la

réinsertion de l'individu dans l'espace public. Situées au cœur d'un procès signifiant, ces situations structurent, en effet, l'espace des expériences subjectives.

Il ne s'agit pas d'opposer la pensée théorique et pratique (ni même de les fusionner) mais de les penser comme « autres », dans leurs écarts comme dans leurs fécondités mutuelles. Il ne s'agit pas non plus d'instaurer un régime de valeurs entre plusieurs faits signifiants mais de reconnaître la diversité des systèmes symboliques comme systèmes cognitifs (au sens large et non computationnel du terme), historiquement et culturellement marqués. Ce qui constitue la signification n'est plus la relation entre un sujet et un objet signifiant, mais le sens de l'action et les valeurs investies dans l'action elle-même (Panier, 2008).

Une sémiotique de la « parole » des œuvres peut dès lors se concevoir comme l'étude d'un champ de pratiques signifiantes explorant le monde hors des topos convenus et dessinant le cours même de l'entreprise musicologique comme action.

### **L'attention**

La question de l'attention, telle que nous l'avons délimitée, interroge l'écriture de l'histoire et plus précisément l'écart entre le temps passé et celui, contemporain, de l'historien. Michel Foucault relatait, par exemple, que pour Clavel « ce qui échappe à l'histoire, c'est l'instant, la fracture, le déchirement, l'interruption » (Foucault, 2001, p. 790). L'écriture de l'histoire est une problématique délicate qui a été abordée à la suite de l'École des Annales par toute une génération de penseurs, la plupart français, comme Michel Foucault, Paul Veyne, Jacques Le Goff, Paul Ricoeur ou Jacques Derrida. Nous retiendrons particulièrement la posture de Michel de Certeau pour qui l'écriture de l'histoire est une pratique de l'écart et du sens. Située entre science et fiction, cette pratique instaure un équilibre instable entre la subjectivité de l'historien et le recueil des traces du passé (Dosse, 2003). Elle implique également un rapport paradoxal à l'Autre dans la mesure où celui-ci est absent. Dans cette perspective, l'attention est une pratique

critique qui permet au passé (et aux autres) de se révéler en surgissant et de prendre place dans un espace paradoxal qui n'est pas exactement celui du devoir de mémoire ou de la quête de l'authenticité. Cet espace intermédiaire est celui de l'éthique qui revisite la jonction entre le sujet et l'objet et privilégie la porosité entre la situation du chercheur et les événements qu'il entreprend d'étudier. Pour Daniel Charles, l'histoire n'est significative qu'à « temps complet » dans la mesure où elle inclut de façon équidistante les trois dimensions du temps : passé, présent et avenir (Charles, 2001).

La musicologie qui est le discours sur la musique s'est construite dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle sur le modèle des sciences historiques. Avec l'élargissement progressif de son territoire, le musicologue s'est doté, dès les années 1970, de pratiques autres issues, par exemple, des sciences du texte ou des sciences critiques (Vecchione 1992), ou encore de l'ethnomusicologie, qui ont réévalué quelques-unes des valeurs dominantes. Le regard porté sur les musiques de l'Autre, les musiques dites mineures comme les musiques populaires modernes, les compositeurs oubliés et délaissés, le rapport entre improvisation et écriture, la remise en question de la périodicité de l'histoire et de sa chronologie ne sont que quelques-uns de ces territoires laissés en friche par l'histoire officielle. Ils connaissent dans le dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle une reconnaissance qui, si elle est indéniablement le fruit de contingences géopolitiques et culturelles, n'en est pas moins le signe d'un profond déplacement des valeurs musicologiques et musicales. En effet, si la modernité artistique du XX<sup>e</sup> siècle a pensé la question de la création comme une production favorisant l'originalité et l'inouï, la technique et l'unicité de l'objet d'art, la fin du XX<sup>e</sup> siècle a relancé le débat en donnant à penser l'acte de création comme continuité et réécriture, reconfiguration et recomposition. La création musicale savante s'est, par exemple, ouverte aux pratiques musicales de l'altérité (musiques anciennes, improvisées, traditionnelles, expérimentales) : oralité et improvisation ont favorisé l'émergence de processus

hybrides. Si les époques antérieures au XVIII<sup>e</sup> siècle pensaient l'acte créateur presque exclusivement dans son rapport à la religion, si l'autonomisation du geste s'est progressivement transformée en valeur esthétique et cela jusqu'aux dernières années de la modernité triomphante, la création se pense actuellement comme un agir collaboratif, au cœur de dispositifs inter-artistiques. L'improvisation, la reproduction, la réécriture, la réadaptation, la répétition autant que la trouvaille, le « bidouillage », la reprise, le « vintage » sont quelques-unes de ses modalités les plus actuelles. La création se déploie ici comme un jeu avec les *idées des autres*, ou avec les *idées autres*. Le retournement, l'hybridité, l'équidistance deviennent les régimes historiques les plus actuels avec lesquels le musicologue dialogue.

Il serait bien trop long de citer toutes celles et tous ceux qui ont œuvré à cette émergence et qui à l'heure actuelle agissent au sein de multiples réseaux de recherche internationaux. Nous ne citerons (en assumant la partialité de cette citation) que ceux que nous considérons comme les pionniers au XX<sup>e</sup> siècle de cette autre posture musicologique : Boris de Schlœzer, André Souris, André Boucourechliev et Charles Rosen (Esclapez, 2007). Compositeurs, interprètes, ils sont aussi théoriciens de la musique. Cette hybridité constitue leur spécificité musicologique située entre théorie et pratique. Ils sont des « chercheurs » qui n'hésitent pas brouiller la linéarité et la causalité de l'historiographie officielle. Attentifs à la « vie » des formes, ils favorisent ainsi l'émergence d'un milieu écologique entre créateurs et auditeurs (au sens le plus large possible). D'historien, le musicologue devient un observateur attentif des pratiques musicales émergentes ou inclassables, conscient de l'histoire de ces pratiques mais aussi (1) du fait qu'elles ouvrent des mondes possibles et sont toutes dignes d'intérêt et (2) de sa position épistémologique : il étudie un « objet » qui, tout en étant inséré dans des régimes historiques, ne peut être fixé tant il est mobile et impermanent. C'est alors à l'observateur d'être attentif à ses surgissements les plus imperceptibles soient-ils. Une sémiotique de la « parole » des œuvres musicales prête ainsi attention à *tout ce qui fait signe*, c'est-à-dire aux multiples paroles que les œuvres comme

pratiques font advenir au monde. En ce sens, une sémiotique de la « parole » des œuvres pratique l'écoute des pratiques.

### **L'écoute**

Si, comme l'attention, l'écoute est une forme de l'expérience et de la connaissance du monde, elle n'en est pas moins une pratique singulière qui ouvre la sémiotique de la « parole » des œuvres vers les bruissements du monde. Cette ouverture constitue pour les pratiques artistiques de l'époque contemporaine un tournant esthétique essentiel dans la mesure où elle renverse la hiérarchisation du sensible en revalorisant la place de l'écoute et du son que tendait à amenuiser le régime historique du visuel (Pardo Salgado, 2014). La seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, héritière des premières avant-gardes artistiques, voit l'exploration de territoires inédits qui réduisent progressivement les frontières entre musique et son. Brian Eno ([1999] 2005) relate, par exemple, les recherches marginales poursuivies en Angleterre et aux États-Unis par certains compositeurs et interprètes comme Cornelius Cardew ou Christian Wolf (ou lui-même) suite aux expériences musicales et artistiques de John Cage. Cette « lignée » fondera au milieu des années 1960 le territoire des musiques expérimentales qui ont profondément modifié la frontière érigée depuis des siècles entre son et musique, donnant l'opportunité aux artistes et compositeurs de découvrir la *sonorité de la Terre* (Pardo Salgado, 2014). Les bruits ou les paysages et installations sonores rejoignent le musical, explorant de façon critique la nature même du musical. Même si ces explorations sont davantage revendiquées par les artistes sonores que par les compositeurs ou interprètes, on assiste à l'heure actuelle à un élargissement des discours musicologiques qui étudient l'émergence du son dans les musiques contemporaines (Spampinato, 2008 ; Solomos, 2013) mais aussi à une prise en compte plus générale de la présence du son dans les arts et le monde (Szendy, 2001 ; Deshayes, 2006 ; Barbanti, 2011 ; Sterne, [2003] 2015). Ce tournant esthétique vers les *sonorités de la Terre*



suggère, suivant en cela Petrilli et Ponzio, une perception qui tend à dissoudre le « signifié » au profit de la matérialité du signifiant. Une sémiotique de la « parole » des œuvres s'attache à goûter le son et à en savourer tous les reliefs. En ce sens, elle est proche des écrits de Roland Barthes en faveur du « plaisir du texte », du « grain de la voix » et de l'écoute intersubjective qu'il a contribué à ancrer dans l'esthétique contemporaine (1973, 1982). Le son comme projection et adresse, comme résonance et vibration, fait de l'écoute le seuil primordial pour entrer dans ce que le signe possède de plus subjectif. Cette subjectivité n'est pas simplement la reconnaissance de la manière que nous avons de donner un sens personnel aux choses et aux êtres, elle est le lieu de la mémoire, de l'absence, de la disparition, de l'imperceptible et de l'impermanence. Le philosophe Roberto Barbanti (2011) explore, par exemple les fondements d'une écologie sonore à partir de l'herméneutique heideggérienne qui engage, selon lui, trois modalités d'être au monde : la « coexistence », la « continuité » et la « connivence ontologique » (2011, p. 11-18). Cette dernière notion lui semble essentielle pour fonder une écologie sonore qui postule la porosité entre la perception d'un son et le son lui-même. Ceci déplace la pratique de l'écoute vers la question de la relation : le son est un dispositif intermédial qui relie de façon locale et silencieuse les êtres, les choses et les bruits du monde. Le son est un espace critique où peut se déployer une réelle interdisciplinarité des pratiques artistiques et des gestes de création.

Du point de vue d'une sémiotique de la « parole » des œuvres, l'écoute implique le contournement de toute forme de logique qui tendrait à séparer, à disjoindre et à instaurer des valeurs esthétiques entre les musiques. Aller à la parole des œuvres demande de (1) ne plus séparer la musique du son (quelles que soient ses multiples occurrences), (2) de ne plus réduire l'importance historique et esthétiques des musiques de l'oralité (entendons des musiques de tradition orale mais aussi des musiques improvisées, expérimentales) au profit de la seule prise en compte des musiques écrites et (3) de ne plus étudier les musiques en dehors des situations

d'énonciation et de production : concerts, performances, rituels, installations, processions, etc. qui les déterminent en même temps qu'elles les déterminent. Une sémiotique de la « parole » des œuvres écoute pour mieux « aller à la réalité musicale » (Vecchione, 2007). Elle la laisse « sonner » avant même de l'identifier, de la classer ou de l'instrumentaliser. Écouter pour tenter de mieux comprendre ce qui nous est étranger, pour tenter d'observer l'auralité des musiques, c'est-à-dire leur puissance à s'adresser en priorité à nos oreilles.

### **La signification**

Du point de vue de Petrilli et Ponzio, la sémio-éthique se doit d'élargir le fonctionnement de la signification au-delà du verbal. Leur posture suggère que l'étude de la signification s'élargisse au-delà des notions de communication, de signification, de message ou de code issues du post-structuralisme saussurien pour s'ouvrir au non-verbal. L'enjeu de la sémio-éthique est ainsi de proposer une alternative à la sémiologie saussurienne ou même aux sémiotiques greimassiennes<sup>7</sup> qui ont d'ailleurs été appliquées en musique par Eero Tarasti (2006) ou Márta Grabócz (2009). En effet, l'importation des méthodes linguistiques dans le champ musical ont été particulièrement actives dès les années 1960, années du *Linguistic turn*. D'une part, la musique semble partager avec le langage verbal de fortes similitudes (linéarité temporelle de son support d'expression, même organe de transmission et de réception, grammaticalité et transcriptibilité) qui font l'objet d'études toujours vivaces à la suite, notamment, des travaux de Fred Lerdalh et Ray Jackendoff (1983, 2006). D'autre part, depuis les toutes premières philosophies de la musique (Pythagore, Platon), les relations entre musique et langage ont été largement commentées. Nombreuses sont les études musicologiques, entre sémiotique, psychologie, sciences cognitives et neurosciences qui font de ces similitudes entre musique et langage le nœud central de leurs recherches. Cependant, la signification musicale semble résister à ce rapprochement et le signe musical ne peut se réduire au fonctionnement du verbal.

La signification musicale réfère au ressenti et l'écoute ou le jeu musicien interroge le partage de nos intersubjectivités en action que Robert Francès qualifiait déjà en 1959 de seuil « pré-réflexif ». La musique envahit le corps et en prend possession et, en ce sens, dit le monde sous une autre modalité que le verbal. La signification musicale réfère à la priméité peircienne<sup>8</sup>, à la conception de l'être dans sa globalité et sa totalité. Elle est de l'ordre du possible car, en tant que pratique, elle est vécue dans une sorte d'instant intemporel qui correspond à la vie émotionnelle dans ce qu'elle peut avoir de plus archaïque mais aussi de plus utopique. Pour Francesco Spampinato, la signification musicale est d'ordre métaphorique et induit une musicologie du « contact » (2008). Pour Bernard Vecchione, la musique est fiction (Esclapez, 2016) et son étude convoque une réflexion profonde sur la nature langagière du musical dans le champ expressif du non-verbal. La signification musicale comme fiction implique une véritable théorie de l'imaginaire qui induit une dialectique entre réel, perçu et imaginaire (Francastel, 1967). Sans oublier que le signe musical (comme tout autre type de signes) se situe à l'intérieur d'une sémiosphère et peut être produit par des êtres autres qu'humains (animaux, plantes) évoluant quant à eux dans d'autres sémiosphères. Cette remarque rejoint les études récentes de scientifiques en éthologie ou botanique, comme par exemple les travaux de Peter Barlow (2012) ou les premières esquisses de zoomusicologie initiées par François-Bernard Mâche (1983) et poursuivies par Dario Martinelli (2007).

Dans cette perspective, il s'agit de concevoir la signification de la musique comme un enchevêtrement de « paroles » (sons, gestes, signaux, indices...) qui problématise la coïncidence univoque du signifiant et du signifié en donnant à s'épanouir leur diffraction, leur dissymétrie et leur anarchie. La sémiotique de la « parole » des œuvres musicales se propose de (re)trouver cette vie en train d'être vécue qui fait de la musique (sous toutes ses formes) un « lieu de la parole en action » et non un message portant signification.

## **L'interprétation**

Nous ne référerons pas ici à la question de l'interprète qui est pourtant l'un des acteurs essentiels de la production du sens en musique et dont le corps participe de l'écoute partagée de la musique mais, suivant en cela la posture de Petrilli et Ponzio, à l'interprétation comme espace critique et lecture de la « parole » des œuvres musicales. Il s'agira d'interroger la situation du musicologue face à ces « paroles ». La musicologie comme interprétation rejoint les frontières de l'herméneutique et déborde le territoire musicologique académique. Parmi ces études et parce qu'il serait impossible, dans le cadre de cette contribution, de citer de façon exhaustive leurs développements qui interrogent l'historiographie de la musicologie actuelle, nous nous référerons en priorité aux travaux de Bernard Vecchione qui ancrent, dès les années 1980, la musicologie dans le territoire de l'anthropologie musicale historique et dans celui d'une sémio-herméneutique de la musique (2007). Pour Vecchione, le terme même de « musicologie » est insuffisant pour décrire l'enjeu de la discipline, située au carrefour des sciences historiques, philosophiques, humaines et sociales et des sciences critiques. Il lui préférera celui de « réalité musicologique » qui instaure une relation dialogique entre le musicologue les œuvres, les activités et des situations qui forment un tout complexe conçu comme une « éco-forme », c'est-à-dire comme un milieu d'une grande complexité anthropologique où les formes musicales instaurent des configurations qui sont des problématiques imaginées par leurs auteurs (intentionnellement ou à leur insu) et conçues en interaction avec un lieu qu'elles reconfigurent en même temps qu'il les reconfigure. Pour Vecchione, reconnaître que le discours sur la musique soit fondamentalement d'ordre herméneutique permet (1) de prendre quelques distances avec les seules orientations de la musicologie comme science historique et analytique et (2) de déployer un projet musicologique en totale adéquation avec son objet d'étude. En effet, la réalité musicale est d'ordre essentiellement fictionnel et instaure un écart entre le réel et son inscription dans les œuvres. Ainsi, l'activité interprétative s'infiltré à l'intérieur même des

différentes instances qui élaborent la signification musicale. Comme le souligne Bernard Vecchione (1992, p. 281-282) la musicologie est considérée au plan le plus général :

comme discipline que concerne l'ensemble de la question de l'élaboration des connaissances sur la musique, quelles que soient ces connaissances (intellectuelles, pratiques, sensibles), quels que soient leurs types (scientifiques, technologiques, philosophiques) et quels que soient les aspects de la musique étudiés (œuvres ou activités, son ou partitogrammes, musiques déjà existantes ou musiques virtuelles, en projet, en progrès, en procès,...). Cette définition va dans le sens même de l'histoire de la discipline et se trouve tout à fait conforme, sinon aux acceptions plus classiques du terme, du moins à la nature de l'objet sur lequel la musicologie s'interroge : la réalité de la musique dans les civilisations, sa nature, sa fonction.

Entre cheminement, quête et hasard, le déploiement musicologique de la réalité musicale est un espace entrelacé où se situe précisément le projet musicologique comme interprétation (Vecchione, 2008). C'est à ce jeu de distanciation critique, que se livre le jeu/jeu du musicologue : entre principe de « laisser-être-les choses », celui de parvenir à révéler leur enracinement anthropologique à partir de la fiction proposée par le musical lui-même et celui de les déployer dans un discours qui pourra, à son tour, être déposé dans le socle commun des connaissances admises ou plausible (si ce n'est acquises)<sup>9</sup>. Une sémiotique de la « parole » dialogue et interprète les œuvres musicales dans ce qu'elles ont de plus silencieux et qu'elles taisent : l'intention de leurs auteurs, la fiction de monde qu'elles mettent en jeu, l'écoute partagée qu'elles invitent à expérimenter et les modalités d'énonciation et de production qu'elles instaurent.

## CONCLUSION

La sémiotique de la « parole » des œuvres musicales est un projet politique, éthique et philosophique qui tente d'inventer un autre lieu pour mieux appréhender la musique, hors des valeurs dominantes. L'attention, l'écoute, la signification et l'interprétation sont au cœur de ce projet qui est un dispositif apte à fabriquer du sens. ce que Bakhtine nommait une « compréhension créatrice » :

La *compréhension créatrice* ne renonce pas à soi, à sa place dans le temps, à sa culture, et n'oublie rien. La grande affaire de la compréhension, c'est l'*exotopie* de celui qui comprend — dans le temps, dans l'espace, dans la culture — par rapport à ce qu'il veut comprendre créativement. Même son propre aspect extérieur, l'homme ne peut vraiment le voir et l'interpréter en tant qu'un tout ; les miroirs et les photographies ne l'aideront pas ; son

véritable aspect extérieur ne peut être vu et compris que par d'autres personnes, grâce à leur exotopie spatiale, et grâce au fait qu'ils sont *autres* (Bakhtine cité par Todorov, 1981, p. 169).

Le terme de « dispositif » s'infiltré dans les sciences humaines et sociales mais aussi les sciences de l'art et remplace progressivement celui de « structure » qui était la référence des générations précédentes. De Michel Foucault (1975) à Gilles Deleuze (1989), puis à Giorgio Agamben (2007), cette notion a évolué progressivement depuis la définition foucauldienne qui le liait aux productions de savoirs ou aux relations de pouvoir. Sa réinsertion dans le champ des études scéniques et la pratique qu'en font actuellement les artistes et compositeurs contemporains, aux frontières des arts sonores, des musiques expérimentales et des installations numériques, nous invite à l'utiliser avec précaution mais aussi intérêt (Guelton 2016). Le dispositif que propose une sémiotique de la « parole » des œuvres est celui du *live*. Entendons non seulement le *live* comme un dispositif technique, sonore, spatial et scénique mais aussi comme un dispositif esthétique qui favorise l'émergence d'un réseau de relations possibles et toujours à inventer entre le musicologue et les œuvres comme activités et pratiques. La question du dispositif dans le champ des arts contemporains invite à reconsidérer les interactions entre les œuvres, les lieux mais aussi les corps. En effet, comme l'a inlassablement affirmé Paul Ricoeur, depuis sa conférence de 1939 sur l'Attention et tout au long de l'élaboration de son anthropologie philosophique (In Michel et Porée, 2013), la perception est le siège de l'interprétation. Donner un sens à une œuvre quelle qu'elle soit implique à la fois une perception située, une cognition incarnée mais aussi la prise en compte du lieu où l'événement signifiant surgit. La signification d'une œuvre ne préexiste pas comme si elle émergeait d'un réservoir de données codifiées. La signification peut être représentée comme une carte conceptuelle<sup>10</sup> où il ne s'agit plus de penser par fonctions ou entités (compositeur-œuvre-auditeur) mais d'élaborer une pensée en réseau où les fonctions sont sinon interchangeables, du moins partagées. Une sémiotique de la « parole des œuvres » pense la signification comme une « situation » locale et singulière, comme un espace et un territoire, où les différentes instances du dispositif évoluent

de façon fluide et mobile. Une pensée de la « situation » infère la continuité des sciences et pratique volontiers l'interdisciplinarité : celle des disciplines, des pratiques mais aussi celles des cultures scientifiques. Une sémiotique de la « parole » des œuvres relie souvent de façon inédite les sciences humaines et sociales avec les sciences de la nature et les sciences mathématiques pour tenter de refonder de façon organique la continuité du savoir. Elle invite à prêter attention aux œuvres quelle que soit leur provenance pour mieux les interpréter, les écouter et les faire signifier. Le *live*, en effet, nous invite à pratiquer *l'intranquilité* à laquelle conduit souvent le chemin utopique de la recherche hors des cadres institutionnalisés. Comment, en effet, être attentif sans posséder ? Écouter sans juger ? Laisser s'épanouir la pluralité des significations sans classer ?

### Références documentaires

- ABELES M. (2008). *Anthropologie de la globalisation*. Paris : Payot.
- AGAMBEN, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Paris : Payot.
- BARLOW, Peter W. « Moon and cosmos: plant growth and plant bioelectricity », *Plant Electrophysiology*. Springer Berlin Heidelberg, 2012. 249-280
- BARTHES, R. (1973). *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil.
- BARTHES, R. 1982). *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris : Seuil.
- BENVENISTE, E. (1966). *Problèmes de linguistique générale*, t. 1. Paris : Gallimard.
- BENVENISTE, E. (1974). *Problèmes de linguistique générale*, t. 2. Paris : Gallimard.
- COBLEY, P. (2010). « Introduction » In : *The Routledge Companion to Semiotics*. London: Routledge, 3-12.
- CHARLES, D. (2001). *La fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*. Paris : Presses Universitaires de France.
- CRISTOFOL, J. (2005). « Écritures, dispositifs et expériences » In : *Nouveaux médias, nouveaux langages, nouvelles écritures*, C. Tron et E. Vergès (dirs.). Marseille : L'entretemps, 13-34.
- DELEUZE, G., 1989. « Qu'est-ce qu'un dispositif ? » In *Michel Foucault philosophe. Rencontre internationale*. Paris : Seuil, 185-195.
- DESHAYS, D. (2006). *Pour une écriture du son*. Paris : Klincksieck.
- DOSSE, F. (1992). *Histoire du structuralisme. 1. Le champ du signe, 1945-1966. 2. Le chant du cygne, 1967 à nos jours*. Paris : Éditions de la Découverte.
- DOSSE, F. (2003). « Michel de Certeau et l'écriture de l'histoire » In : *Vingtième siècle, Revue d'histoire* 2003/2 n°78, 145-156. Disponible via <https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2003-2-page-145.htm> (consulté le 30/11/2017).
- FOUCAULT, M. (1975). *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard.
- ESCLAPEZ, C. (2001). « Pour une herméneutique de l'analyse » In : *Approches herméneutiques de la musique*, J. Viret (dir.). Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 73-83.

- ESCLAPEZ, C. (2002). « L'interprétation musicologique. Une dialectique entre l'utopie, l'imaginaire et la tradition ? » In : *Imaginaire et Utopies du XXI<sup>e</sup> siècle*. Paris : Klincksieck, 61-80.
- ESCLAPEZ, C. (2007). *La musique comme parole des corps. Boris de Schlœzer, André Souris et André Boucourechliev*. Paris : L'Harmattan.
- ESCLAPEZ, C. (2014). « Les lieux du sens en musique (et ailleurs). Topoï et hologrammes » In : *Ontologies de la création en musique. Des lieux en musique*, vol. 3, C. Esclapez (dir.). Paris : L'Harmattan, 63-74.
- ESCLAPEZ, C. (2016). « L'expérience du musicologique comme rencontre » In : *Sémiotique et vécu musical. Du sens à l'expérience, de l'expérience au sens*, C. Maeder & M. Reybrouck (dirs.). Louvain : Presses Universitaires de Louvain, 49-62.
- FOUCAULT, M. (2001). « Vivre autrement le temps » [1979] In : *Dits et Écrits II, 1976-1988*. Paris : Gallimard, p. 788-790.
- FRANCÈS, R. (1984). *La perception de la musique* [1958]. Paris : Vrin.
- GRABÓCZ, M. (2009). *Musique, narrativité, signification*. Paris : L'Harmattan.
- GUELTON, B. (2016). *Dispositifs artistiques et interactions situées*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- HAUER, C. (2001). « Paroles à l'œuvre par l'œuvre musicale » In : *Approches herméneutiques de la musique*, J. Viret (dir.). Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 111-122.
- HAUER, C., ESCLAPEZ, C. (2001). « La musique comme parole » In : *Approches herméneutiques de la musique*, J. Viret (dir.), Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 69-71.
- FONTANILLE, J. (2007). « Sémiotique et éthique », *ACTES SÉMIOTIQUES* n° 110. Disponible via <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2445> (consulté le 02/11/2017)
- FRANCASTEL, P. (1970). *Études de sociologie de l'art*. Paris : Gallimard.
- JULLIEN, F. (2012). *L'écart et l'entre. Ou comment penser l'altérité*, FMSH-WP-2012-03, février 2012.
- KOHN, E. (2017). *Comment pensent les forêts* [2013], Paris : Zones sensibles.
- LERDALH, F. & JACKENDOFF, R. (1983): *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: Mass, MIT Press.s
- LERDALH, F. & JACKENDOFF, R. (2006). « The Capacity for Music: What Is It, and What's Special About It? », *Cognition*, 100.1, 33–72.
- LOTMAN, I. M. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid : Cátedra.
- LOTMAN, I. M. (1998). *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid : Cátedra.
- LOTMAN, I. M. (2000). *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid : Cátedra.
- MÂCHE, F.-B. (1983). *Musique, mythe, nature ou les dauphins d'Arion*. Paris : Klincksieck.
- MARTINELLI, Dario. (2007). *ZoosemioticS. Proposals for a Handbook*. Imatra : International Semiotics Institute.
- RICÉUR, P. (2013). *Anthropologie philosophique*. Textes rassemblés et annotés par Johann Michel et Jérôme Porée. Paris : Seuil.
- MORIN, E. (1990). « Sur l'interdisciplinarité », Carrefour des sciences, Actes du colloque du comité national de la recherche scientifique Interdisciplinarité. In : Bulletin interactif du Centre International de Recherches et d'Études transdisciplinaires n°2, juin 1994. Disponible via <http://ciret-transdisciplinarity.org/bulletin/b2c2.php> (consulté le 16/11/2017).
- NYMAN, M. (2005). *Experimental Music. Cage et au-delà* [1999]. Paris : Allia.
- PANIER Louis. (2008). « Une posture éthique en de-çà des valeurs ? » In : *Protée. Revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques*. Québec : Université du Québec, 36 (2), 69-78. Disponible via [halshs- 00353644](https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00353644) (consulté le 30/11/2017).



- PARDO SALGADO, C. (2014). « Des musiques de la terre ». In : *Ontologies de la création en musique. Des Lieux en musique*. Vol. 3. Paris : L'Harmattan, 147-156.
- PETRILLI, S. and PONZIO, A. (2003). *Semioetica*. Rome : Meltemi.
- PETRILLI, S.; PONZIO, A. (2010). « Semioethics » In : *The Routledge Companion to Semiotics*. London: Routledge, 150-162.
- PONZIO, A. (2010). *Rencontre de paroles*. Paris: Alain Baudry sÉditions.
- SEBEOK, T.A. (1995). *Semiotics and the Biological Sciences: Initial Conditions*. <[http://www.academia.edu/1063342/Thomas\\_A\\_Sebeok-Semiotics\\_and\\_the\\_Biological\\_Sciences\\_Initial\\_Conditions](http://www.academia.edu/1063342/Thomas_A_Sebeok-Semiotics_and_the_Biological_Sciences_Initial_Conditions)> (consulté le 17/11/2017).
- SOLOMOS, M. (2013). *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- SPAMPINATO, F. (2008). *Les métamorphoses du son. Matérialité imaginative de l'écoute de la musique*. Paris : L'Harmattan.
- STIEGLER, B. (2010). *Ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue*. Paris : Flammarion.
- STERNE, J. (2015), *Une histoire de la modernité sonore*. Paris : Éditions La découverte.
- SZENDY, P. (2001). *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, précédé de *Ascoltando* par Jean-Luc Nancy. Paris : Éditions de Minuit.
- TARASTI, E. (2006), *La musique et les signes*. Paris : L'Harmattan.
- TODOROV, T. (1981). *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine*. Paris : Seuil.
- UEXKÜLL, J. von. (2010). *Milieu animal et milieu humain [1956]*. Paris : Bibliothèque Rivages.
- VECCHIONE, B. (1992). La recherche musicologique aujourd'hui: Questionnements, Intersciences, Métamusicologie. In : B. Vecchione & B. Bel (Eds.). *Music Sciences and Technologies: New Inquiries, New Connections* (pp. 281-312). Amsterdam : Interface, 21, 3-4.
- (2007). Une approche sémiotique du musical. In : M. Grabocz (Ed.). *Sens et signification en musique* (pp. 273-292). Paris, Hermann Musique.
- (2008). Dolce Stil Novo, Ars Nova, Nova Musica: L'idée de "raison musicale trope" dans le motet de circonstance du Moyen Âge tardif. In : R. Dalmonte & F. Spampinato (Eds.). *Il Nuovo in Musica. Estetiche Tecnologia Linguaggi* (pp. 105-122). Lucca : LIM.
- ZIELINSKI, A. (2010). L'éthique du care : Une nouvelle façon de prendre soin. *Études*, tome 413, (12), 631-641. <https://www.cairn.info/revue-etudes-2010-12-page-631.htm> (consulté le 4/12/2017).

<sup>1</sup> Dans l'article « Semioethics » (Routledge, 2010), les deux chercheurs rappellent à la toute fin de leur contribution combien la philosophie de Levinas a posé les bases de leur approche, notamment les trois essais écrits entre 1964 et 1979 et publiés sous le titre *Humanisme de l'autre homme* (1987).

<sup>2</sup> La biosémiotique considère en effet tout le spectre du vivant, des bactéries à l'homme en passant par les plantes. Elle associe les travaux de C. S. Peirce à la cybernétique et la biologie.

<sup>3</sup> Dès 2006, Eero Tarasti dans son ouvrage *La musique et les signes* ouvre grâce aux travaux émergents en biosémiotique des nouvelles perspectives musicologiques.

<sup>4</sup> De façon générale, le glottocentrisme est l'attitude qui donne de l'importance à une langue et déconsidère les autres langues. Petrilli et Ponzio emploient ce terme pour signifier combien, depuis la linguistique saussurienne, a

---

été privilégié le mode d'expression verbale au détriment de toute autre forme d'expression (pré-verbale par exemple).

<sup>5</sup> L'attention, la rétention et la protention forment la vie de la conscience. Si « l'ordre chronologique » est celui de la *rétention du passé*, de l'*attention au présent*, et de la *protention à venir*, l'ordre logique et phénoménologique (c'est à dire tel qu'il *se présente* à la conscience) impose de commencer par le milieu : par l'attention, qui ouvre l'une à l'autre rétention et protention. « Attention » *disponible via <http://arsindustrialis.org/attention>*, [consulté en novembre 2017].

<sup>6</sup> *Ibid.* [consulté le 23 novembre 2017].

<sup>7</sup> Entendons les sémiotiques musicales inspirées de la sémiotique narrative de A. J. Greimas (1917-1982), fondateur de l'École sémiotique de Paris.

<sup>8</sup> En référence à la priméité de la sémiotique de C. S. Peirce (1839-1914), l'une des trois catégories de l'expérience avec la secondéité et la tiercéité. La priméité suggère le phénomène saisi dans sa seule présence.

<sup>9</sup> On lira des variantes de cette dialectique entre logiques factuelles et logiques fictionnelles, dans les textes de Christian Hauer, de Kofi Agawu ou encore Gianmario Borio, édités dans l'ouvrage *Sens et signification* sous la direction de Márta Grabócz (2007). On y reconnaîtra également une prolongation du *triangle herméneutique* de Paul Ricœur.

<sup>10</sup> Voir fig. 2.