



HAL
open science

L'approche philosophico-sémiotique en musique : les apports de la Sémiotique Existentielle d'Eero Tarasti

Mathias Rousselot

► **To cite this version:**

Mathias Rousselot. L'approche philosophico-sémiotique en musique : les apports de la Sémiotique Existentielle d'Eero Tarasti. 2022. hal-03793857

HAL Id: hal-03793857

<https://hal.science/hal-03793857>

Preprint submitted on 2 Oct 2022

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.

L'approche philosophico-sémiotique en musique :
les apports de la *Sémiotique Existentielle* d'Eero Tarasti.

Mathias Rousselot - LLA-CREATIS

Notice bibliographique

Docteur en musicologie, agrégé de musique, Mathias Rousselot a enseigné à Aix-Marseille Université entre 2007 et 2018. Ses recherches concernent principalement la sémiotique musicale, la narrativité musicale, ainsi que la philosophie musicale. Auteur d'un livre sur l'improvisation musicale (2012) et d'un livre sur le sens de la musique (2016), il a préfacé et codirigé la traduction de *Semiotics of Classical Music : How Mozart, Brahms and Wagner talk to us* d'Eero Tarasti, parue aux Presses Universitaires de Provence (2016). Il écrit actuellement un volume sur la musique contemporaine dans le cinéma hollywoodien.

Résumé

La rencontre entre la sémiotique et la philosophie a été vécue comme une nécessité pour la musicologie. Cherchant à fournir un mode de compréhension de l'art des sons, elle entreprit, à la fin du XXe siècle, de faire converger ces deux disciplines au sein d'une épistémologie nouvelle. Le biais philosophico-sémiotique conduisit notamment Eero Tarasti (célèbre sémioticien finlandais) à développer sa *Sémiotique Existentielle* (2000), que l'on peut comprendre comme un remodelage, voire une transfiguration de la sémiotique classique par une lecture croisée de l'idéalisme allemand et des thèses existentialistes. Nous proposons dans cet article de réaliser une exégèse de l'approche philosophico-sémiotique de Tarasti, et de montrer qu'un court appendice à la *Sémiotique Existentielle* permettrait de décrire la totalité du fait musical.

L'approche philosophico-sémiotique en musique :
les apports de la *Sémiotique Existentielle* d'Eero Tarasti.

Mathias Rousselot - Aix-Marseille Université

Depuis la fin du XIXe siècle, la musicologie « systématique »¹ (Adler, 1885) s'est éprise pour un grand nombre de disciplines annexes et de sciences auxiliaires. La psychologie, l'acoustique, la sociologie, l'esthétique, l'anthropologie ont dès lors entretenu une relation symbiotique et pérenne avec la science des sons. En quête de la signification musicale, la musicologie s'est tout naturellement laissée prendre par la déferlante de la linguistique du début du XXe siècle, puis par la *seconde vague* de la sémiologie dans les années 70. Les travaux de Saussure (1916), Hjelmslev (1971), Propp (1970), Lotmann (1999), Greimas (1966), Seboek (2001), Barthes (1981, 1985), Kristeva (1969), Klinkenberg (1996), Fontanille (1999, 2003), Eco (1988), Benveniste (1966, 1974) sont venus densifier et consolider les bibliographies musicologiques. En témoignent, par exemple, la sémiologie de Jean Molino (1975), Jean-Jacques Nattiez (1975, 1987), Nicolas Ruwet (1992), Eero Tarasti (1996, 2000, 2006), Raymond Monelle (1992), les sémantiques musicales de toute sorte (Imberty, 1979, 1981), la narratologie musicale (Grabócz, 2009, Baroni, 2011), etc.

1. L'inévitable rencontre de la sémiotique et de la philosophie musicales.

La sémiotique a amplement contribué à mieux *entendre* – comprendre – l'art des sons. Un art abstrait, « ineffable » (Jankélévitch, 1983) se pliant difficilement aux formalismes et aux schèmes du savoir. Un matériau insaisissable, éthéré, vapoureux, se délitant plus encore lorsque les velléités scientifiques se dressent. D'ailleurs, à bien y réfléchir, de tels écueils auraient pu freiner voire désamorcer la conquête de la signification musicale. Mais dans notre tradition occidentale, la matière sonore se transmue inévitablement en matière scripturale. La partition musicale *transforme* la musique en un texte et un *langage*. Grâce à ce changement d'état, grâce à ce « subterfuge » (Rousselot, 2016b, p. 16), la musique devient déchiffrable par le biais linguistique et sémiotique.

Comment² la musique parle-t-elle ? Elle parle *comme* un langage, répond en substance la sémiologie musicale. Mais ce « comment » ne nous informe guère sur le « quoi ». Car le son musical ne fait pas *signe*. Ou, s'il fait signe, c'est à la manière d'un signe « archaïque » (Rousselot, 2013, p. 333) — de l'ordre du *signifiant*³ — servant bien plus la fonction esthétique et esthésique, que la fonction sémantique et communicationnelle d'un langage. À l'écoute d'une œuvre instrumentale, l'auditeur n'est jamais en présence de mots et de phrases dont il peut, par nécessité ou par habitude, saisir immédiatement le *signifié*. L'auditeur perçoit une forme sonore absolument équivoque, ne dévoilant jamais des significations précises, comme le font les mots. L'équivoque est par excellence le régime de la musique : il est le « régime normal » d'une forme

¹ Se dit « systématique » toute musicologie cherchant à établir les lois de la musique.

² Le « comment » de la signification est en principe la préoccupation centrale de la sémiotique.

³ *Du son non attaché au sens*, comme l'ont remarqué sous divers aspects nombre de musicologues, compositeurs, anthropologues, linguistes depuis le milieu du XIXe siècle : Hanslick (1854), Stravinsky (1935), Levy Strauss (1971), etc.

« qui porte le sens indirectement et suggère sans signifier » nous dit Jankélévitch (1983, p. 94). Alors « quoi » ? Que la musique nous dit-elle ?

Cette interrogation a fait naître une absolue nécessité pour les sémioticiens de la musique : solliciter l'aide de la philosophie. La philosophie du langage de Pierce (1931-1935), bien sûr, mais surtout la philosophie générale : les (rares) textes incluant véritablement la musique dans un système de pensée philosophique. Le §52 du *Monde comme volonté et comme représentation* (MVR, 1819, 1844) de Schopenhauer, par exemple, concevant le « quoi » de la musique en tant que l'expression de « ce qu'il y a de métaphysique dans le monde physique, la chose en soi de chaque phénomène (1984, p. 335) ». Les aphorismes et nombre de textes nietzschéens, également, voulant conférer à l'art (à la musique en particulier) une valeur existentielle. Nous pensons bien entendu à sa critique de la musique de Wagner, où le « quoi » sera pour Nietzsche, tour à tour, une « bouleversante découverte » de lui-même (*Correspondance*), puis le symptôme d'une « maladie », une négation de la volonté (*Le cas Wagner et Nietzsche contre Wagner*⁴).

En outre, l'arsenal conceptuel de la musicologie moderne est, pour l'essentiel, issu de la philosophie. Les notions de *temps*⁵ (Bergson, 1889 ; Heidegger, 1927...), de *phénomène* (Hegel, 1807, Husserl, 1961 [1900-1901]), d'*interprétation* (Heidegger, 1927, Gadamer, 1960), de *culture* (Levy Strauss⁶, 1983, Adorno & Horkheimer, 1947), de *Beau* (Kant, 1781-87, Hegel, 1818-1829) sont toutes empruntées à la philosophie générale (voir notamment les travaux de Daniel Charles). Les catégories de la musicologie, quant à elles, proviennent le plus souvent de l'esthétique comme le montre Roger Scruton (1997). L'esthétique occupe d'ailleurs une place prépondérante dans la philosophie musicale – « au point qu'on peut légitimement dire qu'elle y règne sans partage (Tarasti, 2016, p. 19) ».

La réunion de deux préoccupations musicologiques, le « comment » du langage musical et le « quoi » de sa signification, a rendu inévitable la rencontre de la sémiotique et de la philosophie. Aujourd'hui, ces deux disciplines s'entrechoquent, interagissent sans cesse dans l'épistémologie musicologique. Mais rares sont les systèmes de pensée musicale où sémiotique et philosophie s'assemblent explicitement. Bernard Vecchione (1984, 1992, 2007), père de l'Anthropologie Musicale Historique, a saisi l'urgence de faire coïncider l'horizon l'herméneutique et la pensée structurale. J'ai également (Rousselot, 2016) utilisé la philosophie générale, notamment *L'imaginaire* de Sartre (1940) et le MVR de Schopenhauer (*op. cit.*) pour tenter de révéler ce que j'ai nommé le « mode sémiotique » du son musical, non pas sa manière de porter des significations ou de les communiquer, mais plutôt sa manière de *dire* ou de *suggérer*⁷. Le prisme philosophico-sémiotique séduit également Eero Tarasti (célèbre musicologue et sémioticien finlandais), et l'amena à développer sa *Sémiotique Existentielle* (2000), qu'il faut avant tout comprendre comme un retour du sémioticien aux racines

⁴ La critique de Wagner commence déjà dans *Humain, trop humain*.

⁵ Voir à ce propos, Kramer (1988).

⁶ Même si Lévi-Strauss récusait le terme de *philosophie* pour son système de pensée.

⁷ « Le mode sémiotique de l'art des sons revêt un aspect fondamentalement *archaïque* : celui de faire fonctionner notre psychisme sous un mode non conceptuel et non objectal. L'écoute musicale est de ce point de vue une « parenthèse » dans le quotidien du psychisme. Le son musical, par cet aspect, nous rattache à la primarité de notre être et à la priméité de notre rapport au monde, avant toute conceptualisation, avant toute rationalisation — et donc en deçà du fonctionnement quotidien de notre psychisme. Ces conclusions nous amènent à nous opposer tout naturellement à l'idée courante (largement partagée dans la pensée occidentale depuis l'Antiquité) selon laquelle la musique serait tournée vers la forme la plus élevée de pensée ou serait le chemin d'accès à l'élévation spirituelle. On se souviendra de la parole de Beethoven : « la musique est une révélation plus haute que toute sagesse et toute philosophie » (2016, p. 149)

philosophiques allemandes qui ont tant fasciné sa jeunesse (Rousselot, 2016a)⁸. Elle peut se concevoir comme un remodelage voire une *transfiguration* de la sémiotique classique par une lecture croisée de l'idéalisme allemand et des thèses existentialistes. Cette approche résolument philosophico-sémiotique pose naturellement le *Dasein* et la *transcendance* comme notions les plus fondamentales. Depuis les années 2000, les ouvrages d'Eero Tarasti (2009, 2015, 2016) s'efforcèrent de démontrer l'utilité sémiotique de ces notions, et l'urgence pour la musicologie de se recentrer sur l'individu : son *Ego* et son *corps* (physique et social). Le *Dasein* heideggérien, l'*en-soi* et le *pour-soi* hégéliens, ainsi que les concepts d'*Umwelt* et de *Ich-Ton* empruntés à la biologie et à la philosophie de Jakob v. Uexküll, viennent compléter les outils sémiotiques de l'École de Paris, si chers à l'auteur. Nous proposons, dans ce chapitre, de réaliser une exégèse de la sémiotique existentielle d'Eero Tarasti – complexe, parfois obscure – et de montrer les perspectives qu'elle offre pour la compréhension de la musique.

2. Retour sur la sémiotique existentielle

Pour des raisons étranges, la sémiotique existentielle est mal comprise en France⁹. Peut-être en raison de l'épithète « *existentielle* », évoquant le retour inconditionnel à la pensée philosophique des grands existentialistes (Kierkegaard, Heidegger, Sartre, de Beauvoir, Jaspers). Ce pour quoi la sémiotique d'Eero Tarasti est souvent tenue, à tort. Au tournant du XXI^e siècle, il s'agissait plutôt pour le théoricien finnois de rechercher une épistémologie nouvelle, conciliant l'existentialisme avec les impératifs et la rigidité – disons-le – de la sémiotique classique. Sans faire table rase. Sans renverser l'échiquier. Somme toute, l'auteur finlandais est resté fidèle aux outils conventionnels légués par Claude Lévi-Strauss et Algirdas Julien Greimas. Mais les fondations de la sémiotique existentielle amenèrent Eero Tarasti à se mettre aussi en retrait de l'école française, et de concert, à une certaine distance de l'existentialisme allemand. Si Tarasti utilise sans retenue les catégories hégéliennes (*an sich*, *für sich*), ainsi que les concepts clés de *Dasein* (Heidegger, Jaspers) et d'*existence*, il se détache aussi partiellement de l'ontologie heideggérienne. Dans *Être et Temps* – qu'Eero Tarasti a essayé de traduire avant l'âge de 20 ans – Heidegger propose une conception ontologique de la signification incompatible avec la sémiotique, car l'émergence de la signification est conditionnée et transformée par la vie des signes eux-mêmes. En sémiotique, les signes qui ne se tiennent pas encore *là devant nous* peuvent se manifester sous différents rapports vis-à-vis de l'individu qui les actualise au sein de son *Dasein* (indiciel, iconique, symbolique, pour reprendre, par exemple, les catégories peirciennes). Ainsi, la signification n'est jamais une émanation directe d'une signification ontologique (heideggérienne). C'est ce que rappelle Jan Mukařovský de l'école de Prague, lorsqu'il explique que l'œuvre d'art n'est pas un reflet immédiat de la société qui l'a créée, mais un symbole, ou un signe de cette société. En termes sémiotiques, ce qui se *manifeste* (*Schein*) n'est pas une émanation directe de ce qui *est* (*Sein*)¹⁰.

En dépit des réserves émises à l'encontre de l'ontologie heideggérienne, la sémiotique existentielle se stabilise, nous l'avons dit, autour d'une notion centrale de la philosophie

⁸ En 2016, j'ai eu le plaisir et l'honneur de codiriger avec Christine Esclapez la traduction de *Semiotics of classical music* d'Eero Tarasti aux Presses Universitaires de Provence. Dans ma préface intitulée le *Eero Romantique* (2016a, p. 8-11), les mots laissaient déjà transparaître mon intérêt pour la sémiotique existentielle.

⁹ À de rares exceptions près. Daniel Charles, par exemple, trouva l'idée « fascinante » (Tarasti, 2016).

¹⁰ *Sein und Schein* est d'ailleurs le titre du dernier ouvrage de Tarasti (2015).

allemande du XXe siècle (que Tarasti tient plus de Karl Jaspers¹¹ que de Martin Heidegger, d'ailleurs) : le *Dasein*. Pour Tarasti, le *Dasein* (dans sa définition sémiotique), est le *monde où le sujet sémiotique vit entouré par ses propres signes*. Le *Dasein* n'annule pas la sémiotique classique, mais lui impose une limite. Elle reste valide en son sein, contenue dans un « monde » : celui d'une œuvre singulière ou celui d'un compositeur unique. Ce relativisme instauré par l'existentialisme et la notion de *Dasein*, conduisent Tarasti à adoucir le caractère absolu des catégories générales de la sémiotique, pour privilégier les particularismes des œuvres et des compositeurs. L'auteur relativise aussi – très implicitement, car cela n'est, sauf erreur, jamais mentionné dans son œuvre – les catégories générales de la psychologie, car *l'existence* est une notion coextensive à celle d'*individu*, et conséquemment à celle d'*auditeur*. Celui-ci vit également au sein d'un monde saturé de signes ; il a aussi son *Dasein*, son particularisme sémiotique.

Le *Dasein* sémiotique n'est pas seulement une limite. Il est aussi une porte ouverte sur la transcendance. Mais comment ce monde de signes (ce *Dasein* sémiotique) ne se limite-t-il pas en lui-même ? Autrement dit, comment le *Dasein* (une œuvre singulière, un compositeur) communique-t-il avec son environnement, son *Umwelt* sémiotique ? Comment se *transcende*-t-il ? Une première réponse à ce problème vient pour Tarasti de la biosémiotique de Jakob V. Uexküll (*Die Bedeutungslehre* de 1934 ou *La théorie de la signification*). Ce dernier prend le contrepied de la biosémiotique traditionnelle, pour laquelle tout système de signe est biologique – l'émanation d'un organisme. C'est l'idée inverse qui gouverne la théorie de Jakob V. Uexküll : un organisme possède son *Ich-Ton* ou « ton du Moi », déterminant les signes appartenant à son *Dasein*, et ceux venant de son environnement (de son *Umwelt*¹²) pouvant être acceptés en son sein. Le *Ich-Ton* d'une œuvre, par exemple « filtre les signes issus de l'environnement, signes qui sont soit acceptés dans l'œuvre, soit exclus de l'œuvre (2016, p. 34) ». Cette conception, ce prisme philosophique permet une sémiotique nouvelle. Elle ne se limite plus aux isotopies, actants – c'est-à-dire aux catégories universelles de la sémiotique –, mais s'évertue à déterminer le *Ich-Ton* sémiotique, unique, individuel d'un compositeur (ou d'une œuvre, d'un artiste, d'un interprète). En résumé, elle s'intéresse aux particularismes, et répond concrètement aux questions suivantes : comment un compositeur intègre-t-il dans ses œuvres les éléments stylistiques issus de l'extérieur¹³ ? Comment comparer les œuvres de divers compositeurs (ou artistes) à travers leur *Ich-Ton* respectif (2016, chap. 13) ?

L'idée fondatrice de la sémiotique existentielle (et la réponse aux questions posées précédemment) peut se résumer en une phrase : une œuvre ou son compositeur font communiquer sémiotiquement leur *Dasein* avec la *transcendance*. Cette communication est productrice de signification. Elle est rendue possible par des actes transcendants réalisés par l'œuvre ou son compositeur, dont le premier, la *négation*, a été décrit – notamment – par l'existentialisme sartrien (*l'Être et le Néant*).

Il s'agit là du saut dans le vide que les existentialistes ont souvent décrit avec éloquence : l'expérience sartrienne du Néant. Pour le sujet qui revient dans le monde après avoir effectué ce saut, les objets du *Dasein* sont comme déçus de certaines de leurs significations antérieures. Il ne s'attarde pas pour autant dans l'angoisse existentialiste que provoque l'expérience du Néant. Il va plutôt de l'avant, grâce à une autre

¹¹ Voir Jaspers (1986), Dufrenne et Ricœur (2000).

¹² Notion reprise par Thomas Sebeok et Martin Heidegger.

¹³ Ce qu'Eero Tarasti nomme « exo-signes ».

expérience qui est exactement contraire à la précédente. Au cours de cette expérience, le sujet ressent la plénitude [...] – la *pleroma* des gnostiques, ou encore ce que Schelling (comme le philosophe russe Soloviev) appelle « l'âme du monde » (*Weltseele*). [...] Les signes que produit le sujet revenant alors pour la seconde fois dans le monde du *Dasein* sont des signes existentiels, au sens où ils reflètent le voyage du sujet à travers la transcendance. (Tarasti, 2009, p. 29)

Dans un acte de négation¹⁴, le sujet quitte son *Dasein* et rencontre le Néant. Projeté dans le Néant, son *Dasein* semble avoir perdu son sens et son environnement, son *Umwelt*. Le sujet revient alors du Néant vers son *Dasein*, mais ce dernier a changé, car des significations nouvelles ont émergé en son sein, du fait du voyage dans la transcendance.

Tarasti développe l'idée métaphorique du *voyage* dans la transcendance, auquel suit le *retour* heideggérien à la familiarité du *Dasein*, fuyant devant l'*Unheimlichkeit* – l'étrangeté révélée par l'*angoisse*. Un sujet quitte son *Dasein*, car il ressent un manque, une incomplétude. Il se trouve alors face à l'angoisse – notion distincte de la peur – vue conjointement (et différemment) par Heidegger (*Die Angst*), Sartre¹⁵ et Kierkegaard (dans *Crainte et tremblements*). Mais fuyant devant l'étrangeté, il revient dans son *Dasein* qui a désormais changé – transformé par les significations nouvelles de l'expérience transcendante. Mais dans les faits, en œuvre, qu'est-ce que la négation ? Comment une œuvre se nie-t-elle et rencontre le Néant ? Tarasti prend de nombreux exemples convaincants, comme les chutes beethovéniennes vers les ténèbres et la pesanteur – dans la *Sonate op. 111* (mes. 11 à 15 du *maestoso*), où « les lourds accents descendants invoquent la catégorie esthétique du tragique (2016, p. 109) ».

Pour Tarasti, s'appuyant sur la description faite par Schelling dans *De l'âme du monde* – et là où l'auteur s'arrache de l'existentialisme de Sartre – le voyage dans la transcendance n'est pas seulement mû par l'acte de négation, mais aussi par l'acte d'affirmation, c'est-à-dire par l'expérience contraire. Dans l'affirmation, le sujet rencontre la Plénitude. Concrètement, dans le quotidien, cette Plénitude est vécue lors de la révélation de la vérité, lors de la victoire, et d'autres actes de même nature. Ces actes peuvent apparaître métaphoriquement en musique. La victoire, par exemple : « l'éclatant Do majeur à la fin de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven en Do mineur (2015 : 8, nous traduisons) ». Après l'acte d'affirmation, le sujet ou l'œuvre¹⁶ revient dans son *Dasein* qui a désormais changé, empli de significations nouvelles.

La sémiotique musicale devient *existentielle* lorsqu'elle montre une communication entre *Dasein* et *transcendance*¹⁷ en œuvre, autrement dit, lorsqu'elle révèle les actes transcendants (sauter dans le Néant, atteindre ou rencontrer la Plénitude) et les significations (les *modalités*, voir ci-après) qui y sont attachées.

¹⁴ Dans *Sein und Schein : Explorations in Existential Semiotics* (2015, p. 7) pas encore traduit en français, Eero Tarasti donne de nombreux exemples quotidiens de négation : abandon, pardon, rejet, destruction, effondrement, parodie, etc. S'appuyant sur *L'Être et le Néant* de Sartre, l'auteur pense que la négation vient d'un manque (ou d'un mécontentement) au sein de l'existence.

¹⁵ « Il y a même pour le "Dasein" une possibilité permanente de se trouver "en face" du néant et de le découvrir comme phénomène : c'est l'angoisse » (Sartre, 1943, p. 53).

¹⁶ « Il y a effectivement cette idée très forte chez Eero Tarasti : une œuvre est comme le *sujet* qui la compose, elle a son propre *Dasein* » (Rousselot, 2016a, p. 8).

¹⁷ Qu'est-ce que la transcendance ? Pour Tarasti, la transcendance (ce qui se tient en dehors du *Dasein*) est remplie par toutes les idées transcendantales susceptibles d'être réalisées dans le *Dasein*. Par exemple, les valeurs (aspect axiologique : le beau, le bien, le vrai).

3. Analyse existentielle et *histoire* de l'œuvre.

Eero Tarasti a décrit (2009, 2016) les cinq phases de l'analyse existentielle. Son but est de révéler *l'histoire* de l'œuvre musicale, sa narrativité. Non pas seulement une narrativité *conventionnelle* (ce qu'elle raconte), mais aussi une narrativité *existentielle* : ce qu'elle révèle de son existence et de celle de son compositeur¹⁸. Les quatre premières phases s'intéressent au *Dasein* de l'œuvre ou de son compositeur ; la cinquième, sa *transcendance*. Cette ultime étape de l'analyse existentielle est une *analyse transcendantale* – que l'on devrait plus rigoureusement qualifier d'*analyse de la transcendance*¹⁹. Revenons dans le détail de l'analyse, et exemplifions les phases de l'analyse. Ainsi, nous pourrions montrer les perspectives offertes par cette méthode pour la musicologie, méthode revêtant parfois l'aspect abscons de la métaphysique. Son exégèse est donc nécessaire.

Le point de départ (étape 1) de l'analyse est phénoménologique – cela n'étonnera guère, si l'on se souvient que l'une des principales sources de l'existentialisme est la phénoménologie d'Husserl. Eero Tarasti nous incite à rechercher à l'écoute les saillances de l'œuvre. Par ces saillances passe la signification. Elles sont les portes par lesquelles l'analyste entre dans le *monde de l'œuvre*, dans son *Dasein*.

Étape phénoménologique : on identifie les *points d'attraction* les plus importants d'une composition. Lorsque nous contemplons un tableau, certains points paraissent plus saillants que d'autres et attirent notre attention en premier ; il en va de même en musique. Ces points sont les passages où la signification d'une œuvre semble mise en avant, comme marquée à l'attention de la conscience : ruptures, climax, tous ces moments distinctifs, ces différences, ces saillances grâce auxquelles nous pouvons entrer dans le monde de l'œuvre (2016, p. 99)²⁰.

Les saillances sont formelles, ou correspondent aux grandes articulations structurales de l'œuvre. Elles sont les points d'attraction, les moments cruciaux nous apparaissant le plus immédiatement à l'esprit lorsque nous cherchons à nous remémorer ou à décrire l'expérience de l'œuvre – notre vécu de conscience²¹. Ceci est d'ailleurs un quasi-synonyme de ce que l'on nomme conventionnellement la *narrativité* d'une œuvre. Dans le cadre d'une œuvre cinématographique par exemple, au premier visionnage, le spectateur est susceptible de résumer l'intrigue en énumérant les moments clés du film. C'est ainsi qu'il résume le scénario – comme l'argument d'un opéra résume les moments cardinaux du livret.

L'étape phénoménologique est un travail préanalytique de sélection : identifier les passages musicaux susceptibles de donner les clés de l'intrigue musicale, et dont la succession *résume* sa narrativité (au sens classique du terme). Il peut s'agir concrètement de moments de ce type (exemples volontairement emblématiques) : la reprise de l'ouverture de *Tannhäuser* lors du *chœur des Pèlerins*, le « pa-pa-pa-pôm » (Boucouchliév, 1991, p. 75) de l'*Appassionata* de Beethoven, ou le motif du Destin de la *V^e Symphonie*, l'« infarctus musical » dans les

¹⁸ La rencontre de ces narrativités témoigne de la préoccupation philosophico-sémiotique de l'auteur.

¹⁹ Il s'agit bien ici de révéler les actes *transcendants* réalisés par le *Dasein* de l'œuvre ou du compositeur – la transcendance est située au-delà de l'intuition phénoménale du *Dasein* – et non les catégories *transcendantales* kantienne : les formes *a priori* de la connaissance et de la pensée.

²⁰ Voir aussi Tarasti (2009, p. 112-116).

²¹ La phénoménologie est avant tout une description des vécus de conscience.

premières minutes de *Der holzgeschnitzte Prinz* de Béla Bartók (11 mesures après le chiffre 7), la *maxixe* du *presto giocoso* du *Concerto pour piano Fp146* de Poulenc (1951), *ad. lib.* La succession de ces « moments » définit ce qu'Eero Tarasti nomme la *narrativité conventionnelle*. Il s'agit *stricto sensu* de la consécution complexe des événements musicaux les plus essentiels. La narratologie musicale classique a proposé de nombreux modèles afin de la décrire, issus pour l'essentiel de la narratologie générale et de la sémiologie d'obédience structuraliste : schémas narratifs de Larivaille et de Diguier (1993), les formalismes greimassiens, les programmes narratifs interne, extérieur, et élémentaire de la structure profonde (Grabócz, 2009), etc.

Eero Tarasti propose dans un second temps de montrer en quoi ces unités ou d'autres unités non phénoménologiques (venant de l'analyse) sont signifiantes en fonction de leur environnement discursif, en fonction de leur *Umwelt*.

Localis[er] [l]es points d'attraction au moyen de leurs coordonnées discursives, c'est-à-dire qu'on leur attribue des *dimensions spatiales, temporelles et actorielles*. Ces dernières constituent le *Umwelt* caractéristique de ces points, et par conséquent, rendent leur vie possible. Ce *Umwelt* peut aussi s'étendre jusqu'à la transcendance ; en d'autres termes, les effets signifiants de l'œuvre naissent alors d'une chose absente, qui vaut comme pré-signe ou post-signe d'un acte-signe donné. Le point d'attraction peut donc être un élément que l'œuvre ne donne pas à entendre ni à percevoir en elle-même : il peut être transcendant. L'œuvre crée sa signification par négation vis-à-vis d'un élément du *Umwelt* qui l'entoure (2016, p. 99).

L'étape 2 est nécessaire pour rendre plus intelligible la vie narrative interne de l'œuvre – sa *dynamique narrative*, dans nos termes. En termes biosémiotiques, les signes musicaux ont toujours un *Umwelt*, un environnement discursif, et ceci leur confère une fonction au sein du discours de l'œuvre ou de l'*histoire* de l'œuvre. Il s'agit de mettre en lumière cette fonction. À ce titre, la seconde étape est la plus importante de l'étude *conventionnelle* de la narrativité de l'œuvre : identifier les thèmes-acteurs, les isotopies, les topiques, etc. Mais Tarasti propose aussi de pressentir le rôle d'unités pas encore connectées à leur *Umwelt*. Un signe peut être virtualisant (et donc absent en acte), et appartenir par la suite au *Dasein* de l'œuvre. Certains motifs, par exemple, peuvent être conçus comme les pré-signes²² d'un futur développement en thème (devenant ainsi un acte-signe) – par exemple *le motif du soupir* de la *Fantaisie en ré mineur* de Mozart (Tarasti, 2016, p. 67 sq). Une fois définis, les points d'attraction et leur *Umwelt* tracent les réseaux sémantiques de l'œuvre (la signification au sens strict) et les structures narratives.

Selon Tarasti, la musique signifie plus vraisemblablement selon les modalités greimassiennes : le *devenir*, l'*être*, le *faire*, le *croire*, ainsi que le *savoir*, le *vouloir*, le *pouvoir* et le *devoir*. L'étape 3 consiste à rechercher ces modalités.

Recherche des modalités : on analyse l'impact des points d'attraction du point de vue des modalités. Nous disposons de deux types de modalités : intéroceptives et extéroceptives. Les modalités intéroceptives (ou endogènes) révèlent la vie intérieure et organique de l'œuvre, son *Moi*, son être-en-moi ; à l'inverse, les modalités extéroceptives (ou exogènes) révèlent sa forme extérieure, sa nature sociale, son *Soi*, son être-en-soi, c'est-à-dire les topiques dans lesquelles ces modalités peuvent se cristalliser. Une œuvre musicale est toujours le lieu d'une lutte entre le *Soi* et le *Moi*, [...] Les modalités internes sont principalement celles du « vouloir » (énergie cinétique interne d'une œuvre) et du « pouvoir » (son aptitude à utiliser les moyens appropriés aux fins, c'est-à-dire à l'accomplissement du « vouloir »). (2016, p. 99)

²² Le « pré-signe » est un signe virtuel, qui ne s'actualise dans le *Dasein* que lorsqu'il est manifesté. Il devient alors un « acte-signe » pour Tarasti (2016, p. 95).

Le *Soi* et le *Moi* sont des concepts issus²³ des travaux de Jacques Fontanille (2005), et interprétés par Tarasti. Pour simplifier, il faut concevoir le *Moi* comme ce qui émane de l'unicité de l'œuvre ou du compositeur (son *Ego*) ; le *Soi*, au contraire, comme l'ensemble des codes sociaux et culturels dont se servent l'œuvre ou son compositeur. Par exemple l'analyse schenkérienne (qu'Eero Tarasti utilise dans l'analyse de la *Fantaisie en ré mineur* de Mozart) démontre que de nombreuses œuvres classiques ou romantiques se fondent sur l'*Ursatz* et l'*Urlinie*, structures assimilables à des normes de la musique tonale, à un code (instances du *Soi*). Mais l'étude des modalités intéroceptives (le *Moi*) révèle bien plus. Elle laisse paraître l'organicité singulière de l'œuvre, son principe kinésique ou gestuel d'autoengendrement. Ce principe porte la marque, le sceau, la signature du compositeur – ou de l'interprète (de son *Moi*).

Cette troisième étape rejoint les préoccupations d'une narrativité *organique* : montrer quels principes utilise l'œuvre pour déployer une énergie kinésique, un mouvement interne (un *vouloir*) et quelles stratégies sonores sont mises en jeu pour ce déploiement. Le principe opérationnel d'une narrativité organique est de « laisser la musique apparaître “d'elle-même”, pour ainsi dire, en obéissant aux lois internes de sa propre substance (2016, p. 66) ». Mais selon les modalités, l'organicité se développe plus favorablement aux alentours du *Soi* ou au voisinage du *Moi*. Le *savoir* et le *devoir* sont les modalités du *Soi* (l'individu socialisé, normé, son *corps* social), alors que le *pouvoir* et le *vouloir* sont les modalités du *Moi* (l'individu, l'*Ego*, son désir, son corps physique). Concrètement, le *devoir* est l'énergie ou la force sociale de la norme : les topiques, le style, les formes abstraites, etc. énergie avec laquelle l'œuvre *doit* composer. Le *savoir* déployé par le compositeur en œuvre correspond aux solutions individuelles de l'application des normes. Ce savoir-faire est une première étape de négociation du *Moi* et du *Soi*. Le *pouvoir*, quant à lui, désigne l'identité du compositeur (ou de l'œuvre), stable, arrachée (tant que possible) de l'inertie de la norme – ce que l'on a coutume de nommer la subjectivité. Littéralement, cette modalité témoigne de ce que *peut* faire²⁴ le compositeur en œuvre, grâce à l'énergie singulière émanant de sa personnalité. Le *vouloir*, enfin, est la forme la plus pure d'énergie déployée en œuvre, proche de la notion de *gestualité* (Hatten, 2004). Cette forme est éminemment corporelle : une énergie kinésique primaire de l'*Ego*, une force créatrice et imprévisible traversant le *Moi* – l'élan vital bergsonien.

L'analyse existentielle (étape 4) s'ancre dans l'analyse de l'organicité de l'œuvre, plus particulièrement dans les modalités du *Moi* (pouvoir et vouloir). Et pour cause : sans *Moi* ou *a minima* sans négociation du *Moi* avec le *Soi*, il ne peut rien avoir d'existentiel en œuvre – l'existentialisme (sartrien notamment) ayant pour fondement l'*individu* et son infinie liberté à se déterminer en tant que tel. La quatrième étape consiste donc « à distinguer les aspects du *Moi* et du *Soi* (*ibid.*) ». Afin de juger de ce qui est potentiellement existentiel en œuvre, il faut donc s'assurer que l'on est bien en présence des instances du *Moi*, de ses modalités. Eero Tarasti utilise un modèle dynamique en « Z » ou modèle *zémique* articulant 4 catégories²⁵ allant de

²³ On retrouve cette dichotomie dans toute l'histoire de la pensée, sous d'autres termes. Voici un bel exemple chez Baudelaire parlant de Wagner : « On peut toujours faire momentanément abstraction de la partie systématique que tout grand artiste volontaire introduit fatalement dans toutes ses œuvres ; il reste, dans ce cas, à chercher et à vérifier par quelle qualité propre, personnelle, il se distingue des autres. Un artiste, un homme vraiment digne de ce grand nom, doit posséder quelque chose d'essentiellement *sui generis*, par la grâce de quoi il est lui et non un autre. [...] Nous avons déjà, je crois, noté deux hommes dans Richard Wagner, l'homme d'ordre et l'homme passionné. (Baudelaire, cité par Lacoue-Labarthe, 1981, p. 43)

²⁴ Ou de ce que peut « être » le compositeur, ainsi que les métamodalités du carré greimassien : « ne pas faire » et « ne pas être » (2009, p. 37).

²⁵ Issues de sa lecture de Sartre.

l'Ego (*Moi*) à la société (*Soi*), l'Ego étant dans ce modèle graduellement *socialisé* et *normé* (2016 : 160) : l'être-en-moi, l'être-pour-moi, l'être-pour-soi et l'être-en-soi. L'être-en-moi (synonyme du *Moi*), ou l'énergie kinésique première de l'œuvre et de son compositeur, correspond à la modalité du « vouloir » ; l'être-pour-moi désigne l'identité musicale du compositeur ou de l'œuvre ainsi que la modalité du « pouvoir », ce que j'ai nommé le *style individuel* dans mes travaux de 2012. L'être-pour-soi désigne la négociation du *Moi* avec les stratégies convenues (normées, socialisées) du *Soi* (modalité du « savoir »). Par exemple, l'utilisation singulière par un compositeur des lieux communs (topiques) du style ou de l'époque (la négociation de la sonate beethovénienne avec la forme sonate classique). Enfin, l'être-en-soi (synonyme du *Soi*) désigne musicalement toutes les catégories abstraites (les codes) utilisées par l'œuvre : les topiques, les formes (forme sonate, suite, etc.). L'être-en-soi est accouplé à la modalité du « devoir ».

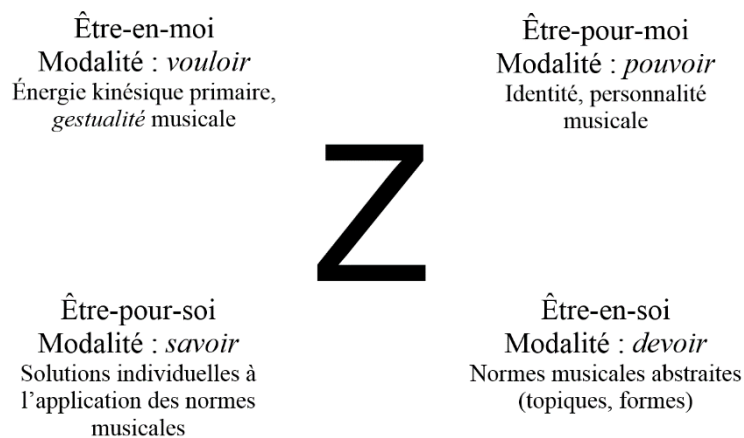


Figure 1. Modèle zémique²⁶ de Tarasti

La personnalité du compositeur se déploie au sein de l'œuvre au gré de ce formalisme en « Z », personnalité en quête du *Moi*, soumise au *Soi*, et toujours en négociation entre le *Moi* et le *Soi*, le *Moi* et la *Société* – le *Ich und Gesellschaft* d'Adorno.

Revenons-en à la narrativité. L'étape existentielle pose la problématique suivante : que l'œuvre nous raconte-t-elle sur son *Dasein* ? Sur elle-même ? Certes, l'« histoire » de l'œuvre est toujours tissée autour des aspects conjoints du *Moi* et du *Soi*. Mais l'œuvre est-elle plutôt une émanation directe du *Moi*, de l'*Ego* du compositeur ? Ou est-elle le faire-valoir d'une norme musicale, répond-elle plus favorablement à des codes et des structures musicales préconçues (le *Soi*) ? Et dans les deux cas, comment le *Moi* du compositeur négocie-t-il avec les aspects du *Soi* en œuvre ?

Établir l'histoire de l'œuvre, c'est révéler son *Dasein*. Mais l'histoire de l'œuvre n'est pas circonscrite à son *Dasein*, comme le *Dasein* ne se limite jamais à lui-même. Il se transcende. La dernière étape (étape 5) est celle de l'*analyse de la transcendance*, où l'on étudie « le *Ich-Ton* en relation avec les idées et valeurs transcendant[es], qui sont pour le compositeur des virtualités, accomplies ou non (*id.*) ». Le *Ich-Ton* de l'œuvre ou le « ton du *Moi* » est « le filtre »

²⁶ Il est difficile de ne pas voir dans ce modèle le spectre du carré greimassien.

de l'organisme musical sélectionnant les signes pouvant être acceptés au sein de son *Dasein*. Le filtre censure ou autorise la communication de l'œuvre avec « ce qui n'est pas du ressort de son *Dasein* (*id.*) », avec ce qui n'est pas elle – la *négation* de ce qu'elle *est*.

Par la négation – acte transcendant –, le commerce entre le même et l'autre, entre le propre et l'étranger irrigue l'univers de l'œuvre ou de son compositeur, de son style. L'analyse évalue la négociation entre le même et l'autre, et se préoccupe donc, en termes simples, de la *communication* (notion fondamentale de la sémiotique de Tarasti²⁷) du *Dasein*. Comment le *Dasein* de l'œuvre s'ouvre-t-il à d'autres *Dasein*, ou comment communique-t-il avec d'autres *Dasein* ? Comment intègre-t-il les éléments extérieurs (exo-signes) ou *étrangers* (par exemple des éléments stylistiques venant d'autres horizons, d'autres compositeurs, d'autres arts, etc.) ? Et comment projette-t-il ses signes (endo-signes) vers d'autres *Dasein* ? Concrètement, une œuvre (ou son compositeur) se transcende de deux manières : soit elle est attirée par des idées transcendantes, qui seront par la suite *ramenées* vers le *Dasein* et modalisées en son sein ; soit ce sont au contraire les « modalités d'émission » de l'œuvre, qui « projettent les signes du *Dasein* vers l'infinité environnante » (Tarasti, 2009 : 38) – d'ailleurs, c'est à l'aune de l'immortalité ou de l'intemporalité de ces signes « projetés » que l'on juge un chef-d'œuvre. L'étape 5 pose donc la question de l'*altérité* en œuvre. La notion d'altérité rejoint les préoccupations de la narrativité existentielle, car, en plus d'être un des thèmes principaux de l'existentialisme, elle est consubstantielle à la notion même d'existence. Comme un sujet construit son identité dans sa relation avec autrui, le *Dasein* de l'œuvre construit son *histoire* dans sa relation à la transcendance, à son extériorité.

Les cinq étapes de la sémiotique existentielle d'Eero Tarasti désignent trois instances de la narrativité en œuvre : la narrativité conventionnelle, la narrativité organique et la narrativité existentielle²⁸. Pour effectuer une analyse narrative existentielle, il faut en passer par une analyse classique ou conventionnelle, puis par une analyse organique. Cette triple instance de la narrativité articule en substance l'aspect *programmétique* de l'œuvre, son aspect *kinésique*, et son aspect *existentiel*.

²⁷ Ainsi que de nombreuses sémiotiques musicales, en raison de leur ancrage voire de leur inféodation au modèle linguistique.

²⁸ « La narrativité conventionnelle prend la forme de programmes narratifs nettement définis, dont le sujet musical apparaît sous la forme d'un ou plusieurs acteur(s) – et agit en tant que tel(s). Ce type de narrativité fait advenir des événements musicaux. La narrativité organique, quant à elle, excède les limites qu'imposerait une segmentation claire, dans la mesure où elle s'évertue à croître de façon continue, s'épanouissant dans l'accomplissement du *telos* musical, c'est-à-dire des objectifs (ou géno-signes) vers lesquels tend le processus musical. Dans cette perspective, elle déploie des motifs cycliques apparentés au type *initium-motus-terminus* (Asafiev). Enfin, la narrativité existentielle se cristallise dans des moments, des situations de choix uniques, où s'ouvre un paradigme de possibilités et de virtualités. Dans de tels moments, nous nous libérons du pouvoir de la nécessité inhérente aux processus conventionnels (*an-und-für-sich-sein*) et organiques (*an-und-für-mich-sein*), pour tendre à la liberté et à la potentialité. En musique, l'existentiel peut être concentré en un simple instant, ou en un simple son, tout comme il peut être dispersé tout au long des multiples phases et méandres de la composition. La narrativité existentielle n'a pas toujours de structure ou de programme préétablis. En revanche, elle requiert notre attention à l'égard de la manifestation de la transcendance – autrement dit, il nous faut regarder les choses se produire (2016, p. 66-67). »

1. Désignation des points d'attraction	Narrativité <i>conventionnelle</i>
2. Désignation des réseaux sémantiques et des structures narratives	
3. Recherche des modalités	Narrativité <i>organique</i>
4. Analyse existentielle	Narrativité <i>existentielle</i>
5. Analyse de la transcendance	

Figure 2. Les instances de la narrativité de l'œuvre

4. Appendice et conclusion — pour une théorie englobante du fait musical.

L'œuvre a son *Dasein*. Elle a également sa *transcendance*. Cette « extériorité » apparaît être constituée d'une altérité pour Tarasti : d'autres compositeurs, d'autres œuvres, faites d'idées et valeurs transcendantes. Mais elle est également inondée par les *Dasein* des auditeurs. Avec toute la réserve que cela impose, la sémiotique existentielle nécessiterait un appendice sur ce point. Car l'histoire de l'œuvre est aussi construite par l'individu qui l'écoute : par son existence. La transcendance de l'œuvre : c'est aussi l'auditeur, et donc l'analyste. La narrativité existentielle n'est pas circonscrite à l'*histoire* de l'œuvre *stricto sensu*, « ce que l'œuvre raconte d'elle-même et de son compositeur (processus narratifs organiques et existentiels) », mais s'étend aussi à l'« histoire » de l'auditeur : « ce que l'œuvre raconte de *lui* ».

Mon ouvrage *Le sens de la musique* (2016b) s'intéresse précisément à cette problématique et y répond. La dimension existentielle de la musique n'est pas seulement une émanation du *Moi* et du *Soi* du compositeur, mais aussi du *Moi* et du *Soi* de l'auditeur. Et si l'on se demande parfois, en lisant Eero Tarasti, comment l'analyste (lui-même auditeur) est censé être attentif aux manifestations de la transcendance de l'œuvre, si l'on se demande comment il serait à même de ressentir et d'identifier les moments musicaux transcendents²⁹, peut-être serait-il opportun de répondre que la transcendance de l'œuvre correspond aux moments où l'analyste (l'auditeur, en général) ressent en musique le mouvement de sa propre existence. L'auditeur priorise les instants où le son musical fait écho dans son vécu et rebondit dans son imaginaire, ces instants extatiques où la musique *parle de lui* (Rousselot, 2016b). L'histoire de l'œuvre, c'est aussi l'histoire de l'auditeur, de son imaginaire, de son vécu, de son passé.

²⁹ Eero Tarasti (2009, 2016) ne fournit aucune méthode à proprement parler. Il préconise simplement de « regarder les choses se produire » (2009, p. 21), faisant appel à la très phénoménologique *Gelassenheit* heideggérienne (laisser -[les-choses]-être), c'est-à-dire une posture où le sujet (ici, l'analyste) ne s'attend à rien de prédéterminé. *Die Gelassenheit* est « une attente endurente et vigilante qui délaisse l'horizon transcendantal à partir duquel un sujet s'attend à ce qui vient soit conforme à ce qu'il en est par avance représenté, ne s'attend à rien de déterminé » (Arjakovsky, 2013, p. 522).

« Toute musique ne commence à avoir un charme magique qu'à partir du moment où nous entendons parler en elle le langage de notre propre passé ». [...] Son charme magique n'apparaît que lorsqu'elle recrée le mouvement de nos émotions [...], et atteint son paroxysme lorsque la musique parle *le langage* (pour reprendre le terme de Nietzsche) de notre existence, lorsque la musique parle de soi, lorsqu'elle *peint en nous* les images personnelles qui nous sont si chères [...]. Ce résultat nous amène à mieux interpréter la célèbre phrase d'Alembert : « Toute musique qui ne peint rien n'est que du bruit (2016b, p. 164) ».

Voilà également ce qu'il y a d'existentiel en musique : elle *peint* l'existence de l'auditeur, elle narre sa propre *histoire*. Il y a donc une nécessité, impérieuse, de mieux comprendre la musique sous son double aspect existentiel. Le regard croisé de la Sémiotique existentielle et d'une sémio-philosophie de l'auditeur (Rousselot, 2016b) permettrait de décrire le fait musical dans son intégralité. Fait musical, dont Jean Molino et Jean-Jacques Nattiez avaient donné une traduction sémiotique dans leur « tripartition³⁰ » (1975). Cette double perspective philosophico-sémiotique permettrait de recentrer le regard musicologique sur l'individu : le *Soi* et le *Moi* du compositeur d'un côté, le *Soi* et le *Moi* de l'auditeur de l'autre, et entre eux, cette interface, ce lieu d'échange que l'on appelle « œuvre », où se condense merveilleusement leur existence respective.

³⁰ Celle-ci rend compte à la fois des stratégies de productions de l'œuvre (la poïétique), de perception de l'œuvre (l'esthésique), et d'un niveau intermédiaire, un niveau matériel d'existence, le seul tangible auquel nous avons accès, que Nattiez nomme le *niveau immanent* de l'œuvre (sa trace matérielle). L'aspect fondamental révélé dans la pensée de Molino/Nattiez, est que l'on ne peut rendre compte d'un phénomène quel qu'il soit (d'une œuvre en particulier) dans toute sa complexité, que si l'on s'occupe conjointement des trois pôles de la tripartition et de leurs rapports.

Bibliographie

- Adler Guido, 1885, *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*. Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft, 1, 5-20.
- Adorno Theodor W., & Horkheimer Max, [1947] 1974, *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard.
- Arjakovsky Philippe, Fédier François et France-Lanord Hadrien (dir.), 2013, *Le Dictionnaire Martin Heidegger : Vocabulaire polyphonique de sa pensée*, Paris, Éditions du Cerf.
- Baroni Raphaël, 2011, « Tensions et résolutions : musicalité de l'intrigue ou intrigue musicale ? », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 21 | 2011, mis en ligne le 21 décembre 2011, URL : <http://narratologie.revues.org/6461>
- Barthes Roland, 1981, *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil.
- , 1985, *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil.
- Benveniste Émile, 1966, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard.
- , 1974, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard.
- Bergson Henri, [1889] 1978, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF.
- Diguer Louis, 1993, *Schéma narratif et individualité*, Paris, PUF.
- Dufrenne Mikel, et Ricœur Paul, 2000, *Karl Jaspers et la Philosophie de l'existence*, Paris, Seuil.
- Eco Umberto, 1985 [1979], *Lector in fabula*, Paris, Grasset.
- , [1984] 1988, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF.
- Fontanille Jacques, 1999, *Sémiotique et littérature*, Paris, Presses universitaires de France.
- , 2003, *Sémiotique du discours*, Limoges, Presses de l'Université de Limoges.
- Gadamer Hans-Georg, [1960] 1996, *Vérité et méthode*, Paris, Seuil.
- Grabócz Márta, 2007, *Sens et signification en musique*, Paris, Hermann.
- , 2009, *Musique, narrativité, signification*, Paris, L'Harmattan.
- Greimas Julien Algirdas, [1966] 1986, *Sémantique structurale*, Paris, PUF.
- Hanslick Edouard, [1854] 2012, *Du beau musical*, trad. et présentation d'A. Lissner, préface de J.-M. Le Lannou, Hermann, Paris.
- Hatten Robert S., 2004, *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes : Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington : Indiana University Press.
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich, [1818-1829] 1995, *Cours d'esthétique*, trad. J.-P. Lefebvre et V. von Schenck, Paris, Aubier.
- Heidegger Martin, [1927], 1986, *Être et Temps*, Paris, Gallimard.
- Hjelmslev Louis, 1971, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit.
- Husserl Edmund, 1961, *Recherches logiques : Recherches pour la phénoménologie et la théorie de la connaissance*, Tome 2, trad. Hubert Élie, Lothar Kelkel et René Schérer, Paris, Puf.
- Imberty Michel, 1979, *Entendre la musique : sémantique psychologique de la musique*, Paris, Dunod.
- , 1981, *Les écritures du temps. Sémantique psychologique de la musique*, Paris, Dunod.
- Jankélévitch Vladimir, 1983, *La musique et l'ineffable*, Paris, Seuil.
- Jaspers Karl, 1986, *Philosophie : orientation dans le monde, éclaircissement de l'existence, métaphysique*, Springer-Verlag, Paris.
- Kant Emmanuel, [1781-1787], 1968, *Critique de la raison pure*, Paris, PUF.
- Klinkenberg Jean-Marie, 1996, *Précis de sémiotique générale*, Paris, Seuil.
- Kramer Jonathan D., 1988, *Time of music*, New-York, Schirmer Books

- Kristeva Julia, 1969, *Semeiotikê. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.
- Lacoue-Labarthe Philippe, 1981, « Baudelaire contra Wagner », *Études Françaises*, Presses de l'université de Montréal, (17) 3-4.
- Levy-Strauss Claude, 1983, *Le Regard éloigné*. Paris, Plon.
- , 1971, *L'Homme nu*, Paris, Plon.
- Lotman Youri, 1999, *La sémiosphère*, Limoges, PULIM.
- Molino Jean, 1975, « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu*, n° 17, p. 37-62.
- Monelle Raymond, 1992, *Linguistics and Semiotics in music*, Harwood Academic Publisher, London.
- Nattiez J.-J., 1975, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, UGE.
- , (1987), *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois.
- Nietzsche Friedrich, [1888] 2016, *Le cas Wagner, suivi de Nietzsche contre Wagner*, Paris, Gallimard.
- Propp Vladimir, 1970, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil.
- Rousselot Mathias, 2013, *Le sens de la musique. Discours argumentatif sur les questions de sens et de signification en musique*, Thèse de Doctorat, C. Esclapez (dir.), Aix-en-Provence, nov. 2013.
- , 2016a, « Le Eero romantique. Préface », Tarasti Eero, *Sémiotique de la musique Classique. Comment Mozart, Brahms et Wagner nous parlent*, Aix-en-Provence, PuP, p. 8-11.
- , 2016b, *Le sens de la musique. Ontologie et téléologie musicales*, Paris, l'Harmattan.
- Ruwet Nicolas, 1992, *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil.
- Sartre Jean-Paul, 1940, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard.
- , 1943, *L'être et le néant, essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard.
- Schopenhauer Arthur, [1819/1844], 1984, *Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, Paris, puf.
- Scruton Roger, 1997, *Aesthetics of Music*, Londres, Clarendon.
- Sebeok Thomas, 2001, *Global Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press.
- Stravinsky Igor, [1935] 2001, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël.
- Tarasti Eero, 1996, *Sémiotique musicale*, Limoges, Pulim.
- , 2006, *La musique et les signes : précis de sémiotique musicale*, Paris, l'Harmattan.
- , [2000] 2009, *Fondements de la sémiotique existentielle*, Paris, L'Harmattan.
- , 2015, *Sein und Schein: Explorations in Existential Semiotics*, Berlin, Walter de Gruyter.
- , 2016, *Sémiotique de la musique classique. Comment Mozart, Brahms et Wagner nous parlent*, Traduit par J.-L. Csinidis et M. Rousselot, C. Esclapez et M. Rousselot (dirs.), Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence.
- Vecchione Bernard, 1984, *Pour une Science de la Réalité Musicale, éléments d'épistémologie musicologique nouvelle*, Thèse de troisième cycle, André Boucourechliev, (dir.), Université de Provence Aix-Marseille I.
- , 1992, « La recherche musicologique aujourd'hui : questionnements, Intersciences, Métamusicologie », *Volume 21*, 3-4, Amsterdam, p. 281-322.
- , 2009, « L'hermeneia silencieuse du musical », *Le sens langagier du musical. Sémosis et Herménéia*, Actes du premier symposium d'Aix-en-Provence, Paris, l'Harmattan, p. 251-272.