



HAL
open science

Sémiotiques (de la musique) et au-delà

Christine Esclapez

► **To cite this version:**

Christine Esclapez. Sémiotiques (de la musique) et au-delà. La sémiotique et ses horizons, A paraître.
hal-03845267

HAL Id: hal-03845267

<https://hal.science/hal-03845267>

Submitted on 9 Nov 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Sémiotiques (de la musique) et *au-delà*

Christine Esclapez

Aix Marseille Univ, CNRS, PRISM, Marseille

Résumé (objectifs et résultats)

L'enjeu de cette contribution est de construire un dialogue interdisciplinaire entre sémiotique générale et sémiotique de la musique. Nous poserons une simple question : comment la musique pourrait-elle être l'un des horizons de la sémiotique générale ? Pour apporter quelques éléments de réponse, notre réflexion prendra comme angle d'approche l'objet-musique lui-même : objet complexe, entretenant des liens ambigus avec le langage mais révélant néanmoins une compétence essentielle pour le développement de nos sociétés. Nous ferons l'hypothèse que c'est à partir de la prise en compte de son *immatérialité structurée et néanmoins signifiante* que la musique pourrait se révéler être un horizon fertile pour la sémiotique générale en ce qu'elle permettrait le développement d'une compétence perdue : l'intime, comme seuil d'accès à l'expression. Pour parvenir à valider cette hypothèse, cette contribution se propose de croiser, de façon interdisciplinaire, différentes références issues de la sémiotique générale, de l'esthétique de la musique et des recherches actuelles en musique et musicologie.

« Que la musique soit un langage, à la fois intelligible et intraduisible, fait de la musique elle-même le suprême mystère des sciences de l'homme, celui contre lequel elle bute et qui garde la clé de leur progrès » (Lévi-Strauss, 1964, p. 26).

Introduction

Dans son article « Sémiotique et musicologie », Martine Groccia expose quelques pistes pour que les conditions d'une « **interdisciplinarité collaborative et concertée** » (2018, p. 488) entre la musicologie et la sémiotique générale puissent avoir lieu. Le vœu ainsi formulé fait apparaître l'intérêt qu'il y aurait pour la sémiotique générale à prêter attention à ce que la musique fait à la signification et au sens :

[...], dans le champ de la sémiotique, la situation nous paraît plus préoccupante. Une des causes pourrait en être que, de tous les travaux de sémiotique musicale, très peu ont des retentissements réels et observables dans la théorie sémiotique générale, c'est-à-dire qu'au final, ils ne participent que très peu à l'élaboration de la « théorie du sens en général » dont la sémiotique se revendique, et ce alors même que la musique est reconnue comme une capacité humaine fondamentale, et partagée par toutes les cultures. S'il est bien un domaine qui devrait intéresser prioritairement la sémiotique, il nous semble bien que ce devrait être celui-là. (*ibid.*)

Nous retiendrons trois constats : (1) les résultats de la recherche en sémiotique de la musique ne sont pas assez valorisés (et valorisables ?) en sémiotique générale, (2) la musique pourrait être un champ fertile (voire prioritaire) pour le développement de la sémiotique générale, et (3) la musique met en jeu une capacité essentielle pour la connaissance de l'humain. Ces constats invitent à questionner la place de la musique, de ses objets à ses pratiques, dans le champ de la sémiotique générale, mais aussi à envisager dans quelles mesures la musique pourrait devenir l'un de ses horizons privilégiés. Il s'agira de *penser au-delà* comme l'envisage, par ailleurs dans un tout autre cadre, Eduardo Kohn dans son ouvrage *Comment pensent les forêts* (2017). L'anthropologue propose, en effet, de concevoir une sémio-anthropologie « au-delà de l'humain » qui affranchit la fonction symbolique de la seule instance de communication et

permet ainsi de prêter attention aux multiples formes signifiantes produites par les humains et les non-humains.

Sans prétendre atteindre un tel objectif, cet article pensera la musique comme l'un des *au-delà* possibles de la sémiotique générale et, ainsi, tentera d'imaginer un avenir où il serait possible d'envisager ce que la musique – comme capacité humaine fondamentale – met en jeu dans le champ de la signification et du sens. Un *quelque chose* qui serait à la fois *inessentiel* et, pourtant, incontournable pour qui souhaiterait aborder dans toute sa complexité la question du sens dans nos sociétés contemporaines. Notre tâche est d'ores et déjà ardue : la sémiotique générale n'a pas attendu la musique pour renouveler profondément ses approches théoriques et sa réflexion épistémologique. Dès 2008, dans son ouvrage *Pratiques sémiotiques*, Jacques Fontanille révisé le territoire de la sémiotique au-delà des seuls signes et textes qui constituaient les principaux enjeux des sémiotiques-objets. La multiplicité des signes et le développement de nouveaux espaces et situations de signification engageant, en effet, le théoricien à prendre en compte le monde des signes qui ne cesse de s'élargir et de se diversifier. L'enjeu contemporain de la sémiotique générale est, ainsi, totalement lié à la prise en compte de ces différentes instances qui démultiplient les possibilités de sémioses, mais aussi qui élargissent les pratiques sémiotiques elles-mêmes.

C'est dans ce contexte largement documenté des débats qui entourent la sémiotique générale que prend corps l'enjeu de notre contribution, consciente qu'elle ne maîtrise en rien leurs arrière-plans conceptuels. Cette naïveté prend sa source dans l'exercice même de l'interdisciplinarité qui est au cœur de notre réflexion car, comme le souligne, Martine Groccia, les musicologues-sémioticiens¹ ne sont pas à proprement parler des sémioticiens de la musique (2018, p. 473). Si, effectivement et pour la plupart, les musicologues-sémioticiens ne sont pas des sémioticiens de la musique, nous ferons l'hypothèse que c'est parce qu'ils ne peuvent faire *autrement*. En effet, leur objet de recherche, la musique², résiste à toute tentative de mise en mot ou en signification tout en étant fondamentalement expressif. Le philosophe Bernard Sève note, à ce sujet, que la musique met souvent mal à l'aise le philosophe (entendons le théoricien) car c'est « un art louche et vague, un objet sans matière ni signification ». La musique « est fuyante, insaisissable, sa rigueur n'est pas formalisable, sa force est incompréhensible » (2002, p. 56). Comment la musique pourrait-elle alors être l'un des horizons de la sémiotique générale ? La tâche est ardue, avons-nous déjà écrit – comme un avertissement à peine dissimulé à l'adresse de nos lecteurs. Il serait pourtant si simple de la contourner en demandant à ce même lecteur d'écouter de la musique et de se passer de mots. La laissant simplement être elle-même, *forme sonore en mouvement* (Hanslick, [1854] 1979), signifiant sans signifié, signe suspendant la signification au seuil même de l'expérience vécue par le corps vibrant. Comme le rappelle Françoise Escal ([1987] 2018), Barthes relevait souvent combien il est difficile de mettre la musique en mots, combien la musique résiste à l'explication littéraire et serait un langage de connotation plus que de dénotation. Néanmoins, la sémiotique de la musique tente, depuis de longues années déjà, de comprendre la question que la musique pose au sens et à la signification en articulant le plan de l'expression avec celui du contenu. Cet horizon se trouverait-il ainsi dans la question même de ce que représente et informe la musique, à la fois « intelligible et intraduisible » (Lévi-Strauss, 1964, p. 26) ? Ce faisant, nous rejoignons l'une des préconisations portées par la sémioticienne Martine Groccia (2018). Citant Denis Bertrand, celle-ci souligne

¹ L'utilisation du genre masculin a été adoptée dans ce texte afin de faciliter la lecture et n'a aucune intention discriminatoire.

² Nous singularisons de façon tout à fait consciente la musique sans pour autant nier ses particularités et diversités mondaines. Ajoutons, simplement : ce singulier n'est pas quelque chose de lisse, ni même un point de vue fondamentalement général qui nierait pour autant ses reliefs et ses contours.

que l'objet est « en lui-même, fondateur de problématique. Il fait naître une question. Il rend possible un développement inattendu de la théorie et de ses modèles » (2018, p. 480). *L'objet* dont il sera question ici, la musique, est *autre*. C'est cette altérité que nous tenterons d'approcher.

Pour résumer ces lignes introductives, retenons (1) que la musique pourrait constituer l'un des horizons de la sémiotique générale et (2) que cet horizon pourrait être envisagé en questionnant ce que la musique *fait à la signification et au sens*. Pour cela, nous n'hésiterons pas à poser des questions déjà travaillées et discutées qu'il nous paraît important de (re)traverser, comme possibles bases d'une interdisciplinarité collaborative et concertée.

1. Territoires et enjeux épistémologiques de la sémiotique de la musique

Dès les années 1960, années du *Linguistic turn*, la sémiologie puis la sémiotique de la musique ont rejoint la réflexion portée dès le début du XX^e siècle par la linguistique générale. Proposant très tôt une extension des concepts et des outils sémiotiques envisagés par Saussure (1857-1913) ou Peirce (1839-1914), les études sur la signification musicale sont, à l'heure actuelle, nombreuses et actives. Comme d'autres disciplines, après l'étape sémiologique largement inspirée des travaux structuralistes et illustrée, par exemple, par les analyses paradigmatiques de Nicolas Ruwet (1972), la sémiotique de la musique s'est considérablement développée dès les années 1980 sous l'impulsion de la redécouverte des travaux de Charles Sanders Peirce ou de l'École de Paris sous l'égide des travaux de Algirdas J. Greimas. La question de la signification musicale est toujours au centre des travaux de musicologues reconnus internationalement dans le champ des sciences du langage musical comme le finlandais Eero Tarasti (2016) ou la musicologue française d'origine hongroise Márta Grábócz (surtout depuis 2009).

Dans un article récent (2018), Márta Grábócz trace une cartographie de l'organisation des études sur la signification depuis les années 1970, années structurantes pour l'élargissement de la musicologie vers les territoires de l'interdisciplinarité. Grábócz y décèle plusieurs vagues : (1) la sémiotique des années poststructuralistes avec les travaux de Charles Rosen (1971), Jean-Jacques Nattiez (1975), Gino Stéfani (1976), Eero Tarasti (1978) et Joseph Kerman (1985) qui croise l'héritage de Saussure et celui de l'École de Paris et (2) un ensemble de travaux plus hétérogènes comme ceux de « Karbusicky, Tarasti, Agawu, Monelle, Hatten, Nattiez, Abbate, Mioreanu, et Lidov » (2018, p. 9) en quête de modèles pour appréhender la complexité du processus de signification impliqué par la musique. Il est un fait que le dernier quart du XX^e siècle a vu une extension des premiers travaux sémiologiques motivée par la nécessité de mieux comprendre le fait musical *de l'intérieur* mais aussi de mieux analyser son *extériorité*. De cette extension, a fleuri une multitude de projets qui, comme le souligne Márta Grábócz, a tendance depuis 2005 à s'organiser dans les pays anglo-saxons en deux grandes orientations : d'une part les travaux qui peuvent être classés sous la bannière de la Théorie des topiques (Mirka, 2014), champ marqué par les travaux de Leonard Ratner ou de Raymond Monelle (2007, p. 177-193) ; d'autre part, les travaux (comme ceux de Tarasti ou de Grábócz) qui étudient l'organisation des topiques au sein des formes musicales. Cette dernière orientation autorise une analyse du processus d'organisation des topiques dans un discours et, ainsi, permet une extension vers les études narratives en musique.

Si la situation internationale est marquée par cet épanouissement méthodologique, la musicologue constate (2019) une claire séparation dans les territoires francophones entre deux familles sémiotiques apparemment irréconciliables. Pour Grábócz :

Actuellement, dans les territoires francophones, ce sont toujours deux sémiotiques musicales qui s'affrontent quotidiennement : la sémiotique formaliste autour de J.-J. Nattiez, N. Meeùs, S. Badir, et la sémiotique musicale greimassienne qui s'intéresse à l'articulation du sens, des signifiés, aux programmes narratifs en tant qu'une couche supplémentaire d'analyse qui complète et parfait l'examen des formes et des structures en musique. (2019, p. 85)

Cette dichotomie reconduit le débat entre forme et contenu présent, dès l'Antiquité, dans les premiers écrits philosophiques (*ibid.*, p. 83-85). Ce débat récurrent qui a fait les beaux jours de maintes querelles esthétiques européennes illustre l'opposition entre formalisme et esthétique du sentiment qui semble ne pas avoir quitté le sol francophone comme nous pourrions le déceler dans les approches suivantes.

Pour les musicologues Jean-Pierre Bartoli et Nicolas Meeùs, le sens de la musique « ne peut se résoudre uniquement par des tentatives de trouver à la musique un sens linguistique, un sens qui pourrait exprimer en langue quotidienne, en un mot de dire en langue ce que la musique raconte en musique » (2010, p. 55). Les deux musicologues affirment ainsi la place essentielle que la sémiotique de la musique doit accorder à l'analyse sémio-rhétorique du texte musical, seule apte à permettre de saisir dans toute sa spécificité la signification de la musique. Pour le musicologue Christian Hauer, en revanche, la signification de la musique dépend « non pas [de] ce qui est mis en récit mais [de] *ce qui fait qu'il y ait récit* » (2016, p. 75). Celui-ci distinguera « trois flux sémiotiques de la narrativité musicale » (*ibid.*)³. Si pour Bartoli et Meeùs, le plan d'immanence est primordial (l'analyse sémio-rhétorique des formes est le point d'accès à la signification musicale) ; pour Hauer, la narrativité est multiple. À la fois « substance » temporelle, « cadre » et « intrigue » (*ibid.*), elle est la condition même pour que la signification musicale puisse se manifester et être partagée.

Ces trois musicologues s'accordent cependant sur un point clé : la référentialité ou la représentation de la signification musicale par une analyse « littéraire » linéaire ne conviennent plus pour saisir ce qui se joue dans la venue à signification de la musique. La signification musicale, en effet, s'écrit dans un cadre (pour reprendre le terme employé par Hauer) où s'imprime la musique entendue référant à un style historiquement, culturellement ou techniquement délimité, lui-même en relation avec une représentation personnelle et collective de l'expérience du temps ontologique. Dans ces deux approches que nous évoquons à titre d'exemples, la quête s'oriente au-delà de l'apparente opposition méthodologique, vers la saisie de ce lieu (difficile à localiser) où se logerait la signification musicale. Un « lieu » que nous pourrions définir comme celui d'une *immatérialité structurée et néanmoins signifiante*. Cette possible définition se situe en dehors des catégories a priori ; elle tente imparfaitement – mais de façon totalement assumée – de saisir ce qui se joue dans la venue à signification du musical. Ce qui pourrait, par ailleurs, rejoindre le point de vue développé par le philosophe et musicologue italien Enrico Fubini dans son article « Imagination et sentiments : du formalisme à la signifiante » (2007). En effet, loin de présenter le formalisme initié par Eduard Hanslick (1854) comme une volonté de sauvegarder « un univers sémantiquement clos » (2007, p. 23), Fubini démontre la porosité existant entre l'esthétique du sentiment et l'esthétique formaliste en ce que ni l'une ni l'autre ne peuvent, radicalement, oblitérer l'imbrication de l'expression dans la forme, et inversement. Commentant un extrait du *Beau dans la musique* de Hanslick, Fubini écrit :

On peut dire que l'intériorité du musicien, toute sa spiritualité, en quelque sorte tout son imaginaire doivent trouver un débouché purement musical. Il ne serait pas correct de dire « doivent trouver une traduction musicale » justement parce qu'il ne s'agit pas de traduire un langage dans un autre langage, c'est-à-dire de transposer une idée ou une image en langage musical puisque la musique est intraduisible en un quelconque autre langage. Il vaut donc mieux affirmer qu'ils doivent trouver une expression, une formulation

³ Voir également Mathias Rousselot, *Le sens de la musique. Ontologie et téléologie musicales* (2016).

exclusivement musicale, c'est-à-dire s'incarner dans le son, dans la forme sonore. Le propre de la musique est justement que se déverse en elle toute l'individualité créatrice du musicien ou, pourrions-nous dire, tout son imaginaire musical. (2007, p. 28-29)

Plusieurs constats s'imposent à la lecture de cette citation.

(1) La signification de la musique n'est pas une *traduction* de la musique en autre chose qu'elle-même. Les études en traductologie ont, d'ailleurs, démontré que l'équivalence stricte était impossible entre texte « source » et texte « cible » et que la transmutation sémiotique (Jakobson) est à l'œuvre dès lors qu'il y a passage d'une instance à l'autre.

(2) La musique est *intraduisible*. Comme le souligne Fubini, elle est expression plus que communication au sens strict du terme. Cette expression s'incarne dans le son ou dans la forme sonore pensée et ouvragée, à laquelle sont confrontés les récepteurs dès lors que l'œuvre est écoutée et partagée. C'est d'ailleurs en ce sens que Raymond Court dans son ouvrage *Le Musical. Essai sur les fondements anthropologiques de l'art* (1976) prend quelques précautions terminologiques quand il choisit d'employer le terme d'expression pour rendre compte de la façon dont la musique signifie. Se rapprochant de la définition hégélienne, Court définit alors l'expression comme « une manifestation sensible où l'objectivité se change en chiffre de l'intériorité » (1976, p. 11).

Ce qui pourrait sembler n'être que tâtonnements terminologiques permet, pourtant, de souligner la difficile analyse de la signification musicale comme *immatérialité structurée et néanmoins signifiante*. En effet, la musique témoigne de façon spécifique de la dimension sonore du monde, s'approchant bien davantage de la signifiante théorisée par Émile Benveniste. La musique illustrerait particulièrement bien cette émergence du sens partagé dans l'acte même d'énonciation, fondamentalement ouverte à la lecture interprétative *et néanmoins* contenue dans la forme finement ouvragée, construite et élaborée par son auteur, insérée dans un environnement historique, esthétique, social et technique. Comme le souligne Marion Colas-Blaise, Greimas et Courtès considèrent « l'énonciation comme une instance de médiation assurant 'la mise en énoncé des virtualités de la langue' » (2018, p. 327). Ainsi, la coordination entre ces deux univers, l'intérieur et l'extérieur de l'œuvre musicale (son corps organique et son corps social), nous permet-elle de poser une première hypothèse pour tenter de répondre à la problématique qui est celle de cette contribution : dans quelle mesure la musique pourrait-elle être l'un des horizons de la sémiotique générale ? Nous postulons que cet horizon pourrait se « trouver » dans cette coordination entre intérieur et extérieur qui détermine la spécificité de l'objet musique comme *immatérialité structurée et néanmoins signifiante*.

Trois conditions nous semblent alors nécessaires pour tenter de résoudre cette hypothèse : (1) ne pas transformer la musique en autre qu'elle-même (accepter qu'elle puisse être une *immatérialité structurée et néanmoins signifiante*), (2) penser au-delà des clivages (ne pas opposer l'intérieur et l'extérieur de la forme musicale pour tenter de concevoir leurs modalités de passage et leurs zones de porosité), (3) aller au-delà de la comparaison entre musique et langage (entendue au sens strict de langage verbal). Ces trois conditions demandent de *décoïncider* (Jullien, 2020) nos rapports à la musique pour nous permettre d'ouvrir des possibles. Nous concevons ainsi la signification musicale, à la suite de Márta Grabócz, comme « la reconstruction verbale d'une compétence musicale perdue, une sorte de savoir musical quasi oublié à travers les âges, toujours perpétué dans la pratique musicale des interprètes et transmis de génération en génération par de nombreuses écoles vocales et instrumentales » (2016, p. 325).

Si le lien entre le mot et le musical est souligné comme le lieu où se loge la signification musicale, il y a dans cette proposition une ouverture vers un *ailleurs*, extirpé à la densité de ces mêmes mots. Márta Grabócz souligne le retour nécessaire à la pratique musicale qui transmet,

porte la signification et permet *l'essentiel* : l'échange et le dialogue avec *autrui*. Nous tenterons d'éclairer, dans la section suivante, quelle pourrait être cette « compétence perdue » (*ibid.*).

2. La musique comme *horizon* de la sémiotique générale

Il s'agit donc d'engager une pensée opérative située *au-delà des textes* et d'accepter la dématérialisation de l'objet-musique à laquelle conduit cette plongée au cœur de la musique comme expérience sensible du monde. La musique suppose de mettre en œuvre un régime d'attention au son, une écoute quasi immersive et *aveugle* où intérieur et extérieur sont intimement liés, situés au plus proche de ce que le musical *ne nous dit pas*. Il s'agit là d'un engagement sensoriel dans le monde de l'œuvre musicale, fait de sons et de vibrations.

La signification donne à entendre le monde de l'œuvre musicale en même temps qu'elle demande, dans le temps de l'écoute du jeu musicien, de s'en extraire, notamment parce qu'elle ne peut faire autrement que de conférer à cet intérieur une ou plusieurs significations symboliques, émotionnelles ou culturelles. Cet engagement réfère sans conteste aux liens entre phénoménologie et sémiotique discutés par Jacques Fontanille dès 1999 et rappelés par Jean-François Bordron et Amir Biglari (2018, p. 19-24), soit aux liens entre perception et signification :

[...] la phénoménologie a non seulement ouvert la sémiotique vers de nouveaux champs, liés à la dimension sensible (notamment le sujet, l'intentionnalité, la présence, les passions et la perception [...]), mais a eu également un impact direct sur la conception même du signe et de la *sémiosis*. Le signe n'est plus seulement considéré comme une présupposition réciproque entre un signifiant et un signifié, ou entre un plan de l'expression et un plan du contenu, mais se voit joindre une instance intermédiaire, à savoir le corps propre. Comme l'énonçait Merleau-Ponty, le « corps est le véhicule de l'être au monde » ([1945], 1976, p. 97), c'est lui qui permet d'assurer la liaison entre l'intéroceptivité et l'extéroceptivité. Ainsi le corps devient le « support matériel de la signification » (Coquet, 1997, p. 8), c'est lui qui rend possible « l'accès à l'univers du sens » (Greimas et Fontanille, 1991, p. 324) : en occupant le centre de l'instance de discours, il entre en contact avec le monde, avec les objets du monde et avec *autrui*, et enregistre tout ce qui se passe dans son champ de présence. (2018, p. 24)

La question du corps, abordée du point de vue sémiotique par Fontanille dès 2004, est reprise et commentée par Herman Parret dans son article « Sémiotique et esthétique » (2018, p. 409-431). Parret rappelle également l'apport de l'ouvrage quasi oublié de Greimas *De l'imperfection* (1987) où il s'agit pour l'auteur d'aborder « l'immanence du sensible » (*ibid.*, p. 414) qui résonne avec notre propre quête.

Qu'en est-il de la question du corps en musique et musicologie ? La musique déborde de corps : celui du compositeur, de l'interprète, de ou des auditeur(s), auxquels sera ajouté le corps de l'instrument comme mise en vibration de la musique élaborée, partagée, écoutée et jouée. Si les études musicologiques (ex. Desroches, Stévançe, Lacasse, 2014) se sont intéressées à ces nombreux corps qui mettent en résonance la musique et qui participent à son procès signifiant, elles n'en ont pas fait un champ d'étude propre à la sémiotique de la musique alors même que le corps, au centre de l'émergence du sens, permet de concevoir « la perception comme une sémiose » (Biglari, 2018, p. 31). De récents travaux en sciences cognitives (ex. Bigand, 2018) ont montré combien la pratique de la musique est importante pour le développement cognitif de l'être humain (en plus de ses effets thérapeutiques) en ce qu'elle repose – entre autres – sur l'écoute, l'attention, le dialogue avec *autrui* – compétences fondant la qualité de nos échanges et de nos modes de communication. Pour Christian Hauer (2014, 2016), l'expérience de l'œuvre d'art (et de la musique) permet à nos intersubjectivités de se rencontrer dans une relation qui ne peut se vivre que dans l'expérience physique d'instantanés partagés. Pour Sylvain Brétéché (notamment 2014, 2019), dans le cadre de ses études sur l'écoute Sourde, le corps entendant (et

non seulement l'oreille) est au centre de l'expérience du sonore. À la suite des travaux de Gino Stefani, l'un des premiers musicologues à avoir questionné la relation au corps dans le champ sémio-sémantique est Francesco Spampinato. Dans ses études musicologiques sur la métaphore en musique⁴, le musicologue montre combien la musique « est d'abord une *rencontre*, un 'contact', dont le protagoniste principal est un être humain » (2008, p. 13). Pour Spampinato, le rôle du corps dans l'expérience d'écoute musicale est central : projeté et vécu, le corps impliqué par l'écoute musicale est imagination motrice, coopération :

Le corps joue un rôle cardinal dans les processus sous-jacents de production de sens en musique, à la fois en tant qu'instrument « résonnant » par lequel on fait une expérience profonde et prenante de la musique, et en tant que « réservoir » d'expériences et de connaissances préalables, à utiliser pour décrire la musique en termes métaphoriques. (*ibid.*, p. 71)

Ces quelques références (qui seraient bien entendu à compléter⁵) nous engagent vers la prise en compte du sonore, comme porte d'entrée pour approcher *l'immatérialité structurée et néanmoins signifiante de la musique*. Le son est jointure, point nodal de rencontre entre les corps résonants. Si la relation entre esthétique et sémiotique peut être envisagée dans une complémentarité « poly-esthétique », une « *synesthésie intersensorielle* » (Parret, 2018, p. 424) et si l'on peut mettre, comme le rappelle Parret, « l'oreille dans l'œil, tout comme on peut mettre l'œil dans l'oreille » (*ibid.*, p. 425), il n'en demeure pas moins que se joue dans la venue au sens par le son, quelque chose de spécifique qui pourrait, peut-être, nous permettre d'approcher cette compétence perdue à laquelle référerait la musique. Pour le philosophe Roberto Barbanti, l'un des théoriciens de l'écologie sonore, l'œil et l'oreille relèveraient de deux régimes bien distincts. Si ceux-ci fonctionnent très souvent ensemble, il n'en demeure pas moins « qu'entrer » en contact avec le monde (environnement, territoire et individus) par l'un ou par l'autre n'est pas anodin et impacte notre façon de le lire et de lui donner du sens. Pour Barbanti, le regard et l'écoute seraient, ainsi, porteurs de deux épistémologies différentes, voire opposées :

[...] la civilisation occidentale a été fortement façonnée par le regard. L'Occident, depuis ses fondations grecques, a *observé* le monde et il continue de le faire. Sa vision, que j'ai caractérisée par trois noms qualificatifs, *séparation, linéarité et fixité*, est efficace parce que sélective, non contextuelle et non impliquée dans l'« ob-jet » examiné ; rapide parce qu'elle uniformise et nivèle dans sa progression monodirectionnelle ; et figée parce qu'indifférente à la temporalité et à son orientation (l'entropie, la « flèche du temps » chère à Priogine). [...] Le monde du son renvoie au contraire à la notion d'implication (on est immergé par le son), à la dimension sphérique de ses modalités d'être (émission, propagation, réception) et à ses caractéristiques dynamiques en constant devenir. (2012, p. 24-25)

Si le point de vue de Barbanti pourrait, à juste raison, paraître tranché, il y a dans cette prise de position, quelque chose de particulièrement intéressant à relever. Le son n'est pas un « ob-jet » que l'on peut attraper en tant que tel en pensant, ainsi, approcher son être le plus tangible. Le son (comme matériau premier de la musique) engage une appropriation organique et « écologique » du monde en ce qu'elle ne peut séparer – comme le ferait l'acoustique par exemple – le son de sa réception : perceptive et/ou sensible. Écouter le monde sonner plonge, de fait, l'écouter dans la dimension collaborative du monde à laquelle renvoie la musique (qu'elle soit par ailleurs écrite ou jouée). Pour Barbanti, « Si le son est un ensemble d'oscillations partagées entre le monde extérieur de l'objet et le monde intérieur du sujet alors, en cela, il pose une sorte de *continuité* entre les étants, une continuité résonante et

⁴ Ses travaux se situent dans la filiation de ceux de Robert Francès ou encore de Gino Stefani (cf. Spampinato, 2008).

⁵ Notamment dans le champ des études sur la perception incarnée. Voir, par exemple, Hauer (2014, 2016)

« sympathique », que l'on peut appeler *connivence* » (2011, p. 14). De ce point de vue, l'écoute et l'ouïe questionnent « notre appartenance au monde » (*ibid.*, p. 13) comme étant possiblement celle de la « *non-séparation* » (*ibid.*, p. 14). Chaque son entendu est une invitation à nous reconnecter à notre intimité la plus profonde, en même temps qu'un appel-émission vers l'autre. Cela dans une expérience du temps située en dehors du temps des horloges : un temps difficile, lui aussi, à nommer et à caractériser. Qu'il soit uniquement mesuré et il devient mesure imparfaite. Qu'il soit uniquement expérimenté et il devient perception subjective. Or, le temps musical qui s'informe à partir de la matière sonore permet de vivre par l'écoute la réunion de l'horizontalité (les sons sont égrenés l'un *après* l'autre) et de la verticalité (les sons sont égrenés l'un *avec* l'autre) (Accaoui, 2001). Le temps n'existe pas en musique à proprement parler : la musique *est* temps, fusion du temps objectif et du temps perçu. De ce point de vue-là, peu importent les rôles et les fonctions (compositeur, interprète, auditeur), l'écoute du son nous engage de façon risquée dans la nécessaire tentative pour nous « entendre ». Cette réflexion philosophique et esthétique mérite d'être prolongée par la référence, par exemple, aux travaux du neuroscientifique Daniele Schön qui étudie, depuis quelques années déjà, comment la pratique de la musique permet un développement linguistique et cognitif optimal. La musique est ainsi un « outil pour étudier la plasticité cérébrale » (François et Schön, [2016], 2021, p. 1). Parmi les multiples compétences qu'elle engendre, la pratique musicale (incluant de fait la pratique de l'écoute⁶) induit attention à l'autre et permet le partage de nos sensibilités en raison de la synchronisation qu'elle provoque entre les individus. Ce constat est également développé par Barbanti pour qui l'écoute et l'attention au son ainsi qu'à son environnement sont au cœur de l'écosophie, projet philosophique et politique auquel il contribue :

Amplifier la notion d'écoute, et par là la poly-sensorialité (l'ouïe, la phonation et la dimension haptique) qui lui est propre ; questionner les relations perceptives/cognitives : expérimenter à travers la médiation des « oreilles » et de l'entendement l'étendue des possibles pour un nouveau rapport à l'existant : voici quelques tâches d'une écosophie orientée par et vers l'univers ondulatoire et vibratoire – dont les sons sont la métaphore la plus accomplie – qui se donne au monde comme référent fondamental et champ d'intervention. (2012, p. 25)

La pratique de la musique (que celle-ci soit jouée ou écoutée) nous permettrait-elle d'entendre différemment le monde et les autres ? Nous nous permettons de poser cette simple question convaincue que le *simple* n'est pas à ôter de nos constructions épistémologiques et théoriques (d'ailleurs il en est même l'un des principes fondateurs), même s'il pourrait apparaître, ici, comme bien naïf. Cette écoute a-t-elle été perdue ? Oubliée ? S'est-elle atrophiée au fil de l'histoire de nos oreilles ?

Depuis quelques années, l'attention portée au son et à l'écoute laisse supposer qu'un changement de paradigme est en cours d'émergence. Celui-ci renverserait progressivement la hiérarchisation du sensible en revalorisant la place de l'écoute et du son que tend à amenuiser le régime historique du visuel (Pardo Salgado, 2014). La seconde moitié du XX^e 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 a profondément modifié la frontière érigée depuis des siècles entre son et musique, donnant l'opportunité aux artistes et compositeurs de découvrir les *sonorités de la Terre* (Pardo Salgado, 2014). Les bruits ou les paysages et installations sonores explorent de façon critique la nature même du musical. Même

⁶ Clément et Schön précisent d'ailleurs que le système auditif, avant la naissance de l'enfant, est plus développé et mature que le système visuel (2016).

si ces explorations sont davantage revendiquées par les artistes sonores que par les compositeurs ou interprètes, on assiste depuis le début du XXI^e siècle à un élargissement des discours musicologiques qui étudient l'émergence du son dans les musiques contemporaines (Solomos, 2013) mais aussi à une prise en compte plus générale de la présence du son dans les arts et le monde (Szendy, 2001 ; Deshays, 2006 ; Sterne, [2003] 2015). Ce tournant esthétique vers les *sonorités de la Terre* suggère une perception qui tend à dissoudre le « signifié » au profit de la matérialité du signifiant. 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, mais aussi celui de l'inscription de nos corps (compositeurs comme auditeurs) et de leurs zones de porosité dès lors qu'ils entrent en contact avec la forme sonore.

La compétence perdue qui pourrait constituer la musique comme l'un des horizons de la sémiotique générale serait-elle cette synchronisation de nos corps ? La pratique de l'écoute permettrait-elle de la retrouver ? Si la différence nous constitue en tant qu'individu, l'écoute nous engage vers un partage du sensible qui ne dit rien « mot à mot », qui d'ailleurs se vit bien souvent « sans mot » mais qui, pourtant, nous permet de partager – de façon solidaire – un temps commun où nos intérieurs dialoguent avec ceux des autres, sans se confondre. La musique nous permettrait d'expérimenter une qualité de sémiose peu commune où il s'agit à la fois de donner aux sons une signification à partir de notre intérieur, tout en la livrant à la communauté. En parlant de musique, nous prenons le risque d'exposer ce que nous avons de plus enfoui. Cette compétence perdue serait-elle celle de la prise en compte (risquée) de l'intime dans nos façons de faire sens ?

Conclusion : Au-delà

Nous avons eu l'occasion de développer ailleurs (Esclapez, 2020) les conditions de possibilités d'une sémio-éthique de la musique à laquelle nous revenons au moment de clôturer notre contribution. L'horizon de la sémiotique générale se trouverait-il dans la reprise en main d'une compétence oubliée que la musique mettrait en jeu de façon particulièrement fine, dans des salles de concert prestigieuses comme dans nos quotidiens les plus ordinaires ? En écoutant la musique, en lui donnant une signification et en partageant cette signification, nous acceptons de livrer quelque chose de nous qui est de l'ordre de l'intime. Pour le philosophe et sinologue François Jullien, l'intime « dit donc ainsi les deux et les tient associés : le *retrait* et le *partage*. Ou plutôt que, du fait même de la possibilité du retrait, naît la sollicitation du partage » (2013, p. 26). Pour Jullien :

[...] cette *ouverture au dehors* paraît inscrite au cœur de cet *approfondissement du dedans*, le retournant en son contraire. « Partage », d'ailleurs, à quoi tend l'intime, juxtapose comme lui ces deux sens opposés et fait jouer la même ambiguïté. Partager, c'est faire des parts, dont chacun aura la sienne, pour soi seul, à part soi, comme on partage une tarte. Mais partager, c'est tout autant avoir également part à, ne plus être seul et participer. (*ibid.*, p. 27)

La musique n'est pas la seule à nous permettre d'exprimer l'intime – c'est même le propre de toute forme d'expression que cette projection vers l'extérieur de ce qui se forme mentalement sous notre langue ou nos gestes. La musique, en revanche, est certainement l'une des seules formes d'expression qui nous permet de partager notre intimité sans « obligation de résultat », c'est-à-dire sans injonction de communication. Ce savoir-être avec les autres à partir de nos

univers locaux pourrait relever d'une éthique de l'être au monde. En ce sens, cette proposition abstraite trouverait certainement bien des échos dans les salles de classe ou de cours, dans nos rues, dans nos environnements professionnels, dans nos maisons. En effet, écouter suppose de s'extraire de nos jugements de valeurs tout en nous écoutant intimement. Écouter nous propose 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, [1948] 2014). 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^e 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 aux processus habituels de catégorisation et de communication insérés dans des cadres historiquement et linguistiquement contingents » (*ibid.*). La signification de la musique ouvre le champ du signe à l'interprétation comme plongée dans l'inconnu et convoque une réponse qui ne cherche pas à clôturer, juger, classer mais à entendre ce qui s'esquisse en-deçà ou au-delà des mots. Écouter la musique nous engage dans le risque de la rencontre, dans son accueil, dans sa liberté également.

Dans ce cas, la musique référerait à une sémiotique-objet bien particulière qui nécessiterait de pratiquer une dé-coïncidence fructueuse entre grammaire et son, tant dans ses modalités d'analyse que dans ses fondements épistémologiques et théoriques. En effet, le son étant la porte d'entrée pour tenter d'approcher la signification de la musique, il demande de s'affranchir de toute obligation de grammaticalité. En d'autres termes, analyser sémiotiquement la musique nécessite d'intégrer, comme protocole préalable, l'écoute intime de la musique, faite de sons (soit de vibrations, de timbres, de rythmes, de couleurs et de textures, de dynamiques et de silences, de masses et de trajectoires, de grains et de reliefs...). Apprendre à écouter deviendrait alors un préalable à l'expression. La compétence de l'intime convoquée par la musique serait celle de l'apprentissage du *seuil* comme *accès* à l'expression.

Nous pourrions résumer ce *seuil* ainsi :

- (1) la musique ne transporte rien d'autre qu'elle-même,
 - > l'écouter telle qu'elle sonne.
- (2) elle est, pourtant, inscription de la densité du monde,
 - > l'écouter telle qu'elle résonne.
- (3) elle engage nos corps résonnants dans le partage du commun.
 - > l'écouter est solidaire.

Ainsi, la musique pourrait être l'un des horizons de la sémiotique générale dans la mesure où son écoute nous apprend à partager notre intimité, comme *seuil* de la rencontre et de l'échange avec l'autre mais aussi comme *seuil* de la construction du commun :

De ce que, dans l'intime, la frontière s'estompant, voire s'effaçant entre nous, l'Autre se défait de son extériorité et réciproquement, voici ce que nous *partageons* effectivement de la conscience : la « con »-science, se promouvant de concert avec l'Autre, n'y est plus propriété d'un sujet ; ou disons que, dans l'intime, nos consciences se recoupent alors si bien qu'elles se désappartiennent : il n'y a plus « ta » ou « ma » conscience, mais « de la » conscience [...] qui s'étend *entre* nous, ouvrant cet « entre ». [...] Nous devenons, dans la mesure de cet intime, co-conscients et co-sujets. (Jullien, 2013, p. 31-32).

Références citées

- Accaoui Christian, 2001, *Le Temps musical*, Paris, Desclée de Brouwer.
- Barbanti Roberto, 2011, « **Écologie sonore et technologies du son** », *Sonorités. Écologie sonore Technologies Musiques*, n° 6, Barbanti Roberto et Mariétan Pierre (éd.), Nîmes, Champ Social Éditions, p. 9-41.
- 2012, « Penser l'écologie sonore aujourd'hui. Éléments d'analyse », *Sonorités. Écologie sonore entre sens, art, science*, n° 7, Barbanti Roberto et Mariétan Pierre (éd.), Nîmes, Champ Social Éditions, p. 911-931.
- Bigand Emmanuel, 2018, *Les Bienfaits de la musique sur le cerveau*, Paris, Belin.
- Brétéché Sylvain, 2014, « Du corps en-Lieu. Phénoménologie et "expérience musicale Sourde" », *Ontologies de la création en musique*, vol. 3. *Des Lieux en Musique*, Esclapez Christine (éd.), Paris, L'Harmattan, p. 21-48.
- 2019, « Où sonne le monde, résonne la musique. Qualia sonores de l'expérience sensible », *l'Éducation Musicale*. Bell Jonathan (ed.), disponible sur : <https://www.leducation-musicale.com/index.php/articles/9696-ou-sonne-le-monde-resonne-la-musique-qualia-sonores-de-l-experience-sensible>
- Bordron Jean-François et Amir Biglari, 2018, « Sémiotique et philosophie », *La Sémiotique en interface*, Amir Biglari (éd.), Paris, Kimé, p. 17-35.
- Colas-Blaise Marion, 2018, « Sémiotique et linguistique », *La Sémiotique en interface*, Amir Biglari (éd.), Paris, Kimé, p. 325-366.
- Deshays Daniel, 2006, *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck.
- Desroches Monique, Stévançe Sophie, Lacasse Serge (éd.), 2014, *Quand la musique prend corps*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- Escal Françoise, 2012, « Roland Barthes : Fragments d'un discours sur la musique », *Transposition* [En ligne], Hors-série 1 | 2018, mis en ligne le 30 janvier 2018, consulté le 25 mars 2021, disponible sur : <http://journals.openedition.org/transposition/1715>.
- Esclapez Christine, 2020, « From semio-ethics to semiotics of speech in music & musicology: a few theoretical (and utopian) projections », *The Routledge Handbook of Music Signification*, Sheinberg Esti et Dougherty William. (éd.), New York, London, Routledge, p. 23-31.
- Fontanille Jacques, 2004, *Soma et sema, figures du corps*, Paris, Maisonneuve & Larose.
- 2008, *Pratiques Sémiotiques*, Paris, Presses Universitaires de France.
- 2011, *Corps et sens*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 11-28.
- 2015, *Formes de vie*, Liège, Presses Universitaires de Liège.
- François Clément et Schön Daniele, [2016] 2021, « Neurosciences de la musique », *Neurosciences et cognition, Perspectives pour les sciences de l'éducation*, Éric Tardif et Pierre-André Doudin (éd.), Louvain-la-Neuve, De Boeck supérieur, disponible sur : [9782807301801.fhal-03104939f](https://doi.org/10.1017/9782807301801.fhal-03104939f)
- Fubini Enrico, 2007, « Imagination et affects : du formalisme à la signifiante », *Sens et signification en musique*, Martá Grabócz (éd.), Paris, Hermann Musique, p. 23-34.
- Grabócz Martá, 2009, *Musique, narrativité, signification*, Paris, L'Harmattan.
- 2016, « An Introduction to Theories and Practice of Musical Signification and Narratology », *Musical Analysis: Historia, Theoria, Praxis*, Vol. 4, Anna Granat-Janki (éd.), Wrocław, Publications de l'Académie de Musique Karol Lipiński de Wrocław, p. 325-340.
- 2018, « Musical Semiotics Today: Theories of the Signified and Examples of Narrative Strategies », *Interpreting Musical Works from a Semantic Perspective*, Anny Nowak (ed.), Bydgoszcz, Akademia Muzyczna imienia Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy Wydawni Uczelniane, p. 9-30.
- 2019, « Structure et sens en musique : dialogue avec Greimas », *Langages*, vol. 213, n° 1, p. 79-92.

- 2020, « From Musical Signification to Musical Narrativity: Concepts and Analyses », *The Routledge Handbook of Music Signification*, Sheinberg Esti et Dougherty William (éd.), New York, London, Routledge, p. 197-206.
- Jullien François, 2013, *De l'intime. Loin du bruyant amour*, Paris, Grasset.
- 2020, *Politique de la décoïncidence*, Paris, L'Herne.
- Kohn Eduardo, [2013] 2017, *Comment pensent les forêts*, Paris, Zones sensibles.
- Groccia Martine, 2018, « Sémiotique et Musicologie », *La Sémiotique en interface*, Amir Biglari (éd.), Paris, Kimé, p. 471-492.
- Hanslick Eduard, [1857] 1986, *Essai de réforme de l'esthétique musicale*, Jean-Jacques Nattiez (éd.), Paris, Bourgois.
- Hauer Christian, 2015, « Une approche cognitive de la narrativité musicale », *Cahiers de Narratologie*, n° 28, disponible sur : <http://narratologie.revues.org/>
- 2016, « Éléments d'une sémiotique de la narrativité musicale », *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, vol. 36, n° 3, p. 75-97.
- Lévi-Strauss Claude, 1964, *Mythologiques*, t. 1. *Le Cru et le Cuit*, Paris, Plon.
- Levinas Emmanuel, [1948] 2014, *Le temps et l'autre*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Meeüs Nicolas et Bartoli Jean-Pierre, 2010, « Sémiotique et rhétorique musicales : la Fantaisie en ré mineur de Mozart », *Protée*, vol. 38, n° 1, p. 55-64.
- Mirka Danuta (éd.), 2014, *The Oxford Handbook of topic theory*, Oxford, Oxford University Press.
- Monelle Raymond, 2007, « Sur quelques aspects de la théorie des topoï musicaux », in Grabocz, Marta (éd.), *Sens et signification en musique*, Paris, Hermann, p. 177-193.
- Nyman Michael, [1999] 2005, *Experimental Music. Cage et au-delà*, Paris, Allia.
- Pardo Salgado Carmen, 2014, « Des musiques de la terre », *Ontologies de la création en musique*. Vol. 3. *Des Lieux en musique*. Esclapez, Christine (éd.), Paris, L'Harmattan, p. 147-156.
- Parret Herman, 2018, « Sémiotique et esthétique », *La Sémiotique en interface*, Amir Biglari (éd.), Paris, Kimé, p. 409-431.
- Rousselot Mathias, 2016, *Le sens de la musique. Ontologie et téléologie musicales*, Paris, L'Harmattan.
- Ruwet Nicolas, 1972, *Langage, musique et poésie*, Paris, Le Seuil.
- Sève Bernard, 2002, *L'Altération musicale ou ce que la musique apprend au philosophe*, Paris, Le Seuil.
- Solomos Makis, 2013, *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Spampinato Francesco, 2008, *Les Métamorphoses du son. Matérialité imaginative de l'écoute musicale*, Paris, L'Harmattan.
- Sterne Jonathan, 2015, *Une histoire de la modernité sonore*, Paris, La découverte.
- Szendy Peter, 2001, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit.
- Tarasti Eero, 2016, *Sémiotique de la musique classique. Comment Mozart, Brahms et Wagner nous parlent*, traduit de l'anglais par Csinidis Jean-Laurent et Rousselot Mathias, Esclapez Christine (éd.), Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence (série Musique(s) et son).