

Et si nous faisons un peu de sémiologie musicale?

Autor(en): **Humair, Jean-Damien**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Animato**

Band (Jahr): **20 (1996)**

Heft 4

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-958671>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Et si nous faisons un peu de sémiologie musicale?

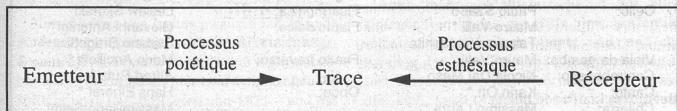
La musique n'est pas simplement un objet, une entité sonore. La musique, c'est également une production — la composition, l'interprétation — et c'est enfin une perception. Il y a une vingtaine d'années, le linguiste Jean Molino a décrit ce triple mode d'existence et a donné à cette théorie le nom de sémiologie musicale.¹ Sémiologie, parce que la musique est ici considérée comme un système symbolique, un système de signes, la sémiologie étant l'étude des signes. Plusieurs musicologues se sont attachés d'une part à intégrer la sémiologie musicale dans leurs recherches, d'autre part à en affiner les concepts originaux. C'est le cas notamment du québécois Jean-Jacques Nattiez, dont tous les travaux sont basés sur cette théorie. C'est que, nous le verrons, la sémiologie musicale n'est pas un simple exercice intellectuel, c'est un outil qui permet de mieux comprendre et expliquer la musique.

Un peu de théorie

Molino fait remarquer que les définitions que donnent les dictionnaires du terme «musique» font intervenir différents points de vue du phénomène. Le Petit Robert, par exemple, décrit la musique comme une production: c'est «l'art de combiner les sons». La musique est, selon ce dictionnaire, le travail d'un compositeur. L'Encyclopédie de P. Bourgeois, elle, mentionne les conditions de sa perception: «Le choix des sons agréables à l'oreille». On est ici à la place de l'auditeur. D'autres enfin décrivent la musique comme un phénomène acoustique: «Certes, l'étude de l'acoustique et des propriétés des sons déborde, en un sens, le domaine proprement musical, mais ces dépassements sont beaucoup moins importants et beaucoup moins nombreux qu'on ne le pense généralement».² Cette définition ne fait aucune référence à l'être humain, ni en tant que producteur, ni en tant qu'auditeur. Elle considère la musique comme un objet.

Si l'on veut donner une définition complète de la musique, on ne peut se contenter de mentionner l'un ou l'autre de ces aspects. La musique est la conjonction des trois. C'est un phénomène polymorphe, assez difficile à cerner. Molino en

conclut qu'elle est en fait un système symbolique et base cette constatation sur les définitions de symbole de différents linguistes, Peirce et Turner entre autres. Il n'est pas nécessaire de décrire ici sa démarche en plus de détails. Ce qui nous importe, c'est le triple mode d'existence du phénomène symbolique. Comme le suggèrent les différentes définitions de dictionnaire citées ci-dessus, la musique est à la fois une production, un objet et une perception. Pour analyser un phénomène musical, il convient donc de tenir compte de ces trois modes. Molino propose des termes empruntés à la sémiologie générale pour définir les trois points de vue de l'analyse musicale. L'analyse des rapports entre le compositeur et l'objet sonore, autrement dit l'analyse de la production musicale est un processus dit *poïétique*, terme rare d'origine grecque signifiant «qui rend actifs», «qui crée». L'analyse *neutre* observe l'objet musical lui-même, la partition ou le son que la musique produit. L'analyse des rapports entre l'auditeur et l'objet sonore est un processus dit *esthétique*, l'esthétique étant l'aptitude à percevoir des sensations (d'où dérivent anesthésie, radiesthésie, entre autres). Jean-Jacques Nattiez représente cette tripartition selon le schéma suivant:³



C'est un modèle qui fait penser à celui qu'utilisent les linguistes, par exemple Roland Barthes ou Umberto Eco, pour représenter la communication. La différence, c'est qu'ici la flèche de droite pointe non pas de la trace vers le récepteur, mais dans le sens inverse. C'est un détail d'importance: en musique, le message n'est pas simplement transmis de l'émetteur vers le récepteur, il est recréé par ce dernier. Rien ne garantit qu'il y ait une correspondance directe entre l'effet produit par l'œuvre et les intentions du compositeur. Comme l'écrit Nicolas Ruwet, l'objet sonore ne signifie rien ou plutôt, il donne naissance à une infinité de significations possibles.⁴ De même, il convient de considérer les rapports entre le compositeur et l'œuvre non pas comme une simple émission, comme on aurait tendance à le dire par analogie au modèle de la communication, mais comme une production, une création. Parce que ce qu'on appelle «musique» fait intervenir plusieurs acteurs, qui peuvent avoir un regard fort différent sur le même objet sonore, et parce que la musique implique plusieurs activités différentes, Jean Molino propose de parler de fait musical: «Il n'y a donc pas une musique, mais des musiques, pas la musique, mais un fait musical. Ce fait musical est un fait social total» (p. 38).

Un peu de pratique

On ne saurait prétendre que la sémiologie fournit la réponse à toutes les questions relatives à la musique, tant s'en fait. Néanmoins, voici quelques remarques courantes qui, vues sous l'angle de la sémiologie, prennent une nouvelle signification:

«La musique contemporaine, ce n'est pas de la musique.»

Beaucoup considèrent la musique contemporaine comme n'étant pas de la musique parce qu'elle ne contient «ni mélodie, ni consonances, ni pulsation rythmique». Ce sont là des considérations sur l'objet sonore lui-même. Et ces considérations sont basées sur les critères qui qualifient la musique classique occidentale, disons de Palestrina à Stravinsky, environ. Pour avancer un tel argument, pour prouver que la musique contemporaine n'est pas de la musique, il faudrait tenir compte de tout le processus symbolique et c'est là que tout s'écroule: le compositeur, qu'il soit Stockhausen, Cage ou Xenakis a-t-il l'intention de produire une œuvre musicale? assurément oui. Ces œuvres sont-elles réalisées sous forme de sons? oui. Est-ce que, dans notre société, les œuvres produites par ces auteurs sont perçues d'une manière générale comme de la musique? oui: elles sont mentionnées comme telles dans les dictionnaires, dans les revues musicales, on les joue dans les salles

de concert, entre autres. Sémiologiquement, la musique contemporaine n'est pas moins musicale qu'une symphonie de Beethoven. Les critères mentionnés ci-dessus — mélodie, harmonie, métrique — sont-ils nécessaires pour qualifier quelque chose de musique? non. Les percussions de la musique africaine n'ont pas de caractère mélodique, ni harmonique, le chant grégorien n'est pas mesuré et personne ne conteste leur appartenance au monde musical. L'erreur dans ce genre de remarque est d'utiliser des critères hors de leur contexte. L'erreur est de qualifier avec les mêmes critères une œuvre de Mozart, créée au dix-huitième siècle pour des auditeurs du dix-huitième siècle par un compositeur qui connaissait la musique de son temps, et une œuvre de Penderecki, créée et écoutée deux siècles plus tard. Tout l'environnement de l'objet sonore est différent, tant l'aspect poïétique (la culture musicale du compositeur, les méthodes d'écriture, le langage musical) que l'aspect esthétique (la culture musicale des auditeurs, etc.).

«On ne peut pas comparer la musique classique occidentale avec d'autres musiques du monde.»

La réponse que propose la sémiologie musicale est proche de ce que nous venons de voir à la question précédente. On a longtemps voulu expliquer et décrire les musiques ethniques avec les critères de la musique occidentale. On les a observées, pour ainsi dire, de l'extérieur. Et on en est arrivé, à l'instar de Max Weber à séparer la musique en deux catégories: la musique occidentale et les autres.⁵ Pour comprendre la musique d'un peuple, il faut comprendre les processus qui mènent à sa création et il faut comprendre également comment les auditeurs à qui elle est destinée la perçoivent. Il faut tenir compte de ses éventuelles fonctions religieuses ou sociales, par exemple. Comme le dit Rouget: «On s'est trop rarement attaché à préciser ce qui définit, dans l'esprit des indigènes, le concept «musique». En d'autres termes, on serait bien en peine de dire, quelle que soit la population envisagée, où commence pour elle la musique et où elle finit, ni quelles frontières marquent le passage du parler au chanter».⁶

Ce n'est que depuis quelques années, notamment avec des ethno-musicologues comme Simha Arom, que l'on a situé les musiques extra-européennes dans leur contexte sémiologique. On ne peut donc effectivement pas comparer les musiques du monde avec la musique classique occidentale en utilisant les critères de cette dernière. Par contre, chacune d'elles s'inscrit dans le même schéma symbolique, avec un niveau poïétique, un niveau neutre et un niveau esthétique. En ce sens, elles sont comparables.

Composition

«Comment Bach composerait-il s'il vivait au vingtième siècle?»

Il ne composerait pas comme il l'a fait au dix-huitième. Il aurait une autre culture musicale, il connaîtrait d'autres compositeurs, d'autres règles, un autre «langage», il utiliserait d'autres instruments, ce qui impliquerait d'autres processus poïétiques. Il serait d'autre part écouté par d'autres auditeurs — dont il tiendrait compte en tant que musicien dépendant d'un Mécène ou d'une chapelle — d'où une modification également du processus esthétique. Ce n'est pas un hasard si Bach ressemble plus à Händel ou à Telemann qu'à Ravel et si Ravel ressemble plus à Debussy qu'à Boulez. Le contexte social dans lequel vivent les compositeurs — facteur poïétique — influe leur musique de manière absolument fondamentale. Serge Gainsbourg disait qu'il était possible «qu'à l'époque de Mozart, un compositeur sonne comme John Cage». C'est, pour des raisons poïétiques, très peu probable. Mais ce n'est pas dénué de bon sens non plus, pour des raisons esthétiques cette fois: un compositeur «sonnant» comme John Cage en 1780 n'aurait eu aucune chance de passer à la postérité. Ce n'est donc pas parce qu'on ne le connaît pas que ce compositeur n'a pas existé. La société a retenu les auteurs qui lui plaisaient à un moment donné.

«Un ordinateur peut composer de la musique aussi bien qu'un être humain.»

Depuis les années soixante, plusieurs compositeurs tels Hiller ou Barbaud ont mis au point des programmes informatiques de composition automatique. Par simple pression d'un bouton, certains de ces programmes composent une œuvre musicale sans aucune intervention humaine. (Il ne faut pas confondre ces programmes de composition avec ceux qui ne font qu'assister le compositeur et qui sont utilisés couramment: éditeurs de partitions, séquenceurs, etc.) Au niveau purement sonore, rien ne permet de différencier une œuvre ainsi produite d'une œuvre d'un compositeur humain. On peut cependant douter de la valeur artistique de ce genre de création. La qualité technique — respect des règles d'harmonie, de contrepoint, respect d'une forme musicale, virtuosité, etc. — est-elle suffisante pour justifier à elle seule la valeur d'une composition? Non. La sensibilité du compositeur, les émotions qu'il a voulu transmettre ou qu'il a ressenties lors de l'écriture de son œuvre, les conditions dans lesquelles il l'a créée, sa culture, autrement dit tout l'aspect poïétique de la création musicale, jouent un rôle fondamental dans la notion d'œuvre d'art. Ici, bien que le concepteur du programme informatique fournisse sa propre poïétique dans les algorithmes de son logiciel, une grande partie des rapports entre le compositeur et l'œuvre disparaît.

Une œuvre est intéressante non seulement par les sons qu'elle produit, mais — et surtout — par le fait qu'elle est une création humaine. Ce qui importe, ce n'est pas seulement le résultat, mais les processus qui ont permis de l'obtenir. En sport, la question ne se pose même pas: ce n'est pas parce qu'il existe des avions supersoniques que les records de course à pied n'ont plus aucune signification. En musique, il devrait en être de même.

Perception

«La musique ancienne doit être jouée sur des instruments d'époque.»

Le but de cette démarche est de retrouver la sonorité originelle d'une œuvre. C'est pertinent au niveau du processus poïétique: si Monteverdi avait eu à disposition des instruments du vingtième siècle, il aurait probablement modifié son orchestration. Il aurait pu dépasser l'ambitus de certains instruments, il aurait pu faire jouer les cuivres dans d'autres tonalités, il aurait pu varier les couleurs sonores de son orchestre. Monteverdi — et il n'était de loin pas le seul — prenait garde à ne pas faire sonner ensemble des instruments qui ne possédaient pas le même accordage (la gamme tempérée n'existait pas encore). Il attachait une grande importance à l'aspect sonore de ses œuvres. L'utilisation d'instruments d'époque recrée l'œuvre telle qu'elle a été pensée et voulue par l'auteur.

Par contre, cette démarche se justifie beaucoup moins au niveau esthétique. Un auditeur d'aujourd'hui, habitué à entendre les timbres d'un orchestre symphonique moderne, rompu à la gamme tempérée et au La à 440 Hz, n'aura pas du tout la même réaction, la même perception que l'auditeur du dix-septième. Per-sonne, à l'époque, n'aurait jugé le son aigrelet, c'était le son habituel des instruments de musique. Personne n'aurait trouvé l'accordage bizarre. Peut-être l'auditeur d'aujourd'hui pourra-t-il apprécier l'interprétation en tant que re-

constitution historique, mais l'impact émotionnel que l'œuvre pouvait exercer sur les auditeurs de l'époque ne sera très probablement plus le même.

«Mes élèves ne comprennent rien à Mozart.»

Il faut se rappeler, comme nous l'avons vu plus haut, que l'objet sonore ne signifie rien en soi, qu'il donne naissance à une infinité de significations possibles. Deux auditeurs écoutant la même œuvre vont recréer le message de façon très différente. Et ils feront intervenir pour cela, consciemment ou non, toute leur culture musicale. Et encore, de leur culture musicale, il relèveront les éléments qui les ont marqués. Le professeur d'harmonie appréciera la façon de Mozart d'éviter les quintes et octaves parallèles, de moduler d'une manière inhabituelle pour l'époque. L'historien de la musique comparera le style de Mozart avec ceux de ses contemporains et saura y déceler des subtilités. Cela ne signifie évidemment pas que ces personnes-là n'écoutent que ce qui relève de leur profession, mais ces critères n'éveilleront pas l'attention d'une personne qui ne les maîtrise pas.

Une anecdote vécue par Chopin et Meyerbeer montre à quel point l'écoute peut être différente entre deux personnes, même pour un critère apparemment simple, le mètre, et même si les auditeurs sont d'excellents musiciens. Elle est racontée par Wilhelm von Lenz, un élève de Chopin, alors qu'il jouait une mazurka lors d'une leçon: — «C'est une mesure à deux quatre» dit Meyerbeer. Il me fallut répéter, tandis que Chopin, crayon en main, frappait la mesure sur le piano; son regard s'enflammait. — «Deux quatre» répéta tranquillement Meyerbeer. [...] «C'est à trois quatre» dit [Chopin] d'une voix forte. — «Donnez-moi cela pour un ballet de mon opéra, répliqua Meyerbeer [...] ; je vous prouverai le contraire.» — «C'est à trois quatre» cria presque Chopin.⁷ Meyerbeer et Chopin percevaient cette mazurka différemment, ils reconstituaient cha-cun une image mentale différente du même objet sonore. C'est ce qui se passe avec chacun de nous et ceci d'autant plus que la culture musicale est différente.

Il va de soi qu'on aurait pu avancer beaucoup d'autres arguments pour confirmer ou infirmer les assertions ci-dessus. Le but de cet exposé n'était pas de résoudre ces problèmes, parfois épineux, mais simplement de les observer sous leur aspect sémiologique. Cela dit, le simple fait de tenir compte de la tripartition — poïétique, neutre et esthétique — pour chacun d'eux offre de nouvelles perspectives. Et il en est de même pour quantité d'autres questions touchant à la musique.

Jean-Damien Humair

¹Jean Molino: *Fait musical et sémiologie de la musique. In: Musique en jeu*, N° 17, 1975, pp. 37-62.

²J.J. Matras: *Le son*, Paris, P.U.F., 1948.


³J.J. Nattiez: *Muséologie générale et sémiologie*, Paris, Bourgeois, 1987, p. 38.

⁴Nicolas Ruwet: *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972.

⁵M. Weber: *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*. In: *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen, Mohr, 1921.

⁶G. Rouget: *L'ethnomusicologie*. In: J. Poirier (éd.) *Ethnologie générale*, Paris, Gallimard, 1968, p. 1344.

⁷Cf. Jean-Jacques Eigeldinger: *Chopin vu par ses élèves*. Neuchâtel, à la Baconnière, 3^e édition, 1988.

 Le journal Animato se propose d'exposer les activités et les événements des Ecoles de musique. Grâce à sa large diffusion, les idées pédagogiques et musicales, les communiqués et les annonces peuvent intéresser et toucher un vaste public. Alors écrivez-nous.

STEINWAY & SONS
Bösendorfer

Boston

AGENCE OFFICIELLE

Kneifel SA Pianos
Rue du Marche 20
(Passage du Terraillet)
1204 Geneva
Tel. 022/310 17 60

KNEIFEL