

Musurgia XI/1-2 (2004)

Éditorial

Musique / langage : une métaphore

Marie-Noëlle MASSON*

Horizon mythique

Tous les mythes fondateurs, dans la plupart des civilisations, disent la radicale indivision de la musique et de la parole. La métaphore qui institue la musique comme langage¹ s'enracine au plus loin de la pensée mythique dans un imaginaire commun à bien des civilisations. Présidant aux divers avatars de cette union, les mythologies grecques disent l'indivision originelle de ces deux langages à travers le personnage d'Orphée dont elles font le « Chanteur » par excellence. Orphée, le chantre de la poésie — c'est-à-dire le poète-musicien / musicien-poète (seule la diachronie inévitale de la parole et de l'écriture oblige à délier la nature double et indissociable de sa poésie) —, est le fils de l'une des neuf Muses : selon la tradition la plus répandue, celui de Calliope (Muse de la poésie épique), selon une autre, celui de Polymnie (à laquelle on attribue souvent, plutôt qu'à Orphée lui-même, l'invention de la lyre). Or, par sa mère Polymnie — fille de Mnemosyne (la mémoire) et de Zeus, petite-fille de Chronos — Orphée s'inscrit dans la descendance directe du dieu du Temps.

La poésie est donc le lieu originel de l'union, elle confond symboliquement, en Orphée, la parole, la musique, la mémoire et le temps. Nous retiendrons que, parmi ces différentes catégories, celle du temps est singulière en ce qu'elle transcende toutes les autres : le chant, la parole, la musique, sont des arts du temps et la mémoire, en quoi nous recueillons le passé et anticipons le futur, est, par définition, le rapport de la conscience au temps.

* Maître de Conférences à l'Université Rennes 2, membre du Conseil éditorial de *Musurgia*, responsable du laboratoire de recherche MIAC (*Musique et Image : Analyse et Création*), Équipe d'accueil Arts : Pratiques et poétiques (EA 3208) Université Rennes 2.

¹ Dans l'acception la plus générale de ce terme.

Le destin d'Orphée est connu : le charme de la poésie, la magie de son chant lui donnent ce pouvoir de séduire les puissances de l'Hadès et de ramener Eurydice à la vie. Ainsi, de même que la mémoire, en ranimant le passé, retient le cours du temps, de même Orphée a triomphé de la mort par la puissance de son chant. Mais le mythe dit aussi qu'on n'échappe pas impunément à Chronos : Orphée perd Eurydice pour n'avoir pas respecté le serment de ne pas se retourner sur elle en remontant le sentier de l'Hadès ; puissance éphémère, pouvoir d'un instant donc, qui ne survivent pas après que le chant s'est tu. Car, sur le chemin qui ramène Eurydice à la vie, Orphée a cessé de chanter et, revenant au langage prosaïque, il a douté qu'à sa question aveugle — « Eurydice es-tu là ? » — il pût y avoir une réponse crédible. Les mots, seuls et à distance de leur objet, n'étaient plus sûrs, il lui fallait vérifier, *de visu*, leur adéquation au réel. Ainsi, la parole d'Orphée se perd dans la *remontée* de l'Hadès, figurant l'impossible récursivité du langage.

Cette inscription *processuelle* est le chiffre d'une séparation inscrite au cœur même de l'union mythique du langage et de la musique dans la poésie. La puissance créatrice du chant orphique s'accomplit dans la présence indivise de la musique et du mot. Privés de cette musicalité, les mots, seuls, deviennent incertains, leur relation au réel se médiatise et le *dis-cours* s'asservit au temps. Dans ce différé temporel, le langage manque à atteindre son objet, et l'immédiate efficacité de la poésie se dérobe. Le regard d'Orphée n'est donc pas assassin, seule sa parole prosaïque, alourdie d'un sens inerte, faillit à la *vivacité* ; car « le poids du sens est, littéralement un poids mort. C'est le corps d'Eurydice, tuée non pas par un regard, mais par une parole indiscrète »².

La séparation

On ne peut poser la question du devenir de l'union originelle du langage et de la musique dans la poésie lyrique sans effectuer le passage par ce qui est devenu un *locus classicus* de la problématique de la forme et du sens : le texte si souvent cité de Claude Lévi-Strauss. Dans la brisure de l'indivision première, la forme poétique, libérée,

comme l'âme quittant le corps [...] est allée demander à la musique le moyen d'une réincarnation. En somme, tout se passe comme si la musique et la littérature s'étaient partagé l'héritage du mythe. En devenant moderne avec Frescobaldi puis Bach, la musique a recueilli sa forme, tandis que le roman, né à peu près en même temps, s'emparait des résidus déformalisés du mythe, et désormais émancipé des servitudes de la symétrie, trouvait le moyen de se produire comme récit libre. On comprendrait mieux ainsi les caractères complémentaires de la musique et de la littérature romanesque depuis le XVII^e ou le XVIII^e siècle jusqu'à nos jours : l'une faite de constructions formelles toujours en mal de sens, l'autre faite d'un sens tendant vers la pluralité, mais se désagrégant lui-même par le

² Gérard GENETTE, « L'envers des signes », *Figures I*, Paris, Seuil, 1976, p. 204, n. 1 [©1966].

dedans à mesure qu'il prolifère au dehors, en raison du manque de plus en plus évident d'une charpente interne³.

Ainsi l'histoire, en séparant d'un côté la musique, héritière de toutes les spécificités formelles mais « en mal de sens », et, de l'autre, la littérature recueillant un sens proliférant mais privé de « charpente interne », accomplit en quelque sorte la sanction de Chronos⁴ : ayant perdu Eurydice pour la deuxième fois, Orphée chantera la douleur de la séparation, mais son chant, mis en pièces et dispersé au vent par les Bacchantes, ne livrera plus qu'un sens diffus et éclaté. L'extinction du chant mythique, en défaissant le mixte, réduit le langage à une pure réalité sémantique et condamne la musique au mutisme d'un simple formalisme sonore.

Au-delà des territoires de la musique vocale où le langage et la musique célébreront leurs retrouvailles en des rituels variables selon les genres et les époques, le divorce est consommé. Cependant, chacun développant sa propre histoire, l'une et l'autre vivront leur destin séparé sur le mode de la nostalgie, c'est-à-dire dans la quête douloureuse d'un retour vers l'autre. Depuis lors, la musique « hante l'imaginaire »⁵ de la littérature comme la littérature celui de la musique, au point que, très souvent, parlant de l'une on se réfère à l'autre et que, sous le vocable commun de « langage », l'unité originale de la parole mythique se profile à l'horizon d'un discours qui chante et d'une musique qui parle.

L'indivision originale du chant orphique ouvre donc un espace borné par deux modes de symbolisation devenus hétérogènes — le langage d'une part, la musique sans parole de l'autre —, opposition fondamentale de l'*homo loquens* et de l'*homo sonans* que la rhétorique du métalangage a tenté de résoudre en des figures variables. Les discours qui associent le langage et la musique ne sont pas neutres : chez Rousseau, par exemple, l'ombre portée de la langue des origines habite toute la réflexion sur la musique : « Avec les premières voix ont été formées les premières articulations ou les sons [...] ; ainsi les vers, les chants, la parole ont une origine commune [...] les premiers discours furent les premières chansons. Les inflexions mélodieuses des accents firent naître la poésie et la musique avec la langue »⁶. En ce sens, la langue originale constitue l'*étymologie* radicale du langage et de la musique dont elle fixe l'imaginaire entre une double polarité : 1) le *dire vrai* du langage prend

³ Claude LÉVI-STRAUSS, « Finale », *Mythologiques* [t. 4]. *L'Homme nu*, Paris, Plon, 1971, p. 584-585.

⁴ Jean-Jacques Nattiez donne à cette sanction une interprétation originale et « imagine pour ce mythe une autre fin. Orphée a perdu Eurydice, et après avoir bu l'eau du Léthé, il oublie définitivement celle qui l'avait inspiré pour ne plus se consacrer qu'à son art. Confiant dans ses pouvoirs incantatoires [...], il défie Chronos lui-même en improvisant une longue ballade variée : « Dans mon chant, lui dit-il, la mélodie se répète mais n'est jamais la même ». Chronos comprend immédiatement le danger : par la musique, Orphée essaie d'arracher tous ceux qui l'écoutent au déroulement inexorable du temps. Chronos laisse un moment l'aëde croire à sa victoire, mais après avoir feint de céder à la séduction de sa voix, il provoque sa mort », *Le Combat de Chronos et d'Orphée*, [Paris], Christian Bourgois, 1993, p. 11.

⁵ Pour l'étude des points de rencontre de ces deux « imaginaires », je renvoie à l'ouvrage de Françoise ESCAL, *Contrepoints. Musique et littérature*, Paris, Mériadiens Klinksieck, 1990.

⁶ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Essai sur l'origine des langues* [...], Paris, Flammarion, 1993, p. 101-102 [Première publication en 1781].

corps dans le ressourcement de celui-ci à sa propre nature musicale ; 2) le sens de la musique constitue « le schème d'une voix intérieure et passionnée »⁷. Un peu plus tard, et bien que dans une perspective sensiblement différente, Anton Reicha introduira son *Traité sur la musique* par un rapprochement du même ordre : « Non seulement la musique est une langue en elle-même et sans le secours des paroles, mais encore elle est une langue universelle, avantage qu'elle a sur toutes les autres qui ne sont que conventionnelles, et qu'on ne peut comprendre sans les apprendre. La musique nous présente les images positives de la tristesse, de la joie, de la douleur, du désespoir, de l'emportement, de l'ordre et même du désespoir »⁸. Ces deux exemples — que l'on pourrait multiplier — constituent des faits de langage historiquement datés, ils se rapportent comme la plupart d'entre eux à la musique tonale et il convient de les examiner. Sur quel imaginaire reposent toutes les théories phraséologiques de la musique ? Pourquoi faudrait-il que la musique « parle » ? Est-il certain qu'elle « parle » à chacun et en tout temps ? La plupart des œuvres du xx^e siècle ne sont pas décrites en termes de *phrase*, de *période*, de *cadence*, etc. ; le métalangage qui tente d'en désigner les configurations immanentes emploie plutôt ceux d'*objet sonore*, d'*espace*, de *texture*, et la métaphore du *discours* semble, au sens propre, hors de *propos*. Cette interrogation est centrale et demande qu'on examine le métalangage au cœur même de sa métaphore.

Le sens de la métaphore

L'analyse un peu abstraite qui va suivre, inspirée des principes de l'analyse « sémiique » ou « componentielle » — c'est-à-dire la décomposition du champ sémantique en unités et articulations — établis, depuis plus d'une trentaine d'année, par le Groupe μ ⁹ et réexposés par Tzvetan Todorov¹⁰ permet d'approcher et de mieux comprendre les mécanismes logiques qui œuvrent à la métaphore. Cette analyse repose essentiellement sur deux types de décompositions sémiques ou deux types de synecdoques, le premier est *particularisant*, le second *généralisant*, la métaphore étant à la croisée d'une double synecdoque.

Ainsi, le terme de *langage* peut être décomposé en ce qui le définit en propre et de manière « matérielle » et « conjonctive » : il est parole sonore *et* il est écrit ; il possède des mots *et* une syntaxe *et* une intonation, etc. Désigner le langage par sa seule *sonorité* — *Ut Musica poesis* — c'est donc en isoler une des caractéristiques constitutives, et établir une synecdoque « *particularisante* » et « *référentielle* » entre *sonore* et *langage*. Inversement, lorsque le langage est considéré somme système *signifiant*, le terme de *signification* (au sens large) est défini de manière « *conceptuelle* » et « *disjonctive* » puisqu'il est envisagé comme un sème commun, extrait de

⁷ Catherine KINTZLER, « Introduction » à *l'Essai sur l'origine des langues*, op. cit., p. 39.

⁸ Anton REICHA, *Traité de mélodie* [...], Paris, J. L. Scherff, 1814, p. 122.

⁹ GROUPE μ , *Rhétorique générale*, [Paris], Seuil, 1992, p. 71-111 [édition originale : Paris, Larousse, 1970] et *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, [Paris], Seuil, 1990, p. 76-83 [© 1977].

¹⁰ Tzvetan TODOROV, « Synecdoques », *Sémantique de la poésie*, [Paris], Seuil, 1979, p. 15-17 [édition originale dans *Communication* 16 (1970)].

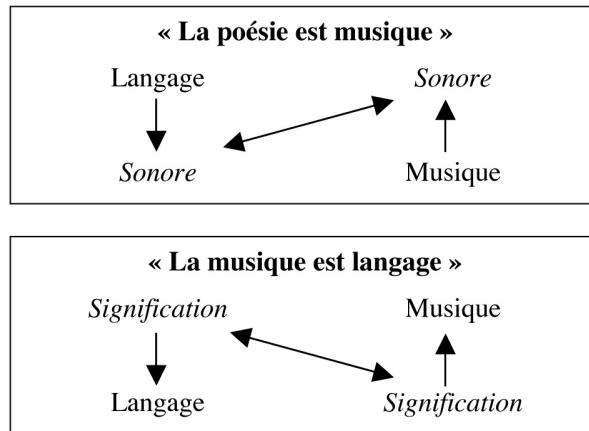
tout ce qui peut être réuni dans la *classe* générale de « quelque chose qui signifie » : le code de la route signifie, la peinture signifie, la musique signifie, le rituel sacré signifie, etc. Dans ce cas, la relation est dite « sémantique ». Par conséquent, lorsqu'on caractérise le langage par sa matérialité sonore (c'est le fameux « De la musique avant toute chose » de l'*Art poétique* verlainien) on le considère sous l'angle de l'une de ses parties, et lorsqu'on l'envisage comme système signifiant, on le rapporte à une catégorie plus large qui l'englobe, ce qu'on peut figurer de la manière suivante :



Sur l'autre versant de la métaphore, la musique : étant d'essence *sonore*, la *sonorité* désigne la musique comme partie de tout ce qui, dans le monde, est audible. La relation logique qu'on établit entre la musique et sa qualité *sonore* est « sémantique » et « généralisante ». En revanche, dire que la musique *signifie*, au sens *langagier* du terme, dire qu'elle est une langue obscure mais plus fine que le langage naturel, c'est définir la musique par ce qui n'est qu'une partie de sa réalité. La relation est ici « référentielle » et « particularisante » puisque la musique est autre chose et davantage que sa capacité à signifier : elle peut être considérée *indépendamment* de tout processus de signification et elle peut signifier *autrement* que sur le modèle langagier. Dans ce cas, la même analyse, appliquée à la musique, montre que les relations rhétoriques s'inversent :



Ainsi, il apparaît que la métaphore langage/musique se construit en une série de doubles « syncedoques de la partie pour le tout ». D'une part, la métaphore « la poésie est musique » combine une syncedoque particularisante (la caractéristique *sonore* du langage n'est qu'une partie de celui-ci) et une syncedoque généralisante (la musique désigne le *sonore* en général) ; d'autre part, la métaphore « la musique est langagière », combine une syncedoque particularisante (le *sens* est partie de la définition générale de la musique) et une syncedoque généralisante (la *signification*, définitoire du langage, est plus large que la partie qu'il désigne). Le schéma suivant résume ces figures et fait apparaître, en même temps que la complexité du métalangage, la combinatoire des différentes relations :



On comprend ainsi que chacune des deux métaphores *postule* la réversibilité d'un terme : *sonorité* pour l'une, *signification* pour l'autre, alors que ces deux termes sont respectivement inscrits dans deux types *différents* de relations, différence figurée par la symétrie exacte des flèches diagonales.

C'est à ce niveau qu'il est permis d'appréhender la relativité de la métaphore : la postulation centrale d'équivalence d'un moyen terme montre que la métaphore crée les relations plus qu'elle ne les exhibe. La métaphore qui désigne la musique comme un langage, a été historiquement fondée dès l'instant où l'on a rapporté le « sens » musical à celui d'un « langage », à celui de l'*expression*, et que l'on s'est détourné des théories antérieures de l'imitation où le sens musical s'appuyait sur le schème de la *représentation*. Ainsi Rousseau : « La mélodie, en imitant les inflexions de la voix [...] n'imiter pas seulement, elle parle, et son langage inarticulé, mais vif, ardent, passionné, a cent fois plus d'énergie que la parole même »¹¹. Au-delà de la simple imitation physique, dit-il, la *véritable* imitation — celle qui, seule, peut être esthétiquement fondée — est l'imitation de la parole et des inflexions de la voix en tant que signes *expressifs* de la présence humaine. Il s'agira donc moins de reproduire la parole que de *représenter* ou « être là pour » la parole humaine.

Dès lors, la métaphore est en place qui institue la musique comme un *analogon* de la parole. Est-ce dire par ellipse, que la musique *ressemble* à un langage ? Vincent d'Indy, comme bien d'autres, y souscrirait pour qui « le langage musical et le langage parlé sont régis de façon identique par les lois de l'accent », les « groupes rythmiques [étant] l'image musicale des syllabes, dont la succession engendre les mots et les phrases. »¹² En réalité et quelles que soient les formes dans lesquelles elle est signifiée, la métaphore musique/langage définit trois espaces de symbolisation, trois

¹¹ *Essai sur l'origine des langues [...], op. cit., p. 109.*

¹² Vincent D'INDY, *Cours de composition musicale [...]*, Paris, Durand, 1912, p. 29 [© 1903].

types de « prédication » pour reprendre le cadre conceptuel dans lequel Nelson Goodman analyse la « métaphore de l'art »¹³ : dire que la musique est un langage, qu'elle est formée de phrases, de motifs, d'accords, d'accents, qu'elle s'exprime comme une voix, qu'elle incarne une parole, etc., « fournit trois sortes d'informations, nous renseignant sur ce qu'elle représente, sur les propriétés qu'elle possède, sur les sentiments qu'elle exprime ». Or, ces trois types d'informations s'articulent selon des types de prédication de nature différente :

1 — Dans le sens où la musique est désignée comme une *représentation* du langage, elle *dénote* le langage de la même manière qu'une image renvoie à ce qu'elle représente. Dans ce cas, la musique signifie du seul fait qu'elle est « mise pour » le langage (au sens aristotélicien du « *aliquid stat pro aliquo* »), sans qu'il soit nécessaire que cette représentation se fonde sur une quelconque imitation, l'imitation et la reconnaissante de la similitude étant toujours secondes par rapport à la représentation.

2 — Si la musique est caractérisée comme un langage, ses caractères propres, en revanche, *sont dénotés* par les prédictats « langagiers » qu'on lui attribue. En effet, si « la musique *est* une succession de sons [...] comme le discours est une succession de mots »¹⁴, le prédictat « mot » dénote *linguistiquement* des unités musicales qui ne sont qu'à *ce titre seulement* relevées comme pertinentes. On remarquera que, sous cet angle, seuls quelques-uns des caractères constitutifs de la musique sont pris en compte, rythmes, mélodies, hauteurs, harmonies : on ne retient presque jamais la texture, la dynamique et l'instrumentation qui, si elles sont mentionnées, dépendent étroitement des premiers. La musique ne possède pas à proprement parler de « mots », néanmoins la métaphore du langage importe une relation de « dénotation inversée » qui tend à découper des unités musicales et à les désigner comme porteuses de signification (*ethos* des harmonies ou des figures mélodiques par exemple) à l'instar des unités de première articulation du langage.

3 — Dire que la musique est « entièrement chargée d'idées, de sentiments », c'est, encore une fois, opérer une dénotation à rebours : la musique n'est pas « triste » ou « gaie » ou quoi que ce soit d'autre, *en elle-même*, elle est dénotée par les prédictats qui l'associent à d'autres réalités dénotées par ces mêmes prédictats.

Nous comprenons ainsi comment se constitue la symbolisation de la musique dans le langage : la musique « remonte à partir du dénoté [le langage] plus qu'elle ne descend vers lui »¹⁵ et dans le cadre de la métaphore, des innombrables propriétés qu'elle possède, elle « n'exprime que les différentes propriétés métaphoriques auxquelles elle fait référence »¹⁶. En conséquence, chercher à savoir quelles propriétés de la musique sont symboliquement pertinentes dépend du système particulier de

¹³ Nelson GOODMAN, « La sonorité des images », *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, présenté et traduit de l'anglais par Jacques Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990 [© 1968, *Languages of Art*], p. 79-132.

¹⁴ REICHA, *op. cit.*, p. 4.

¹⁵ GOODMAN, *ibid.*, p. 86.

¹⁶ *Ibid.*, p. 119.

symbolisation adopté : en l'occurrence, puisqu'il s'agit du langage, seront pertinentes les propriétés de la musique qui peuvent être « exemplaires » des propriétés du langage.

La métaphore, de manière générale, est donc constitutive d'un imaginaire, elle manifeste les frontières d'un « horizon d'attente » où la « forme concrète » de l'œuvre prend corps « dans la conscience de ceux pour qui l'œuvre est un objet esthétique »¹⁷. C'est probablement ce qui explique que parler de la musique comme d'un « langage » génère un espace de circulation sémiotique fortement attaché à la musique tonale : dans un contexte sémiotique donné et à une époque donnée, cette musique a pu figurer comme image sonore — parmi d'autres — d'un monde « dialogal ». Et c'est également ce qui permet de comprendre que la *métaphore figée* de la musique / langage fasse obstacle à la compréhension de la symbolique d'autres musiques, notamment, et pour beaucoup, à celle de bien des œuvres du xx^e siècle. Cette vérité métaphorique, devenue « littérale », acquiert souvent la force d'un fait, la puissance d'une fausse évidence, qui inhibent la capacité d'entendre des musiques relevant d'autres imaginaires, ou de comprendre qu'à l'inverse, on puisse entendre des œuvres dites « du répertoire » selon des catégories métaphoriques différentes.

Quoiqu'il en soit du devenir de la métaphore musique/langage, c'est précisément à une réflexion sur l'archétype du langage, sur la présence réelle ou métaphorique de la parole, et sur les images de la voix dans la musique que le programme initial des journées d'études du MIAC¹⁸ a convié ses membres et ses collaborateurs. Les textes qui suivent portent la trace de cette réflexion liminaire et préfigurent le **colloque international des 10 et 11 décembre 2004 à Rennes** dont l'objectif sera de cartographier le **Modèle vocal**.

¹⁷ Nous renvoyons ici à l'ouvrage de Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978 [©1974, *Literaturgeschichte als Provokation*].

¹⁸ Laboratoire *Musique et Image : Analyse et Création*, Université Rennes 2.