

L'Articulation musicale

Nicolas Meeùs (Université Paris-Sorbonne)*

L'analyse musicale, en tant que « la résolution d'une structure musicale en des éléments constitutifs relativement plus simples et l'étude des fonctions de ces éléments dans cette structure »¹, présuppose que les œuvres musicales, d'une part, puissent être résolues en éléments constitutifs plus petits et, d'autre part, qu'elles puissent être considérées comme des constructions à partir de ces éléments. L'analyse est possible parce que la musique est *articulée*, c'est-à-dire faite d'éléments qui s'unissent pour former des éléments d'ordre supérieur. Mais l'articulation est aussi l'une des caractéristiques les plus essentielles définissant les langues. Ce fait invite à reconsidérer comment le concept linguistique d'articulation pourrait s'appliquer en musique. Mon but n'est pas de discuter, une fois de plus, si la musique est un langage, mais seulement d'indiquer quelques-unes des directions dans lesquelles je pense que des concepts de la linguistique peuvent être utiles – que ce soit parce qu'ils s'appliquent au cas de la musique, ou parce qu'ils ne s'y appliquent pas. Les deux directions indiquées par la définition de Ian Bent devront être considérées : celle de l'analyse en éléments plus petits d'une part, et celle de la construction de structures plus larges d'autre part. Je fonderai ma discussion sur les théories linguistiques d'André Martinet et d'Émile Benveniste.

* * *

La théorie de la double articulation de Martinet² est bien connue ; elle a fait l'objet de quelques discussions dans nos cercles d'analyse musicale. Elle repose sur l'idée que les éléments signifiants minimaux du langage peuvent s'analyser plus avant en éléments non signifiants. Lorsqu'un énoncé linguistique a été résolu en ses unités signifiantes minimales – les « morphèmes » (par exemple les mots) – il demeure possible d'articuler celles-ci en unités plus petites – les « phonèmes » (par exemple les syllabes) – qui diffèrent des précédentes en ce qu'elles ne sont pas signifiantes. Les unités signifiantes minimales sont appelées « unités de première articulation » ; les unités plus petites, non signifiantes, sont celles « de deuxième articulation »³. La théorie de la double articulation se fonde sur une prise en compte de l'économie des langues : il est possible de parler une langue et d'exprimer un nombre quasi infini de discours avec, disons, quelques centaines de mots seulement qui, à leur tour, ne sont formés que d'à peu près deux douzaines de phonèmes différents. Martinet note avec raison que sans cette économie, le langage serait impossible : s'il est possible de communiquer à propos de choses inconnues, c'est parce qu'on le

* Traduction de « Musical Articulation », *Music Analysis* 21/2 (juillet 2002). Une version antérieure de ce texte avait été prononcée comme *keynote lecture* à l'Oxford University Music Analysis Conference en septembre 2000.

¹ Ian BENT, « Analysis », *The New Grove*, 1^e édition, S. Sadie éd., vol. I, Londres, Macmillan, 1980, p. 340. La définition a été un peu modifiée dans Ian BENT et Anthony POPE, « Analysis », *Grove Music Online*, Web. 26 Nov. 2012. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41862>>.

² André MARTINET, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, 1970.

³ Cette terminologie est quelque peu regrettable, comme on le verra, parce qu'elle rend difficile de nommer les unités de niveau supérieur (disons, les phrases), consistant en plusieurs unités de première articulation et qu'on pourrait difficilement appeler « unités de troisième articulation ».

fait à partir de mots connus. Et si un groupe social peut s'accorder sur les mots, c'est dû au moins en partie au fait que ces mots sont en nombre limité et construits d'un nombre plus limité encore de sonorités.

Je soutiendrai que la musique partage cette caractéristique avec le langage et que, si la musique peut être analysée, ce n'est pas seulement parce qu'elle est articulée, mais aussi parce que cette articulation est économique – c'est-à-dire parce que les unités de niveau inférieur sont relativement moins nombreuses que celles de niveau supérieur. Ceci n'est qu'une manière de souligner l'importance de la répétition en musique : les mêmes unités peuvent se retrouver à différents moments d'une œuvre musicale et peuvent même se répéter d'œuvre en œuvre. Des cas plus complexes entraînent la transformation des unités, mais ces transformations participent elles aussi à l'économie du système : notre compréhension de certaines unités comme des transformations de certaines autres est l'un de nos moyens de comprendre la musique.

Benveniste décrit deux opérations analytiques successives, déterminant trois niveaux d'articulation : des phrases (ou des énoncés) aux morphèmes et des morphèmes aux phonèmes – cette deuxième étape étant identique à la double articulation de Martinet⁴. Il n'envisage aucun niveau supérieur à celui des phrases ou des propositions : les discours ou les textes, pour lui, sont de simples concaténations de phrases et, à ce titre, ne forment à proprement parler aucun niveau plus élevé de l'articulation. En simplifiant quelque peu, on peut considérer que l'articulation linguistique selon Benveniste consiste en seulement trois niveaux : le niveau supérieur, celui des phrases ; le niveau médian, celui des mots ; et le niveau inférieur, celui des syllabes.

Benveniste explique que la façon dont les propositions signifient est fondamentalement différente de celle des mots. Les morphèmes, les mots, sont des signes à proprement parler, correspondant à la définition traditionnelle du signe comme quelque chose qui renvoie à autre chose, un « signifiant » et un « signifié », dans la terminologie de Ferdinand de Saussure⁵. Ce type de signification est conventionnel, inhérent à la langue à laquelle les morphèmes appartiennent ; il est possible de faire la liste des significations des morphèmes et de les décrire – c'est là la fonction des dictionnaires. Le cas des propositions est fondamentalement différent. Leur signification, Benveniste le souligne, n'est inhérente à aucune langue orale ou écrite, elle est déterminée par le locuteur ou l'écrivain et, en tant que telle, elle est « imprévisible ». Benveniste propose les termes « sémiotique » et « sémantique » pour désigner respectivement la signification des morphèmes et des propositions⁶.

Résumons : le concept linguistique d'articulation, tel qu'il a été esquissé ci-dessus, est centré sur la notion de « morphème », « unité de première articulation » dans la terminologie d'André Martinet, unité dont la signification est « sémantique » dans la terminologie d'Émile Benveniste, unité du niveau médian dans ma description simplifiée. Seules ces unités sont des signes au sens propre et elles ont formé jusqu'ici l'une des préoccupations majeures des études sémiotiques. En musique de même, des sémioticiens ont entrepris de décrire un vocabulaire musical et d'envisager

⁴ « Chaque énoncé se ramène à des éléments qui se laissent combiner librement selon des règles définies, de sorte qu'un nombre assez réduit de morphèmes permet un nombre considérable de combinaisons, d'où naît la variété du langage humain, qui est la capacité de tout dire. Une analyse plus approfondie du langage montre que ces morphèmes, éléments de signification, se résolvent à leur tour en phonèmes, éléments d'articulation dénués de signification, moins nombreux encore, dont l'assemblage sélectif et distinctif fournit les unités signifiantes. Ces phonèmes « vides », organisés en systèmes, forment la base de toute langue. » Émile BENVENISTE, « Communication animale et langage humain », *Diogène* 1 (1952), reproduit dans *Problèmes de linguistique générale*, vol. I, Paris, Gallimard, 1966, p. 61-62.

⁵ Ferdinand DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, T. de Mauro éd., Paris, Payot, 1972.

⁶ Le choix de ces termes repose sur l'idée que les morphèmes sont des signes au sens propre (d'où « sémiotique ») et que les propositions véhiculent des significations essentielles (d'où « sémantique »). On pourrait argumenter, je pense, que cette différence fondamentale entre la signification des propositions et celle des morphèmes est à nouveau en relation avec l'économie du système. C'est parce que le nombre des propositions possibles est infini que leur signification est imprévisible ; c'est parce que le nombre des morphèmes est discret que leur signification est (plus ou moins) stable.

des unités musicales comme des signifiants renvoyant à des signifiés⁷. La théorie de la double articulation de Martinet concerne le fait que ces unités « sémiotiques » du niveau médian peuvent être résolues en unités du niveau inférieur, celui de « seconde articulation », qui sont non signifiantes (qui ne sont pas des signes). Et la théorie de Benveniste souligne qu'elles peuvent aussi être combinées pour former des unités d'un niveau supérieur, qui signifient elles aussi, mais d'une manière très différente : leur signification est « sémantique ».

* * *

Considérant la question de savoir si la musique peut être considérée doublement articulée au sens de Martinet, on rencontre la difficulté de définir ce que pourrait être une unité minimale de signification musicale. Cette question soulève un doute légitime concernant la question de la musique comme système signifiant. Je crois néanmoins que la question de la double articulation ne doit pas nécessairement se poser en termes de signification. En effet, nos procédures analytiques habituelles, qui articulent la musique en unités de plus en plus réduites, en arrivent généralement à un point où il apparaît vain de poursuivre plus loin la segmentation, même si c'est encore possible. L'analyse paradigmatique, par exemple, peut délimiter des cellules ou des motifs de plus en plus brefs, mais l'opération n'est généralement pas poursuivie jusqu'au niveau des notes individuelles. Une analyse paradigmatique au niveau des hauteurs nominales se réduirait en effet à ni plus ni moins que douze colonnes correspondant aux douze degrés de l'échelle chromatique :

⁷ Cette affirmation a semblé quelque peu excessive à certains des premiers lecteurs anglo-saxons de ce texte. Son apparence provocante convient en effet peut-être mieux à la présentation orale originale qu'à une énonciation écrite. En outre, le degré de réflexion sur les questions de signification musicale dans la musicologie anglo-américaine est quelque peu différent de celui qui règne chez les musicologues français. Ce que je cherche à montrer ici me semble néanmoins crucial. Il ne sera pas possible d'en discuter complètement ici, mais je voudrais tenter d'esquisser au moins certains des problèmes concernés. De manière générale, la question est de savoir si la sémiotique peut se réduire à une conception dénotative ou connotative de la signification. Le problème, en fin de compte, est celui de l'autonomie sémiotique de la musique.

Raymond Monelle fournit un excellent panorama des vues changeantes sur la signification musicale et note qu'« une grande partie des écrits sur la signification musicale est viciée par une conception naïve de la signification, le point de vue *référentiel* ou *dénotatif* » (R. MONELLE, *Linguistics and Semiotics in Music*, Chur, Harwood, 1991, p. 13). Il note que « la musique n'est clairement pas référentielle et, pour cette raison, toute idée de signification en musique, et la suggestion que la musique soit un langage, sont rejetées par certains des auteurs moderne les plus sophistiqués » (*ibid.*). Je crois qu'entre la vision naïve de la sémiotique comme théorie de la référence, d'une part, et le simple rejet de toute sémiotique, d'autre part, il existe un vaste espace pour une réflexion fructueuse.

Le point de vue dénotatif sur la signification, « sémiotique » au sens de Benveniste, est bien représenté par *The Language of Music* de Deryck Cooke (Londres, Oxford University Press, 1959). La liste de topiques de Leonard Ratner n'est pas sans similitude avec le vocabulaire musical de Cooke (L. RATNER, *Classic Music: Expression, Form, and Style*, New York, Schirmer, 1980 ; voir aussi Kofi AGAWU, *Playing with Signs: a Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton, Princeton University Press, 1991). Les théories inspirées par les écrits d'Asafiev et d'Ujfalussy construisent de manière comparable des lexiques d'« intonations » musicales associées à des significations plus ou moins stables (pour un compte rendu et des références bibliographiques, voir R. MONELLE, *op. cit.*, p. 274-303). Et les théories narratives inspirées de la *Sémantique structurale* de Greimas (Paris, Larousse, 1966), par exemple chez Eero TARASTI (*A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, et *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1995) ou, dans une moindre mesure, chez Robert HATTEN (*Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*, Bloomington, Indiana University Press, 1994), dans la mesure où elles se basent sur des oppositions structurales, sont contraintes de délimiter des éléments de première articulation et de définir des oppositions sémantiques dans leurs signifiés.

Des tendances plus récentes de la musicologie ont développé une conception de la signification musicale qui pourrait être décrite généralement comme « connotative » : le lien entre la musique et sa signification est vu comme indirect, contextuel. Un cas bien connu est celui des *gender studies*. Ces approches autorisent une vision plus large de la signification musicale, où les unités de première articulation ne jouent qu'un rôle réduit. Mais ici encore, comme dans le cas des lexiques musicaux, les significations sont vues comme des éléments ou des situations du monde – donc externes à la musique elle-même.

On ne peut certes pas nier que la musique signifie de cette manière, renvoyant à des situations ou à des contextes mondains. Mais elle pourrait avoir aussi une autre signification, sans aucune dénotation ni connotation de ce type – une signification *autonome*.

en tant que telle, elle ne serait pas particulièrement éclairante⁸. De même l'analyse des ensembles de classes de hauteurs (*pitch-class set analysis*) n'est pas particulièrement intéressée par des ensembles formés d'une ou deux classes seulement. On pourrait par conséquent définir le point de seconde articulation au sens de Martinet comme celui où les unités perdent leur pertinence analytique. L'expression « pertinence analytique » peut dès lors être considérée comme équivalente, d'une certaine manière, à « signification » dans un contexte linguistique.

L'économie des systèmes sémiotiques implique que le nombre d'unités de seconde articulation demeure limité. Que ceci soit le cas en musique est particulièrement évident dans le cas des hauteurs : alors que le continuum sonore audible permet des subdivisions infinies, la musique ne fait usage que d'un petit nombre de hauteurs distinctes, par exemple les 88 notes du clavier ordinaire du piano ou les 128 hauteurs de la norme MIDI – ou, moins encore, les douze hauteurs nominales de l'échelle chromatique. Les durées forment aussi un continuum entre la valeur la plus courte et la plus longue, mais ce continuum est segmenté en unités discrètes où le nombre des valeurs rythmiques possibles est limité, par exemple les sept valeurs (ou les quatorze, si on admet les valeurs pointées intermédiaires) de la quadruple croche à la ronde⁹. D'autres paramètres, comme les timbres, ne paraissent pas partager la même économie, du moins pour autant que les méthodologies analytiques actuelles soient concernées¹⁰. Les unités musicales de seconde articulation semblent donc consister en hauteur et durée : je les appellerai des « notes ».

Les notes ne peuvent plus être segmentées, mais elles peuvent être analysées en ce que les linguistes appelleraient leurs « caractères distinctifs » – leurs paramètres. Ni la hauteur, ni la durée, ne peuvent être réalisées en elle-même ailleurs que dans la note à laquelle elles appartiennent, dont elles sont des qualités, des caractères distinctifs. Hauteur et durée n'existent pour elles-mêmes que dans l'abstrait. Dire que hauteur et durée forment des caractères *distinctifs*, c'est dire qu'un changement (les linguistes diraient « une substitution ») de hauteur ou de durée change une note en une autre, et ce changement affecte les unités de niveau supérieur. Dans la musique occidentale, cependant, les changements de durée n'ont souvent pas de valeur réellement distinctive : telle cellule mélodique, par exemple, maintient souvent son identité même si une ou plusieurs de ses valeurs de durée sont modifiées. La hauteur est pour nous le principal caractère distinctif des notes, à tel point que le mot « hauteur » est souvent utilisé librement pour « note ».

Le nombre discret de catégories conceptuelles dans lesquelles le continuum des hauteurs est subdivisé ne pourrait pas aisément être défini et délimité en termes de fréquences – il serait difficile, par exemple, de déterminer avec certitude la frontière exacte entre, disons, un *fa* et un *fa#*, et leur intonation précise pourrait varier à tel point qu'un *fa* dans un contexte donné pourrait être plus aigu qu'un *fa#* dans un autre contexte. De même, la réalisation concrète des durées pourrait varier sans que leur valeur dans le système s'en trouve modifiée, même jusqu'au point où une croche dans un contexte donné pourrait être plus longue qu'une noire dans un autre. Ceci indique que les catégories de hauteur et de durée sont des entités conceptuelles abstraites et que leur description exacte, acoustique ou autre, est d'un autre niveau qui ne nous concerne pas vraiment ici : l'analyse musicale n'a que peu à faire avec l'analyse acoustique. En linguistique, de

⁸ Du moins, pas dans le contexte auquel je pense ici. La fréquence et la distribution des hauteurs nominales dans des styles musicaux particuliers peut être significative, mais c'est là l'objet d'un autre débat.

⁹ Tant dans le cas des hauteurs que dans celui des durées, le continuum pourrait être compris formant la « substance » du paramètre considéré ; la division des hauteurs et des durées en unités de seconde articulation est de l'ordre de ce que Hjelmslev appelle la « forme de l'expression ».

¹⁰ Ceci mériterait plus ample considération. Dire que le timbre n'est pas analytiquement pertinent dans nos méthodes analytiques usuelles et dans les corpus musicaux auxquels elles sont adaptées revient à dire que le timbre n'est pas significatif dans notre musique. Mais les choses ont changé de ce point de vue et, aujourd'hui, il devient urgent de développer des méthodes d'analyse du timbre.

même, la prononciation précise de phonèmes donnés peut varier considérablement sans modification de leur valeur linguistique.

Le terme « note » dénote à proprement parler une unité *écrite*. Il est intéressant de noter que la notation musicale représente les catégories abstraites de hauteur et de durée sans se préoccuper du détail de leur réalisation sonore. L'ambiguïté possible, déjà signalée, entre un *fa* et un *fa#* ou entre une croche et une noire peut exister au niveau du son musical, mais pas dans la notation. J'invite le lecteur à considérer si l'ambiguïté peut exister dans sa représentation mentale de la musique, en particulier lorsqu'elle ou il lit : nos représentations mentales pourraient ne pas consister toujours exclusivement en sons, pas plus que nos pensées ne s'expriment toujours en mots. Je ne développerai pas ce point ici, qui mènerait dans la discussion de la tripartition et du *niveau neutre*.

* * *

Un motif musical, en tant qu'unité signifiante, analytiquement pertinente, peut ne consister qu'en une seule note, qui peut alors être considérée à la fois comme unité de seconde et de première articulation. En linguistique de même, des morphèmes peuvent consister en un seul phonème, des mots en une seule syllabe. La différence entre les deux niveaux d'articulation se réduit alors à une différence de point de vue : une note isolée, considérée comme unité analytiquement pertinente, apparaît comme partie signifiante de l'œuvre musicale considérée alors que la même note, considérée comme simple composante d'une unité, serait vue seulement comme un membre du système général dans lequel l'œuvre est écrite – par exemple du système diatonique dans le cas d'une œuvre tonale. En d'autres termes, la différence entre une unité de première articulation et une autre de seconde articulation peut dépendre de si l'unité est considérée comme appartenant à une œuvre musicale particulière ou au langage musical dans lequel elle est écrite. L'articulation elle-même n'est donc pas seulement une articulation entre morphèmes et phonèmes, mais aussi entre œuvres individuelles et systèmes musicaux.

Les unités de seconde articulation, en tant qu'unités d'un système sous-jacent, appartiennent à un stade pré-compositionnel. Avec un ensemble de règles grammaticales déterminant leurs combinaisons possibles, elles forment le matériau dont dispose le compositeur lorsqu'il commence à composer. Elles constituent ce que Saussure appelle la *langue*, le langage musical lui-même, par opposition à la *parole*, l'énonciation. En tant qu'unités pré-compositionnelles, les notes semblent former un matériau neutre, sans prédétermination, que le compositeur peut utiliser à sa guise. Plus particulièrement, aucune hiérarchie, tonale ou autre, ne paraît exister entre les éléments du système de hauteurs avant qu'elles aient été utilisées – rien, dans le système diatonique, de prédispose aucun des degrés à devenir la tonique. Ceci, du moins, est la façon dont nous tendons à comprendre les systèmes de hauteurs aujourd'hui. Il faut réaliser cependant que cette façon de voir est récente et probablement liée à l'émergence de l'échelle chromatique comme système de hauteurs sous-jacent, ainsi qu'à l'adoption du tempérament égal ; la naissance de l'atonalité au début du XX^e siècle en est une conséquence. Dans des périodes plus anciennes, cette question a apparemment été pensée autrement, lorsque les hauteurs individuelles ont été considérées fonctionnelles, c'est-à-dire significatives. On pensait que la tonalité (au sens le plus général du terme) était inscrite dans la nature du son, qu'elle résultait de propriétés du système de hauteurs lui-même et des unités de seconde articulation dont il était fait, plutôt que de leur usage dans des œuvres particulières. C'est un problème particulièrement complexe, à propos duquel il ne sera possible de donner ici que quelques indications.

D'abord, il pourrait n'être pas toujours évident que la musique est doublement articulée. Des ethnomusicologues ont noté la difficulté, pour certains musiciens de tradition orale, de jouer « l'échelle » de leurs instruments. Ces musiciens semblent incapables de concevoir que les

hauteurs pourraient connaître une existence en dehors des pièces de musique elles-mêmes. Pour eux, les unités élémentaires pré-compositionnelles sont des formules mélodiques plutôt que des hauteurs individuelles. Ceci semble avoir été aussi le cas à l'origine du chant grégorien et ce n'est qu'après un effort considérable de théorisation que les modes ecclésiastiques ont commencé d'être discutés en termes d'échelles et du système diatonique. Gui d'Arezzo, discutant la structure de la modalité, commence par une discussion du « mode » de hauteurs ou de notes individuelles. Il envisage quatre *modi vocum*, correspondant aux quatre degrés du tétracorde et caractérisés principalement par les intervalles environnant chacune de quatre catégories de hauteur qui, en termes de solmisation, peuvent être appelés *re*, *mi*, *fa* et *sol* respectivement. Les modes mélodiques sont des façons de souligner le mode particulier de leurs notes essentielles : les modes *protus* soulignent les notes *re*, les modes *deuterus* les notes *mi*, etc.

Certaines théories de la tonalité fonctionnent de la même manière. La théorie du code tonal, d'Yizhak Sadaï, par exemple, considère que certaines notes des gammes majeure et mineure sont « statiques » (1, 3 et 5) tandis que les autres sont « dynamiques » (2, 4, 6 et 7). La tonalité telle que la conçoit Sadaï naît de la tension entre notes dynamiques et statiques et de sa résolution¹¹. Les théories de la tonalité fondées sur la « résonance », la série harmonique, tendent à considérer que la tonalité trouve sa justification ultime dans les partiels harmoniques, c'est-à-dire dans les propriétés acoustiques d'une seule note¹². L'histoire des idées concernant la qualité des sons, en tant qu'unités de seconde articulation, pourrait se développer très longuement, depuis Gaudentius au II^e siècle, passant par la *qualitas*, le *modus vocum* médiéval, jusqu'au *Toncharacter* de Jacques Handschin. Je ne puis faire plus que suggérer que cette histoire formerait un projet de recherche intéressant.

* * *

Discutant d'analyse linguistique, Benveniste donne l'exemple que voici :

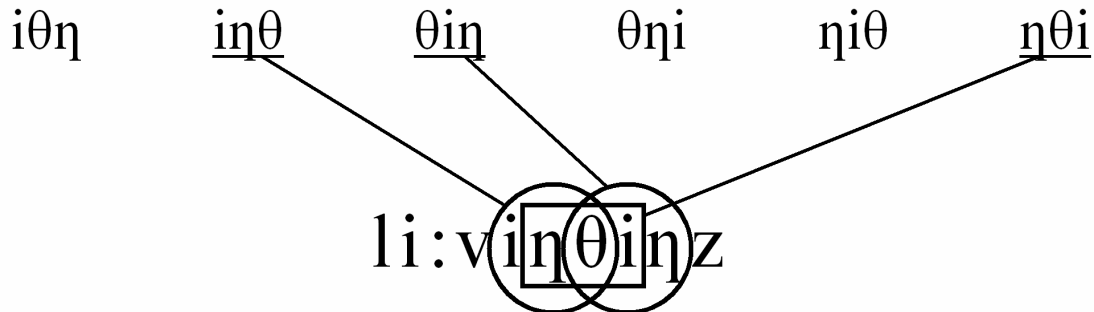
Supposons que dans une chaîne angl[aise] [li:viŋθiŋz] « leaving things (as they are) », nous ayons identifié à différentes places les trois unités phonématisées [i], [θ], [ŋ]. Nous tentons de voir si ces unités nous permettent de délimiter une unité supérieure qui les contiendrait. Procédant par exhaustion logique, nous envisageons les six combinaisons possibles de ces trois unités : [iθŋ], [iŋθ], [θiŋ], [θŋi], [ŋiθ], [ŋθi]. Nous voyons alors que deux de ces combinaisons sont effectivement présentes dans la chaîne, mais réalisées de telle manière qu'elles ont deux phonèmes en commun, et que nous devons choisir l'une et exclure l'autre : dans [li:viŋθiŋz] ce sera ou bien [ŋθi], ou bien [θiŋ]. La réponse ne fait pas de doute : on rejettera [ŋθi] et on élira [θiŋ] au rang de nouvelle unité /θiŋ/. D'où vient

¹¹ Voir Yizhak SADAÏ, *Harmony in its Systemic and Phenomenological Aspects*, Jerusalem, Yanetz, 1980. On pourrait déceler une conception du même ordre dans les écrits de Fétis et d'autres. Cependant, une différence importante entre ces théories et celle de Gui d'Arezzo est qu'elles localisent les qualités des notes dans les échelles tonales individuelles plutôt que dans le système sous-jacent. Sur ce point, voir Nicolas MEEÛS, « Mode et système : conceptions ancienne et moderne de la modalité », *Musurgia* IV/3 (1997), p. 67-80.

¹² Cette note unique devrait être la tonique. Mais pour qu'il soit possible de voir les choses de cette manière, il faut limiter la série harmonique à son sixième terme parce que le septième partiel, correspondant à une septième mineure (trop basse) sur la fondamentale, n'appartient pas à l'échelle diatonique de la tonalité considérée. C'était le point de vue de Rameau, ainsi que de Schenker pour qui « l'accord de la nature » ne s'étendait pas au-delà du sixième partiel. Si des partiels plus élevés sont pris en compte, la série peut sembler former un accord de dominante. Joseph DE MOMIGNY (*Cours complet d'harmonie et de composition*, Paris, 1803-1806) a pris l'une des positions les plus extrêmes sur ce point lorsqu'il a affirmé que l'échelle diatonique majeure de n'importe quelle tonalité pouvait être déduite des treize premiers harmoniques de sa dominante (par exemple *sol-sol-ré-sol-si-ré-fa-sol-la-si-do-ré-mi* en *do* majeur).

l'autorité de cette décision ? De la condition linguistique du *sens* auquel doit satisfaire la délimitation de la nouvelle unité de niveau supérieur : [θiη] a un sens, [ηθi] n'en a pas¹³.

Benveniste n'a apparemment pas aperçu que la chaîne inclut aussi l'unité [iηθ], mais ceci n'affecte pas son argumentation, résumée (y compris l'unité manquante) dans la figure ci-dessous.



Si nous remplaçons « sens » par « pertinence analytique », comme je l'ai fait ci-dessus, la description de Benveniste s'adapte sans peine à la musique. Le critère principal de la pertinence analytique dans ce cas, cependant, c'est la répétition plutôt que le sens : une unité peut être acceptée comme telle si elle intervient plus d'une fois dans l'œuvre considérée – ou dans d'autres œuvres. Mais le critère de répétition n'est pas fondamentalement différent de celui du sens. En effet, si un mot a un sens, c'est parce qu'il est déjà connu, parce qu'il a été entendu auparavant. Il est vrai cependant que, dans le cas de la musique, la délimitation des unités se décide moins aisément et demeure souvent incertaine. Benveniste ajoute un deuxième critère pour l'identification des unités,

le critère distributionnel que nous obtenons à un point ou à un autre de l'analyse dans sa phase présente, si elle porte sur un nombre suffisant de textes étendus : [η] n'est pas admis en position initiale et la séquence [ηθ] est impossible, alors que [η] fait partie de la classe des phonèmes finaux et que [θi] et [iη] sont également admis¹⁴.

Les règles distributionnelles en musique sont moins strictes qu'en linguistique, mais elles existent. De toute évidence, en harmonie tonale, certaines successions sont bien plus probables que d'autres et quelques-unes peuvent être considérées interdites. Les cadences sont des éléments de conclusion typiques et il y a des limitations dans les accords ou les degrés qui pourraient être choisis pour commencer ou finir les phrases. Certains répertoires non européens sont fondés sur des règles distributionnelles très strictes.

Benveniste souligne que ces deux critères, distribution et sens, diffèrent fondamentalement l'un de l'autre par le type de relation qu'ils considèrent entre les unités. La distribution concerne des relations entre unités d'un même niveau, alors que le sens s'occupe des relations entre unités d'un niveau donné et l'unité de niveau supérieur dans laquelle elles s'intègrent (dont elles sont des intégrants).

Cette distinction permet de différencier entre deux approches analytiques, l'une distributive, l'autre intégrative. Nos méthodes d'analyse partagent souvent les deux dimensions, distributive et intégrative, mais accentuent généralement l'une au détriment de l'autre. Considérons par exemple le cas de l'analyse par les chiffres romains, qui demeure très pratiquée en France et ailleurs. Nombre de nos étudiants (et certains de leurs professeurs) tendent à penser que le but est de faire

¹³ Émile BENVENISTE, « Les niveaux de l'analyse linguistique », *Proceedings of the 9th international Congress of Linguistics*, Cambridge, MA, Mouton, 1962, reproduit dans *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, p. 121-122.

¹⁴ *Ibid.*, p. 122.

la liste des accords et des degrés et de déterminer leur distribution selon l'axe du temps. Au mieux, ils réalisent que certains accords sont des intégrants d'unités de rang supérieur, particulièrement au moment des cadences, mais pour le reste ils demeurent incapables d'intégrer les harmonies dans des unités plus larges. L'identification des cadences permet bien entendu une segmentation minimale de la pièce, mais elle échoue à l'organiser en un tout cohérent. Seuls les meilleurs étudiants (et les meilleurs professeurs) se rendent compte que les successions d'accords ne sont pas de simples concaténations, qu'elles forment des ensembles organiques, c'est-à-dire des phrases harmoniques et tonales visant un but.

Comme cas plus extrême, on peut citer une analyse par Jean Barraqué des premiers accords du *Prélude à L'Après-midi d'un faune* de Debussy¹⁵. Barraqué identifie le deuxième accord (mesures 5 et 8-9) comme une septième de dominante sur *si*_b, ce qui lui semble autoriser à déduire une allusion au ton de *mi* bémol (alors que le *Prélude* entier est plutôt en *mi* majeur).

Ce que Barraqué fait ici, probablement parce que son approche est principalement distributive et fondée sur une simple nomenclature d'accords, c'est de supposer qu'une septième de dominante appartient nécessairement à une unité de niveau supérieur dans laquelle elle agit comme dominante. Mais cette unité de niveau supérieur n'existe pas dans le *Prélude* ; au contraire, la prise en compte de l'unité de niveau supérieur dans laquelle cet accord s'intègre avec ceux qui l'entourent permet d'identifier un mouvement d'harmonie de broderie sans la moindre allusion au ton de *mi* bémol.

L'analyse par les chiffres romains, l'analyse fonctionnelle riemannienne et l'analyse par les ensembles de classes de hauteur me semblent constituer des méthodes dans lesquelles l'élément distributif est souvent surestimé, au détriment de la dimension intégrative. L'analyse schenkérienne est, bien entendu, le paradigme d'une méthode intégrative, à tel point que certains pourraient penser qu'elle sous-estime la dimension distributive.

* * *

Benveniste explique que parce que l'articulation est affaire d'intégration – c'est-à-dire du rôle des unités d'un niveau donné à l'intérieur d'un niveau supérieur – les unités identifiées par l'analyse ne doivent pas être considérées indépendantes les unes des autres, comme si la chaîne analysée

¹⁵ Jean BARRAQUÉ, *Debussy*, Paris, Seuil, 1962, p. 88. Voir aussi Jean BARRAQUÉ, « Debussy ou l'approche d'une organisation autogène de la composition », *Debussy et l'évolution de la musique au XX^e siècle*, É. Weber éd., Paris, CNRS, 1965, p. 86.

consistait en blocs juxtaposés. La résolution en éléments constitutifs est une réduction à des éléments *formels*, dit-il, et

la *forme* d'une unité linguistique [ou musicale] se définit comme sa capacité de se dissocier en constituants de niveau inférieur¹⁶.

Ceci correspond bien à notre notion de la forme : décrire la forme d'une œuvre, c'est indiquer comment elle est faite d'éléments constituants. Benveniste continue :

Le *sens* d'une unité linguistique se définit comme sa capacité d'intégrer une unité de niveau supérieur. Forme et sens apparaissent ainsi comme des propriétés conjointes, données nécessairement et simultanément, inséparables dans le fonctionnement de la langue. Leurs rapports mutuels se dévoilent dans la structure des niveaux linguistiques, parcourus par les opérations descendantes et ascendantes de l'analyse, et grâce à la nature articulée du langage¹⁷.

Il est particulièrement réconfortant de lire ceci de la plume d'un linguiste. Dire que le sens de la musique réside dans sa structure semble plutôt métaphorique. Mais si même les linguistes reconnaissent ceci dans le langage ordinaire, nous sommes sans doute sur un terrain plus solide. La forme musicale est une conséquence de la possibilité de décrire les œuvres musicales comme faites de parties intégrées dans un tout, et la signification musicale est une conséquence de la possibilité de décrire les unités musicales comme prenant leur fonction à l'intérieur de la structure musicale d'ensemble.

Cette description de la « signification » musicale comme possibilité d'intégrer des éléments dans des unités de niveau supérieur néglige néanmoins un aspect essentiel de la signification linguistique : la référence. Benveniste souligne cette différence essentielle entre les systèmes artistiques et linguistiques :

On peut donc distinguer les systèmes où la signification est imprimée par l'auteur à l'œuvre et les systèmes où la signification est exprimée par les éléments premiers à l'état isolé, indépendamment des liaisons qu'ils peuvent contracter. Dans les premiers, la signification se dégage des relations qui organisent un monde clos, dans les seconds elle est inhérente aux signes eux-mêmes¹⁸.

Ce qu'il semble vouloir dire ici, c'est que dans les langages artistiques la signification est réalisée par la combinaison d'unités que l'auteur organise, alors que dans le langage ordinaire elle dépend des éléments premiers, les morphèmes, dont la signification est inhérente en eux-mêmes.

Cette distinction en rappelle une autre qui a souvent été faite dans la sémiologie de langue française entre les langages « naturels » et « artificiels ». Dans la description de Greimas et Courtés,

qualifiée de « naturelle », la langue est censée s'opposer aux langages « artificiels » en ce qu'elle caractérise la « nature humaine » tout en transcendant les individus qui l'utilisent : elle se présente comme une organisation structurelle immanente, dominant les sujets parlants qui sont incapables de la changer, alors qu'il est en leur pouvoir de construire et de manipuler les langages artificiels¹⁹.

À partir de la description ci-dessus, il devient évident cependant que seuls les deux niveaux inférieurs de l'articulation, le niveau phonétique et le niveau « sémiotique », pourraient être dits immanents et immuables. Comme le niveau phonétique doit être considéré extérieur au langage

¹⁶ « Les niveaux de l'analyse linguistique », *op. cit.*, p. 126-127.

¹⁷ *Ibid.*, p. 127.

¹⁸ Émile BENVENISTE, « Sémiologie de la langue », *Semiotica* I (1969), reproduit dans *Problèmes de linguistique générale* II, Paris, Gallimard, 1974, p. 59.

¹⁹ Algirdas Julien GREIMAS et Joseph COURTÉS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1993, p. 205.

proprement dit (c'est-à-dire le langage vu comme un système sémiotique), c'est le niveau sémiotique seul qui caractérise le langage « naturel »²⁰. Benveniste le confirme :

La langue signifie d'une manière spécifique et qui n'est qu'à elle, d'une manière qu'aucun autre système ne reproduit. Elle est investie d'une DOUBLE SIGNIFIANCE. C'est là proprement un modèle sans analogue. La langue combine deux modes distincts de signifiante, que nous appelons le mode SÉMIOTIQUE d'une part, le mode SÉMANTIQUE de l'autre. Le sémiotique désigne le mode de signifiante qui est propre au SIGNE linguistique et qui le constitue comme unité. [...] Avec le sémantique, nous entrons dans le mode spécifique de signifiante qui est engendré par le DISCOURS. Les problèmes qui se posent ici sont fonction de la langue comme productrice de messages. Or le message ne se réduit pas à une succession d'unités à identifier séparément ; ce n'est pas une addition de signes qui produit le sens, c'est au contraire le sens (l'« intenté »), conçu globalement, qui se réalise et se divise en « signes » particuliers, qui sont les MOTS. [...] Le sémiotique (le signe) doit être RECONNU ; le sémantique (le discours) doit être COMPRIS²¹.

Trop souvent, les sémioticiens de la musique ne se sont préoccupés que de la description d'un niveau « sémiotique » de la musique, un niveau de signification fixe, un vocabulaire. La musique diffère sur ce point des langages ordinaires, comme Benveniste le note avec raison. Il ne faut pas pour autant rejeter toute la sémiotique musicale. Par de nombreux autres aspects, comme j'espère l'avoir montré, la musique fonctionne bien comme un langage : l'articulation en est un cas évident.

²⁰ La description assez peu heureuse du langage ordinaire comme langage « naturel » est dictée par un désir de le corréler au monde « naturel », une conception qui est à la base de la sémiotique de Greimas. Avec Courtés, il s'est rendu compte des limites de son idée de l'immanence du langage et ils écrivent que « si la musique savante est bien un langage artificiel et construit, que dire du chant populaire qui, tout en possédant les mêmes principes fondamentaux d'organisation sémiotique, paraît néanmoins « naturel » ? » (*ibid.*, p. 204). L'extraordinaire stabilité des langages au travers de l'histoire produit une illusion de naturalité, mais les langages ordinaires comme la musique sont évidemment des créations humaines. On pourrait argumenter que les idiomes musicaux, lorsqu'ils ont une durée de vie suffisante (comme c'est le cas de la musique tonale), tendent à développer des vocabulaires, c'est-à-dire un niveau d'articulation sémiotique au sens de Benveniste. Mais la durée de vie des idiomes musicaux ne peut se comparer à celle, disons, de l'anglais ou du français.

²¹ « Sémiologie de la langue », *op. cit.*, p. 63-65.