

A propos de logique et de signification musicales

Nicolas MEEÛS*

Le point de vue sémiotique

Depuis Aristote, les définitions de la logique, si divergentes soient-elles, ont en commun d'impliquer d'une manière ou d'une autre la cohérence des concepts et de leur expression. Husserl rappelle que le mot *logos*, dont est dérivé le nom de la logique, « désigne tantôt le mot et le discours eux-mêmes, tantôt ce dont il est question dans le discours, l'état-des-choses dont il s'agit »¹. Nattiez cite Locke, pour qui « la sémiologie, ou logique, [...] permet de considérer la nature des signes dont l'esprit se sert pour entendre les choses, ou pour transmettre aux autres ses connaissances »². C'est en se plaçant dans une même perspective que Peirce a pu affirmer que « la logique, dans son sens général, [...], n'est qu'un autre nom de la sémiotique »³. Poser la question de la possibilité d'une logique musicale, c'est donc se demander si et comment la musique peut signifier.

Jean Molino, dans son article fondateur de la sémiologie musicale, a écarté le problème de la signification en termes plutôt cinglants : « Si l'on juge avec Quine que le problème de la signification joue aujourd'hui le rôle de divertissement hautement philosophique que jouait jadis le problème de l'existence de Dieu, on peut être tranquille décrivons la musique, la religion ou le langage avant de nous demander sous quel mode ils participent de la pensée ». Il reconnaît néanmoins le « paradoxe apparent » de cette forme symbolique sans signifié « D'un côté la présence irrécusable de l'évocation, de l'autre, l'impossibilité de l'exploiter, c'est-à-dire de la verbaliser de manière univoque. La racine de l'erreur est, au fond, de croire que le langage constitue le modèle de tous les phénomènes symboliques. En cela, l'étude de la musique apporte une correction et une contribution essentielles à la connaissance du symbolique : il y a autre chose dans le symbolique que le fantomatique concept »⁴.

Cette position, en 1975, n'était pourtant pas tout à fait confortable. En particulier, elle se heurtait de front à la théorie du symbolisme que Dan Sperber venait de publier et qui la réfutait pour ainsi dire à l'avance. Sperber, en effet, avait dénoncé ces conceptions où « le signifiant symbolique, affranchi du signifié, n'est plus un signifiant que par une métaphore douteuse dont le seul mérite est d'éluder le problème de la nature

* Ce texte est la version revue d'une communication au Colloque « Logique et Musique », Chantilly, 12-13 octobre 1991, publiée dans *Analyse musicale* 28 (juin 1992), p. 57-59.

¹ E. HUSSERL, *Logique formelle et logique transcendantale. Essai d'une critique de la raison logique*, traduit de l'allemand par S. Bachelard, Paris, PUF, 1957, p. 27.

² J.-J. NATTIEZ, « Le point de vue sémiologique », *Cahiers linguistiques de l'UQAM* 5, reproduit dans J.-J. NATTIEZ, *De la sémiologie à la musique*, Cahiers du département d'études littéraires 10, Montréal, Université du Québec, 1988, p. 19-20.

³ Ch. S. PEIRCE, *Collected Papers*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, vol. 2, § 227, reproduit dans Ch. S. PEIRCE, *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle, Paris, Seuil, 1978, p. 120.

⁴ J. MOLINO, « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu* 17 (1975), p. 45.

du symbolisme, non de le résoudre »⁵. Face à ceci, l'argument de Molino semble un peu court : la forme symbolique, disait-il en substance, est suffisamment définie par l'intuition de la faculté de renvoi qui la caractérise ; peu importe, en conséquence, de savoir à *quoi* elle renvoie⁶.

Les niveaux conceptuels

Il est à la mode, dans les discussions des processus de signification, de décrire le modèle issu de la triade scolastique *vox – conceptus – res*, aujourd'hui *signe – référence – référent*⁷, pour le réfuter ensuite. Le problème du référent est devenu trivial : de nos jours, c'est plus souvent à propos de la référence que les questions sont posées.

François Rastier⁸ distingue dans le domaine de la référence au moins trois niveaux conceptuels :

1. Le niveau conceptuel au sens strict, où le concept est « une représentation mentale, générale et abstraite d'un objet ». C'est le niveau de l'interface entre le domaine conceptuel et le réel, entre la référence et le référent.
2. Le niveau langagier, où le concept est « un universel de représentation qui appartient au langage, mais qui n'est dépendant d'aucune langue déterminée ». C'est en d'autres termes le niveau des « universaux métalinguistiques ».
3. Le niveau linguistique, où « le concept est tout bonnement le signifié d'un morphème d'une langue ». C'est le niveau de l'interface entre le concept et le signe.

Le domaine conceptuel se trouve ainsi limité par deux frontières : celle du réalisme du côté du référent, celle du nominalisme du côté du signe.

C'est ce troisième niveau, le niveau « linguistique » — nous dirons sémiotique —, qui nous occupe ici. Je pose qu'il concerne le corrélat mental du signifiant⁹. Dans le cas du langage, il implique la pensée verbale ; dans le cas de la musique, c'est la musique pensée, celle qui envahit le cerveau et en expulse la pensée verbalisée. C'est aussi, dans tous

⁵ D. SPERBER, *Le symbolisme en général*, Paris, Hermann, 1974, p. 64.

⁶ L'argumentation de Molino est en réalité plus développée et plus spécifique, puisqu'elle débouche sur l'exposé de sa fameuse tripartition sémiologique (« Fait musical et sémiologie de la musique », p. 46 sq.) ; ce faisant, néanmoins, elle se déplace vers le terrain de la communication, qui est celui qu'avait choisi Sperber, mais qui ne nous intéresse pas directement ici. La tripartition apporte une réponse partielle à la question du sens en ce qu'elle pose, dans une conception quasi pragmatique, que le sens est assigné au niveau esthétique par le récepteur (voir aussi J.-J. NATTIEZ, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Bourgois, 1987, p. 32-40). Mais de deux choses l'une : où bien le sens musical est assigné complètement et en totale liberté par l'auditeur, et il devient difficile de soutenir que la musique signifie, ou bien la musique a une part active dans la production du sens, et il faut expliquer comment. Nattiez insiste sur le fait que « les significations véhiculées par le symbolique ne sont pas immédiatement lisibles dans les structures de la trace [c'est-à-dire du niveau neutre] porteuse de ces significations » (*ibid.*, p. 57) : c'est reconnaître que, même encore peu lisibles, ces significations existent dès le niveau neutre.

⁷ C. K. OGDEN et I. A. RICHARDS, *The Meaning of Meaning. A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, London, Routledge & Kegan Paul, 10^e éd., 1966.

⁸ F. RASTIER, *Sémantique et recherches cognitives*, Paris, PUF, 1991, p. 125.

⁹ Ce point mériterait en réalité de longs développements. Le concept du niveau linguistique de Rastier correspond grosso modo au signifié chez Saussure, au plan du contenu (plus précisément, à la forme du contenu) chez Hjelmslev. Cependant, si la doctrine saussurienne du signifié est assez nettement psychologique, il n'en va pas de même de la théorie du contenu chez Hjelmslev (voir notamment « La structure fondamentale du langage », dans *Prolégomènes à une théorie du langage*, traduit du danois par U. Canger avec la collaboration d'A. Wewer, Paris, Minuit, 1971, p. 190). Quand à Rastier, il prend soin de distinguer les corrélats psychiques des niveaux conceptuels qu'il décrit. On notera aussi dans les lignes qui suivent des analogies évidentes avec les notions de conjonction et disjonction, de sème et lexème, de niveaux sémiologique et sémantique dans la *Sémantique structurale* de Greimas (Paris, PUF, 1986). Ces analogies ne sont cependant pas complètes et il ne faut les manier qu'avec prudence. Il est exclu de développer une terminologie unifiée au stade actuel de la réflexion sur la sémantique. A plus forte raison, ces questions de terminologie ne peuvent être abordées dans la note brève que voici

les cas, le premier niveau de la signification, celui par lequel le stimulus se transforme en signe, en couple signifiant, par son association avec le concept qu'il suscite. C'est enfin le seul niveau conceptuel dont l'existence paraisse indiscutable. En effet, l'existence d'universaux conceptuels et de l'hypothétique *lingua mentalis* dans laquelle ils sont supposés s'exprimer n'est au mieux qu'une présomption. Quand au « conceptuel strict », la perspective nominaliste dans laquelle nous nous plaçons amène évidemment à se demander si le monde peut venir à la conscience en dehors de son expression linguistique ou, plus généralement, d'une représentation sémiotique.

Les différents domaines de signification (langage, musique, peinture, code de la route, etc.), considérés comme des ensembles de couples signifiants tels qu'ils viennent d'être définis, constituent autant de systèmes sémiotiques clos. La réflexion sur les conditions de la signification se voit ainsi dotée d'un double objectif :

1. étudier le fonctionnement interne, *endosémiotique*, de chacun des systèmes signifiants, leur cohérence et leurs articulations ;
2. envisager la possibilité du passage *diasémiotique* d'un système à un autre et de l'établissement de correspondances terme à terme entre eux, c'est-à-dire la possibilité d'utiliser un système comme métalangage d'un autre.

La signification diasémiotique

Je commence par quelques mots sur la signification diasémiotique parce c'est celle que l'on connaît le mieux et que c'est celle qui m'intéresse le moins. Il s'agit des processus de signification qui impliquent le passage d'un système sémiotique à un autre. C'est ce type de signification dont la sémantique musicale s'occupe généralement. Mais le passage diasémiotique ne se fait pas nécessairement dans le sens de la verbalisation : dans le sens inverse, la musique peut « traduire » un poème, un programme. La musique peut suggérer des images visuelles, mais elle peut aussi, à l'inverse, « traduire » une oeuvre picturale ; etc.

Il faut noter d'autre part que le processus diasémiotique, suivant les cas, peut être volontaire ou non. S'il est volontaire, il constitue une véritable traduction : c'est le cas par exemple du commentaire herméneutique, qui est alors proprement métalinguistique. S'il est involontaire, il implique des associations spontanées ; certaines écoles de sémiologie musicale et certains psychologues expérimentalistes se sont donnés pour tâche l'étude d'associations verbales spontanées que l'on désigne parfois particulièrement du nom de sémantique musicale.

La verbalisation jouit évidemment d'un statut particulier parmi les phénomènes diasémiotiques. Cela tient à plusieurs caractéristiques du langage, dont certaines ont été bien étudiées et dont d'autres mériteraient plus d'attention. Parmi les premières, il y a le caractère arbitraire du rapport entre le signifiant et le signifié linguistiques : c'est cela, sans doute, qui fait que les phénomènes diasémiotiques tendent généralement vers le langage. Parmi les secondes, je note que le langage est peut-être le seul système sémiotique qui puisse constituer lui-même son propre métalangage : cette *fonction métalinguistique*¹⁰ le rend évidemment particulièrement apte à constituer aussi le métalangage d'autres systèmes sémiotiques, de la musique notamment, comme l'a bien montré Nattiez¹¹.

La signification endosémiotique

C'est évidemment la signification endosémiotique qui se rapproche le plus d'une conception logique du système sémiotique. Parce qu'elle est largement indépendante

¹⁰ R. JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.

¹¹ *Musicologie générale et sémiologie*, op. cit.

d'une quelconque signification référentielle, la syntaxe musicale, comme celle de la plupart des systèmes sémiotiques non linguistiques, jouit d'une liberté plus grande que celle du langage au niveau des enchaînements de couples signifiants.

« L'objet d'une représentation, écrit Peirce (qui veut dire une représentation mentale, un *representamen*), ne peut être qu'une représentation dont la première représentation est l'interprétant [...]. L'interprétant n'est qu'une autre représentation à laquelle est transmise la torche de vérité ; et en tant que représentation, il a à son tour son interprétant »¹². Les objets forment « une série infinie de représentations, chacune représentant la précédente »¹³ et le signe « détermine [...] son interprétant à renvoyer à un objet auquel lui-même renvoie [...] de la même manière, l'interprétant devenant à son tour un signe, et ainsi de suite ad infinitum »¹⁴.

La description de Peirce se résume donc à celle d'une chaîne illimitée de signes, de couples signifiants, dont chacun détermine son voisin en aval, son interprétant, à renvoyer à son voisin en amont, son objet ; il s'agit plus précisément d'un réseau, le *réseau sémiotique*, puisque chaque signe peut déterminer plusieurs interprétants et renvoyer à plusieurs objets. Ce qui conditionne un signe à occuper la position centrale du *representamen*, c'est le fait d'être proféré. La *profération*, qui peut être mentale, « idéale », a pour effet d'introduire une discontinuité dans la chaîne, et le discours a pour fonction de mettre en syntagme ces discontinuités. La signification naît ainsi d'une double structuration : d'une part de la mise en relation différentielle de chaque signe avec les signes environnants du réseau sémiotique auquel il appartient, et d'autre part de la mise en relation discursive des nœuds sémiotiques successifs de l'énoncé.

En musique, la signification endosémiotique est du ressort de cette analyse musicale que Nattiez et Molino disent de niveau neutre. En effet, il est à peine nécessaire de souligner que l'analyse telle que nous la pratiquons prend en compte ce premier niveau de signification. Le chiffrage harmonique, par exemple, celui que Jacques Chailley appelle le chiffrage de fonction, ne se contente pas d'indiquer les degrés de la gamme sur lesquels les accords se construisent : il suppose dans le même temps qu'à chacun de ces degrés correspond une fonction, c'est-à-dire une signification. Il en va ainsi de la plupart des notions analytiques, qui englobent toujours, outre la description objective du signifiant musical, une mention implicite ou explicite de son corrélat mental. Pour dire les choses brièvement l'analyse musicale s'occupe du premier niveau d'articulation (au sens de Martinet¹⁵), et fort peu du second.

On se demandera peut-être si la description d'un niveau de signification conçu de façon aussi restrictive est bien utile, si une approche purement immanente de l'analyse n'est pas aussi efficace. Je crois pour ma part indispensable de prendre conscience que nos analyses d'apparence purement syntaxique comportent en réalité une face qui touche au conceptuel. En outre, il sera plus facile alors d'y intégrer des facteurs ouvertement psychologiques ou cognitifs que l'on rencontre dans nombre de théories modernes de l'analyse, et ceci permettra une ouverture plus large aux recherches en cognition musicale et une meilleure articulation de nos travaux avec celles-ci. Il faut insister sur le fait que les techniques musicales les plus fondamentales, celles de la répétition, de la variation, du développement, etc., ont pour fonction première de structurer le signifié musical et de le constituer en une véritable logique musicale.

¹² *Collected Papers*, vol. 1, § 339 ; voir aussi vol. 1, § 538-542, et U. Eco, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par M. Bouzaher, Paris, Grasset, 1985, p. 47.

¹³ *Collected Papers*, vol. 1, § 339.

¹⁴ *Collected Papers*, vol. 2, § 303 ; *Écrits sur le signe*, op. cit., p. 126.

¹⁵ A. MARTINET, *Éléments de linguistique générale*, Paris, A. Colin, 1960.