

Dans quelle mesure les monodies modales sont-elles redevables d'une sémiotique ?

Nicolas MEEÛS*

Étudiants en musicologie, il y a ... un certain temps ..., à l'Université Catholique de Louvain (aujourd'hui Leuven), en Belgique, mes condisciples et moi avons reçu la visite du grand musicologue américain Donald J. Grout, venu nous parler de l'histoire de l'opéra. J'avoue n'avoir qu'un souvenir assez vague des cours qu'il nous a faits, mais je me souviens d'une de ses réflexions plus générales : « il ne sert à rien de poser des questions sans réponse ». Cette réflexion m'a longtemps guidé dans ma pratique musicologique, où je me suis efforcé de trouver des réponses aux questions que je me posais et d'écarter les questions auxquelles je ne pouvais pas répondre. L'âge venant, néanmoins, je me suis mis à douter et à me demander si, au contraire, les questions sans réponse ne seraient pas parmi les plus intéressantes. Quoi qu'il en soit, je viens aujourd'hui poser une question, à laquelle je n'ai pas la réponse pour deux raisons : d'une part, ma relative incompetence sur le sujet et, d'autre part, la complexité de la question elle-même. Cette question est celle du titre de mon article : « Dans quelle mesure les monodies modales sont-elles redevables d'une sémiotique ? ». Il ne s'agit en réalité que d'un avatar d'une question plus large et qui, elle aussi, demeure sans véritable réponse : « Dans quelle mesure la musique elle-même est elle redevable d'une sémiotique ? ». Ce qui compte, dans cette question, c'est la « mesure », bien entendu : que la musique soit, de près ou de loin, redevable d'une sémiotique, cela semble assez peu discutable ; mais dans quelle *mesure* l'est-elle ?

* * *

Ce qui définit la sémiotique ne laisse place à aucune hésitation : c'est la « signification ». Les choses sont claires : ou bien la musique « signifie », ou bien elle n'est

* Professeur de musicologie, Université Paris-Sorbonne.

pas redevable d'une sémiotique. Les descriptions de la musique comme « signifiant sans signifié », dont les avatars sont nombreux (« syntaxe sans sémantique », « sémiotique sans sémantique » -ou « sémantique sans sémiotique »-, « signifiant ne signifiant que lui-même », « autoréférentialité », etc.), ne sont en fin de compte que des aveux d'impuissance ou d'échec. On ne peut pas raisonnablement fonder une sémiotique musicale sur de telles bases et il vaudrait mieux alors en abandonner le projet. Il est légitime, par contre, de s'interroger sur « le sens de la signification » (Ogden, et Richards, 1923), sur le sens qu'il faut donner à ce phénomène élusif, à ce concept fuyant. La signification, en outre, et la sémiotique elle-même, sont inséparables de la question de l'articulation : une autre définition de la sémiotique, c'est qu'elle décrit des systèmes articulés, qu'un système n'est redevable d'une sémiotique, n'est une sémiotique, que dans la mesure où il est articulé.

Je commencerai par rappeler brièvement la théorie d'André Martinet, qui décrit l'économie du langage en montrant que tout énoncé verbal s'analyse « en une suite d'unités douées chacune d'une forme vocale et d'un sens » et que le nombre de ces unités est limité : « Quelques milliers d'unités [...], largement combinables, nous permettent de communiquer plus de choses que ne pourraient le faire des millions de cris inarticulés différents » : c'est la première articulation du langage. Il ajoute que la forme vocale de ces unités est analysable en une succession d'unités non signifiantes, de deuxième articulation, dont il souligne l'économie plus grande encore : « Si nous devons faire correspondre à chaque unité significative minima une production vocale spécifique et inanalysable, il nous faudrait en distinguer des milliers, ce qui serait incompatible avec les latitudes articulatoires et la sensibilité auditive de l'être humain. Grâce à la seconde articulation, les langues peuvent se contenter de quelques dizaines de productions phoniques distinctes que l'on combine pour obtenir la forme vocale des unités de première articulation » (Martinet, 1991, p. 14-45). Si on en croit l'alphabet phonétique, la langue française se sert de 36 phonèmes, qui produisent quelques centaines ou quelques milliers de mots (dont le décompte est celui du nombre de mots dans nos dictionnaires). Et ces éléments permettent d'écrire ou de dire toute la littérature, toute la poésie, toute la philosophie, toutes les sciences - 36 phonèmes (dont le nombre réel est d'ailleurs en diminution) pour des discours en nombre infini.

Le rapport entre l'articulation et la signification se situe donc dans les unités de première articulation, qui constituent le *lexique* de la langue, le réservoir de ses morphèmes ou de ses lemmes. Mais si le propre d'un système sémiotique est de posséder un lexique fini (ou au moins limité), la question de savoir si la musique est une sémiotique paraît demeurer entière. Les tentatives de constituer ou de décrire des lexiques musicaux, le vocabulaire de *The Language of Music* de Deryck Cooke (1959), la théorie des « intonations » de Boleslav Yavorsky, Boris Asafiev et d'autres musicologues soviétiques (Asafiev, 1976), les topiques de Leonard Ratner (1980, 1991, 1995), Kofi Agawu (1991, 2009), Raymond Monelle (1992, 2000, 2006) ou William Caplin (2005) etc., peuvent être considérées comme des tentatives de doter la musique d'unités de première articulation, mais il paraît difficilement acceptable d'attribuer à ces lexiques un même niveau de généralité que celui des lemmes en linguistique. Il existe bien entendu des musiques narratives

ou fondées sur des affects ou des topiques, mais, même dans le cadre restreint du système tonal classique, il paraît évident que les œuvres ne fonctionnent pas toutes de cette manière. À plus forte raison, la question de savoir si une économie du même ordre est à l'œuvre dans les monodies modales demeure ouverte.

Mais l'erreur de ces tentatives a été de penser que la signification des unités de première articulation devait nécessairement prendre la forme d'une référence mondaine, exprimable en outre dans le métalangage d'une langue verbale. Greimas, qui avait pourtant mis en garde contre une conception qui définirait la signification « comme la relation entre les *signes* et les *choses* » (Greimas, 1966, p. 13), ne peut néanmoins s'empêcher de définir la sémantique comme une mise en forme du monde perçu. Mais s'il faut, comme il le prétend, assurer la « clôture », c'est-à-dire l'existence et le fonctionnement autonome de la sémiotique, la référence au monde ne peut pas être considérée comme une condition nécessaire de la signification.

Émile Benveniste a sans doute été plus lucide sur cette question. Je me permettrai de m'étendre un peu sur sa théorie de la signification, qui me semble particulièrement favorable à notre objectif. Il écrit :

Si le phonème se définit, c'est comme constituant d'une unité plus haute, le morphème. La fonction discriminatrice du phonème a pour fondement son inclusion dans une unité particulière, qui, du fait qu'elle inclut le phonème, relève d'un niveau supérieur. [...] Une unité linguistique ne sera reçue telle que si on peut l'identifier *dans* une unité plus haute.

Du phonème on passe ainsi au niveau du signe [...]. Pour la commodité de notre analyse, nous pouvons [...] classer les signes comme une seule espèce, qui coïncidera pratiquement avec le *mot*. [...] Le mot a une position fonctionnelle intermédiaire qui tient à sa nature double. D'une part il se décompose en unités phonématiques qui sont de niveau inférieur ; de l'autre il entre, à titre d'unité signifiante et avec d'autres unités signifiantes, dans une unité de niveau supérieur. [...] Avec les mots, puis avec des groupes de mots, nous formons des *phrases* ; c'est la constatation empirique du niveau ultérieur, atteint dans une progression qui semble linéaire.

[Ce que Benveniste veut dire ici, c'est que les progressions du phonème au mot, puis du mot à la phrase, semblent relever d'un même processus.]

En fait une situation toute différente va se présenter ici. [...] La transition d'un niveau au suivant met en jeu des propriétés singulières et inaperçues. Du fait que les entités linguistiques sont discrètes, elles admettent deux espèces de relation : entre éléments de même niveau ou entre éléments de niveaux différents. Entre les éléments de même niveau, les relations sont *distributionnelles* ; entre éléments de niveau différent, elles sont *intégratives*. [...]

Quelle est finalement la fonction assimilable à cette distinction entre constituants et intégrants ? C'est une fonction d'une importance fondamentale. Nous pensons trouver ici le principe rationnel qui gouverne, dans les unités des différents niveaux, la relation de la forme et du sens. Nous pouvons donc formuler les définitions suivantes :

La *forme* d'une unité linguistique se définit comme sa capacité de se dissocier entre constituants de niveau inférieur.

[C'est ce qui, en musique, nous permet de parler, par exemple, de « forme A B A ». Les trois parties, A, B et A, sont des constituants de niveau inférieur et c'est parce que l'unité musicale peut se dissocier de la sorte qu'elle est dotée d'une forme.]

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 langage » (Benveniste, 1962-1966, p. 122-127).

À partir de ces considérations, Benveniste décrit deux modes de signifiante du langage, 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. [...] Toute l'étude sémiotique, au sens strict, consistera à identifier les unités, à en décrire les marques distinctives et à découvrir des critères de plus en plus fins de la distinctivité. Par là chaque signe sera appelé à affirmer toujours plus clairement sa propre signifiante au sein d'une constellation ou parmi l'ensemble des signes. Pris en lui-même, le signe est pure identité à soi, pure altérité à tout autre, base signifiante de la langue, matériau nécessaire de l'énonciation. Il existe quand il est reconnu comme signifiant par l'ensemble des membres de la communauté linguistique, et il évoque pour chacun, en gros, les mêmes associations et les mêmes oppositions.

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 (Benveniste, 1974, p. 64).

* * *

Benveniste décrit donc trois niveaux d'articulation du langage, respectivement ceux des phonèmes, des mots et des phrases. Il nous appartient maintenant d'examiner ce qu'ils deviennent dans une sémiotique musicale, en particulier dans le cas des monodies modales. Mais il faut souligner dès l'abord qu'il n'y a pas de raison que la musique se comporte de ce point de vue exactement de la même manière que le langage. Je ne m'étendrai pas ici sur les arguments par lesquels Benveniste tente de montrer que cette articulation à trois niveaux fait du langage le seul modèle véritable de la sémiotique : il ne s'agit là que d'une manifestation de plus de cet « impérialisme linguistique » qui fait croire aux linguistes que seul le langage pouvait constituer le modèle de la sémiotique, et d'une méconnaissance des

caractéristiques d'autres sémiotiques, notamment de la musique, qui fait dire à Benveniste ceci :

La signifiante de l'art ne renvoie jamais à une convention identiquement reçue entre partenaires. Il faut en découvrir chaque fois les termes, qui sont illimités en nombre, imprévisibles en nature, donc à réinventer pour chaque œuvre, bref inaptes à se fixer en une institution. La signifiante de la langue, au contraire, est la signifiante même, fondant la possibilité de tout échange et de toute communication, par là de toute culture (Benveniste, 1974, p. 59).

Écarter la musique de la possibilité de fonder une culture est pour le moins étrange. On pense à Greimas, qui décrit la littérature comme un usage « artificiel » du langage. Il va de soi qu'un système comme la modalité n'a pas à être réinventé pour chaque œuvre, qu'au contraire il assure une stabilité de fonctionnement qui l'érige en institution, identiquement reçue entre ses partenaires : il est en quelque sorte la langue commune des pièces modales.

* * *

Il nous reste, pour mesurer la sémiotité de la musique, de la musique modale en particulier, à examiner chacun des trois niveaux d'articulation décrits par Benveniste.

Considérons d'abord le niveau des phonèmes, des unités sans signification. Dans le cas de la musique occidentale, le cas paraît assez simple : depuis l'apparition de la notation musicale, d'abord littérale puis sur portée, à l'époque carolingienne, jusqu'à une période récente et encore aujourd'hui, les « phonèmes » de la musique sont les « notes », unités de hauteur dotées d'une durée. Leur organisation en « système » a fait l'objet de théories plus ou moins crédibles, celle du système pythagoricien pendant tout le Moyen Âge, puis d'une part la théorie du « système juste » à partir de Zarlino et d'autre part les théories des tempéraments à partir de Piero Aron.

En va-t-il de même dans le cas des monodies modales orientales, « arabes » ? Il semblerait que oui, puisqu'il existe ici aussi une théorie ancienne des hauteurs et de leur intonation précise, notamment du placement des « frettes » sur le *'ūd* [la question de savoir si le *'ūd* était vraiment monté de frettes n'est pas pertinente pour notre discussion : il suffit que les théoriciens aient décrit les choses ainsi]. Mais, au moins depuis Al-Fārābī, les théoriciens ont manifesté un malaise certain dans la comparaison des hauteurs théoriques, celles du système grec antique ou celles qu'ils décrivent, avec les hauteurs utilisées en pratique. La raison du malaise est sans doute en premier lieu que l'arithmétique médiévale fondée sur les rapports numériques ne permettait pas de calculer les intervalles « irrationnels » de l'échelle de Zalzal ; mais on peut se demander si une autre difficulté, non dite celle-là, n'a pas été d'avoir à décrire avec précision des « notes » dont la hauteur demeurait fluctuante.

Je laisse aux spécialistes de cette musique le soin de répondre à cette question. Mais je les invite à se demander si on ne fait pas trop de cas de calculs dont la précision est superflue. Il n'est sans doute pas vraiment utile de calculer que le

rapport 27/22 qu'Al-Fārābī décrit comme la position de *Wuṣṭa Zalzal*, équivaut à 354,55 cents, alors qu'il s'agissait très probablement d'un degré fluctuant. La fluctuation des degrés pose sans doute un problème de principe concernant leur utilisation comme unités de seconde articulation ; mais ce problème n'est peut-être pas rédhibitoire.

* * *

Le second niveau d'articulation est celui que Benveniste définit comme « sémiotique », celui des signes proprement dits (signifiant + signifié), du lexique. Il concerne les unités minimales de la signification, que j'ai proposé ailleurs de décrire comme « analytiquement pertinentes », pour éviter tout malentendu avec une sémantique référentielle (Meeùs, 2002). C'est ce niveau que visent les théories du vocabulaire musical, des intonations ou des topiques, mais celles-ci, comme je l'ai indiqué plus haut, ne règlent que partiellement la question puisqu'elles n'identifient comme unités signifiantes que les unités référentielles.

La proposition de Nidaa Abou Mrad (2011) de décrire des unités « modalement pertinentes », formées d'« initiale », « teneur » et « finale », ou de regrouper ces trois événements minimaux comme les bornes de deux intervalles, « radical » et « désinence », me semble plus prometteuse. La description de ces unités comme des noyaux pris dans des chaînes de tierces, d'une manière qui s'apparente à la théorie de Josef Smits van Waesberghe (1955), devra peut-être être élargie à d'autres noyaux, en quarts par exemple.

* * *

Reste enfin le troisième niveau, celui des phrases. C'est du moins de cette manière que Benveniste l'envisage, mais nous savons qu'en musique, contrairement à ce qui se constate en linguistique, ce niveau se démultiplie et que l'organisation (et l'articulation) du discours musical entier n'est pour nous pas vraiment différente de celle de ses phrases. C'est l'une des particularités les plus intéressantes de la sémiotique musicale, en particulier par rapport à la sémiotique linguistique, que le nombre des niveaux d'analyse n'y est pas limité. La linguistique ne dispose d'aucune grammaire pour l'organisation d'unités de plus grandes dimensions que les phrases, alors que la grammaire musicale détermine des règles qui s'appliquent jusqu'aux œuvres entières. Les tentatives linguistiques de créer des grammaires du discours, le carré sémiotique de Greimas par exemple, ne parviennent généralement pas à se libérer de l'« illusion référentielle » que pourtant elles dénoncent.

En musique, Heinrich Schenker a conçu sa théorie en trois niveaux seulement, arrière-plan, plan moyen et avant-plan ; mais il ne s'agit là que d'une convention méthodologique : le plan moyen, en particulier, se décompose en un nombre indéterminé de niveaux. Il est vrai que les niveaux ne sont pas conçus ici de manière en tous points comparables à la description « intégrative » de Benveniste, mais la différence est peut-être moins nette qu'il semblerait.

La question se pose sans doute un peu différemment, dans le cas des musiques monodiques modales en principe « improvisées », c'est-à-dire au minimum élaborées.

rées face à un public de connaisseurs, que dans celui de la musique occidentale écrite, jouée en règle générale dans une situation de « différence », de transmission différée. Il en résulte probablement un nombre de niveaux moins élevé dans le cas des musiques modales. Il n'en reste pas moins que, même dans ce cas, l'organisation en niveaux est multiple. Je crois, à vrai dire, que la modalité constitue essentiellement un moyen d'organiser et d'articuler le discours, et de contrôler en temps réel cette organisation et cette articulation dans le cas d'une musique produite en temps réel plutôt qu'écrite.

* * *

Voilà donc quelles sont à mon sens, sommairement esquissées, les conditions d'une sémiotique des musiques monodiques modales. Je les résumerai comme ceci :

- au deuxième niveau d'articulation de Martinet, il importe de se demander dans quelle mesure les musiques modales, en particulier telles qu'elles sont pratiquées (plutôt que théorisées) peuvent être considérées fondées sur un système de phonèmes-hauteurs.

- au premier niveau d'articulation, il s'agit d'établir des critères de définition et de délimitation des unités qui ne reposent pas sur une simple signification référentielle, mais plutôt sur des critères de « pertinence analytique » ou de « pertinence modale ».

- aux niveaux ultérieurs de l'articulation, il faudra prendre conscience de la richesse de la sémiotique musicale, par la multiplication de ces niveaux que Benveniste qualifierait sans doute de « sémantiques ». Mais il faudra aussi en décrire les grammaires ; nous disposons de quelques modèles, la théorie schenkérienne par exemple (plutôt que le carré sémiotique de Greimas), mais le plus gros du travail demeure à faire.

Ce sont là des enjeux importants pour les recherches menées actuellement en termes de « sémiotique modale ». Je formule des vœux, non pas pour que nous trouvions toutes les réponses à ces questions, mais au moins pour que nous progressions sur certaines d'entre elles.

Bibliographie

- ABOU MRAD, Nidaa, 2011, « Unité sémiotique de la *qaṣīda* à répons chez Yūsuf al-Manyalāwī », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, RTMMAM n° 5 « Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (2) », p. 53-74.
- AGAWU, Kofi, 1991, *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton, Princeton University Press.
- AGAWU, Kofi, 2009, *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford, Oxford University Press.
- ASAFIEV, Boris, 1976, *Musical Form as Process* [1942], traduction et commentaire de J. R. Tull, PhD, Ohio State University.

- BENVENISTE, Émile, 1962, « Les niveaux de l'analyse linguistique », *Proceedings of the 9th International Congress of Linguistics* (Cambridge, Mouton), réédité in *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 119-131.
- BENVENISTE, Émile, 1974, *Problèmes de linguistique générale*, t. II, Gallimard.
- CAPLIN, William, 2005, « On the relation of musical *topoi* to formal function », *Eighteenth-Century Music* 2 (2005), p. 113-124.
- COOKE, Deryck, 1959, *The Language of Music*, Oxford, Oxford University Press.
- GREIMAS, Algirdas-Julien, 1966, *Sémantique structurale*, Paris, P.U.F..
- MARTINET, André, 1991, *Éléments de linguistique générale*, 3^e édition, Paris, Armand Colin.
- MEEÛS, Nicolas, 1993, *Heinrich Schenker. Une introduction*, Liège, Mardaga.
- MEEÛS, Nicolas, 2002, « Musical Articulation », *Music Analysis*, vol. 21, Issue 2, July 2002, p. 161-174.
- MONELLE, Raymond, 1992, *Linguistics and Semiotics in Music*, Chur, Harwood.
- MONELLE, Raymond, 2000, *The Sense of Music: Semiotic Essays*, Princeton, Princeton University Press.
- MONELLE, Raymond, 2006, *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington, Indiana University Press.
- OGDEN, C. K., et RICHARDS, I. A., 1923, *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, New York, Harcourt, Brace & World.
- RATNER, Leonard, 1980, *Classic Music: Expression, Form, and Style*, New York, Schirmer.
- RATNER, Leonard, 1991, « Topical content in Mozart's keyboard sonatas », *Early Music* 19 (1991), p. 615-619.
- RATNER, Leonard, 1995, *The Beethoven String Quartets: Compositional Strategies and Rhetoric*, Stanford, Stanford Bookstore.
- SMITS VAN WAESBERGHE, Joseph, 1955, *A Textbook of Melody: A Course in Functional Melodic Analysis*, American Institute of Musicology.