

# Les rapports associatifs comme déterminants du style

Nicolas MEEÛS\*

Les rapports associatifs dont il sera question ici sont ceux que Ferdinand de Saussure oppose aux rapports syntagmatiques dans ce passage souvent cité du *Cours de linguistique générale* qui a fondé la dichotomie syntagme/système en linguistique. Ils définissent le rapport de la parole à la langue, des énoncés particuliers au système qui les produit.

Des rapports associatifs du même ordre existent dans les autres systèmes sémiotiques, en musique notamment, mais ils y manifestent un fonctionnement assez différent de celui qui est le leur dans le cas du langage. Ils peuvent contribuer à fonder une théorie du style, d'une manière que Saussure a d'ailleurs peut-être pressentie ; pourtant, en linguistique plus que dans les systèmes non linguistiques, leur fonction comme déterminants du style est voilée par d'autres fonctions plus manifestes. Ce sont ces quelques points que les notes qui suivent voudraient tenter d'éclairer.

## 1. Terminologie

### 1.1. Le style

Il faut commencer par une discussion de la signification du mot « style » lui-même, dont les acceptions sont divergentes, parfois presque opposées. « Avoir du style », c'est faire preuve de singularité : le style est un *écart* ; par ailleurs, « écrire dans le style de... », c'est se conformer à un modèle : le style est une *norme*. De l'une à l'autre de ces acceptions, le style peut concerner l'art pompier aussi bien que l'art sauvage et, en définitive, comme l'ont noté déjà les membres du Groupe  $\mu^1$ , la fameuse définition du style comme « écart par rapport à une norme », « tarte à la crème de toute stylistique », n'est que banale et équivoque.

La notion de style est inséparable de celle de système. En musique, le système est souvent appelé « langage », parfois aussi « genre ». Le cas le plus frappant est sans aucun doute celui de la tonalité, qui peut fonder indifféremment un « style tonal », un « système tonal » ou un « langage tonal ». Dans le même ordre d'idées, le « style concertant » se transforme aisément en « genre concertant » ; le « style de Palestrina »<sup>2</sup> n'est rien d'autre que le « langage de Palestrina » ; etc. Dans ces exemples, c'est la conformité à un modèle qui paraît déterminante, mais il va de soi que la norme stylistique elle-même ne peut exister que dans sa différence par rapport à une normalité plus large, dans son écart par rapport au système qui l'englobe. On aperçoit ici une définition dialectique possible du style, norme de l'anormalité et anormalité de la norme, ou, pour paraphraser Barthes,

\* Ce texte, communication au Premier Colloque International d'Épistémologie Musicale (Tel Aviv, 27-29 décembre 1992), a paru pour la première fois dans *Analyse musicale* 32 (juillet 1993), p. 9-13.

<sup>1</sup> *Rhétorique générale*, p. 20.

<sup>2</sup> K. JEPPESEN, *The style of Palestrina and the dissonance*, 2<sup>e</sup> édition, 1946.

« novation éperdue, sans cesse rattrapée par l'imitation »<sup>3</sup>. C'est un mouvement dialectique de cet ordre qui construit la pyramide des niveaux stylistiques décrite par Nattiez<sup>4</sup>.

En réalité, toute définition du style, que ce soit comme écart ou comme normalité, n'est qu'idéologique. A l'idéal romantique d'originalité saisissante, d'anormalité de principe, enraciné dans l'art bourgeois du XIX<sup>e</sup> siècle, on oppose aisément l'idéal classique de rigueur et de prévisibilité, de normalité et de légitimité, qui prend sa source dans un rationalisme aristocratique. Mais ni l'un ni l'autre ne fournissent l'aune d'un jugement objectif de la valeur esthétique.

Ce qu'il faut souligner par contre, c'est que, quelle que soit l'idéologie stylistique, les mécanismes d'évaluation mis en œuvre sont du même ordre. Comme l'avait déjà noté Jean-Pierre Bartoli dans la présentation du numéro 17 d'*Analyse musicale*, « analyser le style ou parler de style dans l'analyse suppose toujours une volonté de comparaison et de quantification ». Ainsi, le jugement stylistique se caractérise par sa démarche plus que par sa visée. C'est donc cette démarche qu'il faut décrire. Elle repose nécessairement sur un processus de comparaison, c'est-à-dire d'insertion des éléments caractéristiques de l'œuvre considérée dans un réseau d'associations avec d'autres œuvres, sur un processus d'inscription dans un « champ stylistique », pour reprendre le terme de Guiraud<sup>5</sup>. C'est la nature de ces rapports d'association qu'il nous faut examiner.

## 1.2. Les rapports associatifs

Les rapports associatifs, plus souvent appelés aujourd'hui rapports paradigmatiques, ont été dénommés aussi « rapports mémoriels » (Frei) ou « systématiques » (Barthes), ou encore « corrélations » (Hjelmslev), « similarités » (Jakobson) ou « oppositions » (Martinet). Ils ne correspondent pas exactement à ce qu'on appelle « rapports paradigmatiques » en analyse musicale, en particulier dans l'analyse taxinomique que pratique Jean-Jacques Nattiez. Il est donc important de préciser cette terminologie, qui n'est peut-être qu'une manifestation extérieure de différences importantes entre le langage et la musique.

« En dehors du discours, écrit Ferdinand de Saussure, les mots offrant quelque chose de commun s'associent dans la mémoire, et il se forme ainsi des groupes au sein desquels règnent des rapports très divers. Ainsi le mot enseignement fera surgir inconsciemment devant l'esprit une foule d'autres mots (enseigner, renseigner, etc., ou bien armement, changement, etc., ou bien éducation, apprentissage) ; par un côté ou un autre, tous ont quelque chose de commun entre eux. On voit que ces coordinations [...] n'ont pas pour support l'étendue ; leur siège est dans le cerveau ; elles font partie de ce trésor intérieur qui constitue la langue chez chaque individu. [...] Le rapport associatif unit des termes *in absentia* dans une série mnémorique virtuelle »<sup>6</sup>.

Les rapports associatifs cités en exemple par Saussure reposent sur un radical commun, comme « enseignement », « enseigner », « renseigner », sur un suffixe commun, comme « enseignement », « armement », « changement », ou encore sur une analogie des signifiés, comme « enseignement », « éducation », « apprentissage ». Saussure ajoute plus loin qu'une simple communauté des images acoustiques est possible aussi, comme entre « enseignement » et « justement ». « Donc, dit-il, il y a tantôt communauté double du sens et de la forme, tantôt communauté de forme ou de sens seulement. Un mot quelconque peut toujours évoquer tout ce qui est susceptible de lui être associé d'une manière ou d'une autre [...]. Un terme donné est comme le centre d'une constellation, le point où convergent

<sup>3</sup> R. Barthes (« Saussure, le signe, la démocratie », p. 222) définit la Mode comme une « imitation éperdue d'une novation qui est sans cesse rattrapée ».

<sup>4</sup> *Fondements d'une sémiologie de la musique*, p. 82-83 ; *Musicologie générale et sémiologie*, p. 171-172 ; voir aussi J.-P. BARTOLI, « La notion de style et l'analyse musicale », p. 12.

<sup>5</sup> *Essais de stylistique*, p. 83 sq.

<sup>6</sup> *Cours de linguistique générale*, p. 174.

d'autres termes coordonnés, dont la somme est indéfinie »<sup>7</sup>. Cette « constellation » constitue, on le voit, tout à la fois un champ sémantique, délimité par l'analogie des signifiés, et un champ morphosyntaxique, circonscrit par les analogies des signifiants.

Pour rendre plus claire l'opposition entre rapports syntagmatiques et rapports associatifs, Saussure propose la métaphore architecturale que voici : « Une unité linguistique est comparable à une partie déterminée d'un édifice, une colonne par exemple ; celle-ci se trouve, d'une part, dans un certain rapport avec l'architrave qu'elle supporte ; cet agencement de deux unités également présentes dans l'espace fait penser au rapport syntagmatique ; d'autre part, si cette colonne est d'ordre dorique, elle évoquée la comparaison mentale avec les autres ordres (ionique, corinthien, etc.), qui sont des éléments non présents dans l'espace : le rapport est associatif »<sup>8</sup>.

Il est frappant de constater que, dans cette métaphore, les rapports associatifs sont d'ordre stylistique, alors que le style ne semblait aucunement impliqué dans les rapports cités plus haut dans le domaine linguistique. Ceci indique une distinction importante entre le langage et les systèmes non linguistiques. On ne peut que regretter que Saussure, s'il a aperçu cette différence que sa métaphore met en évidence, n'en a pas développé les implications. Dans les systèmes non linguistiques, en musique comme en architecture, les rapports stylistiques proprement dits, qui constituent un cas particulier des rapports associatifs, paraissent jouer un rôle plus important que dans le cas du langage — ou du moins que dans celui du langage quotidien. Ils jouent sans doute aussi un rôle important en littérature : le concept de style est évidemment lié à celui d'art.

Par ailleurs, ce qui distingue les rapports associatifs décrits par Saussure des rapports paradigmatiques envisagés en analyse musicale par Nicolas Ruwet<sup>9</sup>, c'est que les premiers sont extérieurs au discours verbal et représentent « des termes *in absentia* dans une série mnémonique virtuelle », alors que les seconds sont *in praesentia* dans le discours musical, comme les rapports syntagmatiques saussuriens. Nous définirons donc les rapports associatifs dont parle Saussure comme des rapports paradigmatiques externes, alors que ceux qu'identifie l'analyse taxinomique de Ruwet et de Nattiez sont des rapports paradigmatiques internes. Pour compléter la métaphore architecturale de Saussure, on pourrait dire qu'aux rapports syntagmatiques que la colonne entretient avec l'architrave et aux rapports associatifs qui évoquent les autres ordres à partir de l'ordre dorique de la colonne, il faut ajouter encore des rapports paradigmatiques internes qui correspondent au parallélisme des colonnes et au rythme de la colonnade.

## 2. Les trois moments de l'analyse

On en vient ainsi à distinguer trois moments de l'analyse musicale, paradigmatique interne, syntagmatique et paradigmatique externe, qui entretiennent entre eux des rapports d'interdépendance complexe. C'est l'analyse paradigmatique externe qui constitue la démarche de l'analyse stylistique proprement dite ; c'est donc elle qui nous retiendra particulièrement. Mais cette démarche se fonde souvent sur des unités préalablement délimitées par l'analyse paradigmatique interne et par l'analyse syntagmatique. C'est pourquoi les trois moments de l'analyse, étroitement imbriqués les uns dans les autres, ne peuvent être considérés isolément. Il nous faut donc dire d'abord quelques mots de la paradigmatique interne et de la syntagmatique.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Id.*, p. 171.

<sup>9</sup> « Méthodes d'analyse en musicologie ».

### 2.1. Paradigmatique interne et syntagmatique

L'analyse paradigmatique interne est aujourd'hui une pratique courante de l'analyse musicale. En linguistique par contre, elle n'a généralement pas été distinguée de l'analyse syntagmatique qui, dans la tradition saussurienne, a semblé suffire à la description de l'ensemble des phénomènes *in praesentia*. En musique, l'accent a été mis particulièrement sur l'identification des répétitions<sup>10</sup>, mais il est évident que des redondances ou des analogies plus complexes doivent pouvoir être prises en compte de la même manière : d'abord, les augmentations et les diminutions, les renversements et les rétrogradations, qui constituent des procédés musicaux ordinaires ; ensuite, des procédés de transformation moins évidents, rimes, permutations, palindromes, etc. De ce point de vue, nombre des méthodes modernes d'analyse musicale doivent être considérées comme paradigmatiques au sens large, qu'elles mettent en évidence des phénomènes d'« audition à distance », comme chez Schenker ou chez Salzer, des structures thématiques complexes, comme chez Reti, des récurrences d'ensembles de hauteurs caractéristiques, comme chez Forte, etc.

Dans tous les cas, ce type de description est caractérisé par son achronicité. « On peut constater, écrit le Groupe  $\mu$  en parlant de procédés semblables en analyse de la poésie, que le type de manipulation en cause a pour conséquence de substituer au temps qui court un temps répétitif. On peut dire, par ellipse, que le temps est annulé, en ce sens que sa successivité est neutralisée. [...] L'expression provisoirement la plus juste qu'on puisse donner de cette impression est que le temps subjectif est transformé par de tels artifices en temps objectif. Dans la mesure où l'extériorité est antinomique à la durée qualitative, on comprend que toute structure de répétition puisse être ressentie comme « sortie » du temps »<sup>11</sup>.

D'une certaine manière, ce que l'analyse paradigmatique interne met en évidence, c'est une véritable isotopie musicale, comparable à l'isotopie de l'expression dont les linguistes ont développé la notion sur le modèle de l'isotopie sémantique décrite par Greimas<sup>12</sup>. Mais ceci met en évidence un point essentiel par lequel la musique diffère du langage : dans le cas du langage, la pertinence isotopique est largement régie par des considérations sémantiques. En conséquence, une éventuelle isotopie de l'expression ne peut qu'être dépendante de l'isotopie sémantique : les éléments dont on étudie les répétitions et les transformations sont d'abord identifiés comme sémèmes, comme unités de signification — c'est dire que, d'une manière ou d'une autre, leur identification se fait à l'extérieur du discours, au niveau de leur référence. En musique au contraire, une éventuelle isotopie sémantique ne pourrait que résulter de l'isotopie de l'expression : l'identification des unités est principalement le fait d'une paradigmatique interne, qui repose sur des critères logiques plutôt que sur la pertinence sémantique<sup>13</sup>.

Cet aspect particulier est l'un de ceux qui, en musique, rendent nécessaire une distinction méthodologique entre la paradigmatique interne et la syntagmatique. L'analyse paradigmatique interne a pour tâche l'identification d'unités récurrentes, identiques à elles-mêmes ou transformées, mais elle ne se préoccupe par contre pas encore des relations d'ordre entre ces unités. Ainsi, par exemple, il est d'usage implicite, en analyse taxinomique, de considérer que la première occurrence d'une unité paradigmatique en constitue aussi en quelque sorte le modèle, le paradigme. Ceci correspond sans doute à une réalité cognitive, puisque la première inscription de cette unité dans la mémoire tend à prendre une position d'archétype. Mais une analyse fine se doit de tenir compte aussi de l'ordre de succession discursive des unités paradigmatiques et de considérer la dynamique

<sup>10</sup> J.-J. NATTIEZ, *Fondements d'une sémiologie de la musique et Musicologie générale et sémiologie* ; D. LIDOV, « Structure and function in musical repetition ».

<sup>11</sup> *Rhétorique de la poésie*, p. 147.

<sup>12</sup> *Sémantique structurale*, p. 69 ; voir aussi GROUPE  $\mu$ , *Rhétorique de la poésie*, p. 34 sq. et 136 sq.

<sup>13</sup> Voir notamment R. MONELLE, *Linguistics and Semiotics in Music*, p. 93.

de leurs transformations : il pourrait apparaître alors que la version primitive d'un paradigme, du point de vue logique, n'est pas nécessairement sa première occurrence.

Il faut signaler brièvement un autre point qui ne concerne pas directement notre propos, mais dont une étude détaillée, qui ne sera pas effectuée ici, pourrait néanmoins s'avérer fructueuse. Tout semble indiquer qu'en analyse linguistique, un véritable saut conceptuel sépare le niveau de l'analyse des phrases, le domaine de la syntaxe, de celui de l'analyse du discours ou du récit, qui fait l'objet de la rhétorique ou de la poésie. L'isotopie dont il a été question ci-dessus semble être un phénomène essentiellement transphrastique ; on conçoit d'autre part qu'en linguistique les processus d'analyse syntagmatique peuvent être fondamentalement différents selon qu'on les considère au niveau phrastique ou au niveau transphrastique. En analyse musicale, par contre, ces distinctions sont peu pertinentes : l'analyse paradigmatique interne se pratique aussi bien *top-down*, des plus grandes unités vers les plus petites, que *bottom-up*, des plus petites unités vers les plus grandes. Il va de soi que c'est la définition même des unités qui est impliquée ici : c'est probablement l'absence de pertinence sémantique qui permet cette souplesse de fonctionnement.

## 2.2. Paradigmatique externe

Louis Hjelmslev, discutant de la notion de « langue » chez Saussure, envisage trois façons de la considérer

« a) comme une *forme pure*, définie indépendamment de sa réalisation sociale et de sa manifestation matérielle ;

« b) comme une *forme matérielle*, définie par une réalisation sociale donnée mais indépendamment encore du détail de la manifestation ;

« c) comme un simple *ensemble des habitudes* adoptées dans une société donnée, et définies par les manifestations observées ». Il propose ensuite trois noms pour désigner ces trois acceptions :

« 1) *schéma*, c.-à-d. langue forme pure ;

« 2) *norme*, c.-à-d. langue forme matérielle ;

« 3) *usage*, c.-à-d. l'ensemble des habitudes »<sup>14</sup>.

Je ferai abstraction ici des rapports d'association sémantique, qui ne nous intéressent pas directement<sup>15</sup>, et je m'en tiendrai exclusivement aux associations endosémiotiques, isologues, qui fondent la valeur au sens saussurien du terme. On peut considérer que, d'une manière générale, les rapports associatifs de ce type renvoient du discours (qu'il soit linguistique ou musical) à chacun des trois niveaux de langue définis par Hjelmslev. On aperçoit alors intuitivement que les différentes dénominations des rapports associatifs qui ont été données plus haut correspondent, d'une manière ou d'une autre, à ces niveaux : les « rapports mémoriels » de Freï renvoient probablement aux habitudes, à l'usage, les « rapports systématiques » de Barthes au schéma ; quant aux rapports stylistiques qui nous occupent, ils concernent peut-être la norme. On voit se dessiner ainsi des distinctions fines entre divers types de rapports associatifs.

<sup>14</sup> « Langue et parole », p. 81.

<sup>15</sup> Cette décision est dictée notamment par une volonté de mettre en lumière des phénomènes que les aspects sémantiques tendent à voiler. Il n'est pourtant pas sans intérêt d'indiquer brièvement ici certains des points relevés par la linguostylistique sémantique et qui pourraient contenir des suggestions applicables au cas de la musique. Ce sont d'une part les cas de synonymie, en particulier ceux qui connotent des contextes sociaux différents (synonymies entre mots du lexique recherché, du lexique neutre et du lexique argotique, par exemple) ; en musique, de même, il existe des contextes d'usage variables : musique savante, de divertissement, de danse, etc., susceptibles de créer des synonymies du même ordre. C'est d'autre part la stylistique des figures, qui n'est qu'un autre nom de la rhétorique : on peut déterminer en musique des figures de l'ordre de la métaphore ou de la métonymie.

Hjelmslev explique que la norme présuppose nécessairement tout à la fois l'usage et le schéma, au sens précis qu'il donne à ces « dépendances unilatérales ou *déterminations*, ayant lieu entre termes dont l'un (dit le *déterminant*) présuppose l'autre (dit le *déterminé*) mais non inversement »<sup>16</sup>. D'une part, c'est de l'usage, l'ensemble des énoncés individuels, que naît la norme ; d'autre part, les variables d'usage ne prennent sens que par rapport aux constantes présupposées dans le schéma. La norme occupe ainsi une position de dépendance bi-unilatérale entre l'usage et le schéma, de la façon décrite par le tableau que voici, où les flèches indiquent les relations de présupposition :



Mais Hjelmslev en tire une constatation quelque peu dramatique : « La norme, écrit-il, [...] est une fiction — la seule fiction qu'on rencontre parmi les notions qui nous intéressent. L'usage [...] ne l'est pas. Le schéma non plus. Ces notions représentent des réalités. La norme, par contre, n'est qu'une abstraction tirée de l'usage par un artifice de méthode. Tout au plus elle constitue un corollaire convenable pour pouvoir poser des cadres à la description de l'usage. A strictement parler, elle est superflue; elle constitue quelque chose de surajouté et une complication inutile. Ce qu'elle introduit, c'est simplement le concept derrière les faits rencontrés dans l'usage »<sup>17</sup>. Il en conclut que la distinction entre langue et parole peut se réduire à une distinction entre schéma et usage.

Que ce que Hjelmslev appelle la norme ne soit qu'une fiction ou une abstraction, il faut sans aucun doute en convenir. Qu'elle soit superflue, par contre, c'est moins sûr. La norme, dont on aperçoit déjà qu'elle est aussi le style, constitue l'interface essentielle entre l'usage et le schéma, entre l'œuvre et le système. Elle les instaure dans une relation de co-supposition qui ne peut être totalement assimilée à une simple interdépendance. C'est elle qui indique, d'une part, comment l'usage met en œuvre les lois, ou, plus précisément, un choix des lois du schéma ; et, d'autre part, comment, par là même, le schéma se trouve constamment créé ou recréé par l'usage. On rejoint ainsi, par un détour, certaines des définitions que G.-G. Granger a données du style, qui « naît pour ainsi parler au contact des structures [...] et d'une situation vécue »<sup>18</sup>.

Il faut examiner de plus près le mécanisme des rapports associatifs. Dans un premier temps logique, ils ne paraissent pouvoir opérer que d'occurrence à occurrence : ils mettent en relation des faits de langue ou de musique qui, s'ils n'existent pas dans un même discours, dans une même œuvre, appartiennent néanmoins à un même corpus : il ne s'agit donc encore, à ce stade, que de paradigmatique interne, même si le champ d'observation a été élargi. Mais l'identification de ces rapports met en évidence des lois de fonctionnement qui, progressivement, constituent le schéma. Dès ce moment, la paradigmatique se fait indépendante des occurrences, elle devient externe et construit elle-même les séries associatives. « Les groupes formés par association mentale, écrit Saussure, ne se bornent pas à rapprocher les termes qui présentent quelque chose de commun ; l'esprit saisit aussi la nature des rapports qui les relient dans chaque cas et crée par là autant de séries associatives qu'il y a de rapport divers »<sup>19</sup>.

Il faut insister sur le fait que le style, ainsi décrit, ne consiste pas tant en l'insertion d'une œuvre dans un corpus, ou d'un corpus restreint dans un corpus plus vaste, qu'en la mise en relation et la confrontation de l'œuvre ou du corpus avec le système normatif qu'elles engendrent. On voit plus précisément ici en quoi la paradigmatique externe se

<sup>16</sup> « Langue et parole », p. 80.

<sup>17</sup> *Id.*, p. 89.

<sup>18</sup> *Essai d'une philosophie du style*, p. 11.

<sup>19</sup> *Cours de linguistique générale*, p. 173.

distingue de la paradigmatique interne : celle-ci constate des relations terme à terme, puis, des termes eux-mêmes, déduit éventuellement l'existence de rapports associatifs ; celle-là au contraire déduit les termes élémentaires des lois de relation et permet la création de séries *in absentia* qui, souvent, peuvent être infinies<sup>20</sup>. On voit aussi plus précisément ce que sont l'usage, somme des termes, et le schéma, somme des lois d'association. L'ambiguïté du terme « style », que j'ai relevée en commençant, vient de ce qu'on a voulu en faire tantôt l'usage, les habitudes, un ensemble d'œuvres, tantôt le schéma, les lois qui gouvernent cet ensemble. Mais le style, en réalité, c'est le processus dynamique, le travail, comme dit Granger, qui relie ces deux plans. « Le mystère de la création esthétique ne vient-il pas surtout, en fin de compte, de ce que l'œuvre d'art tend à révéler non seulement une universalité sans concepts, mais aussi une individualité conceptualisée ? [...] La création esthétique en tant que travail est de ce point de vue l'une des tentatives humaines pour surmonter l'impossibilité d'une saisie théorique de l'individuel »<sup>21</sup>.

\* \* \*

Il faut en venir, pour terminer, à la question dont Yizhak Sadaï a fait l'un des thèmes de ce colloque « Peut-on exprimer le style en termes analytiques ? » Les pages qui précèdent ont montré, je l'espère, combien la notion de style est inséparable de celle d'analyse. C'est à tel point qu'il paraît nécessaire d'inverser la question : « le style est-il concevable autrement qu'en termes analytiques ? » Tel qu'il a été défini ci-dessus, en effet, le style n'est accessible que par un processus de mise en relation qui est nécessairement d'ordre analytique. J'insiste encore sur le fait que l'analyse stylistique ne peut à mon sens s'opérer sur base d'une paradigmatique interne, aussi clairement délimité soit le corpus, mais seulement par une paradigmatique externe qui dégage des lois de fonctionnement. Ces lois n'ont pas de réalité objective (loin de moi l'idée de revenir au point de vue normatif du XIX<sup>e</sup> siècle). Elles peuvent être étiques ou émiques, poïétiques ou esthésiques, intuitives ou formalisées, peu importe, mais elles naissent dans tous les cas de l'observation elle-même : le style est bien une fiction, comme le laissait entendre Hjelmslev, en ce sens qu'il n'existe que dans l'idée de celui qui l'observe.

Mais la question posée par Sadaï n'est évidemment pas sans raison, ni sans objet. Que le style ne soit accessible que par l'analyse ne signifie pas que toute analyse vise le style, ni que toute analyse qui vise le style parvienne à le décrire. C'est l'équilibre entre les considérations qui concernent le schéma et celles qui portent sur l'usage qui est difficile à établir. Sadaï dénonce ces analyses qui ne parviennent à décrire que des éléments « précomposés » : elles accordent trop de poids au schéma, à ce qu'en musique on appelle plus souvent le « système » ou le « langage ». Quand aux éléments qu'il qualifie d'« inanalysables », ce sont précisément ceux qui appartiennent exclusivement à un usage individuel et qui n'engendrent pas de schéma. Entre les deux se situe l'analyse véritable, mais peut-être utopique, celle vers laquelle il faut tendre.

<sup>20</sup> Voir *id.*, p. 174 sq.

<sup>21</sup> *Essai d'une philosophie du style*, p. 7 sq.

**RÉFÉRENCES**

- BARTHES, Roland, « Éléments de sémiologie », *Communications* 4 (1964), reproduit dans *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 15-84.
- , « Saussure, le signe, la démocratie », *Le Discours social* 3-4 (1973), reproduit *ibid.*, p. 221-226.
- BARTOLI, Jean-Pierre, « La notion de style et l'analyse musicale : bilan et essai d'interprétation », *Analyse musicale* 17 (1989), p. 11-14.
- GRANGER, Gilles-Gaston, *Essai d'une philosophie du style*, Paris, Armand Colin, 1968.
- GREIMAS, Algirdas-Julien, *Sémantique structurale*, Paris, Presses Universitaires de France, nouvelle édition, 1986.
- GRUPE μ, *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Paris, Seuil, 1990. (Première édition, Paris, Complexe, 1977.)
- [J. Dubois, F. Edeline, J.-M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire, H. Trignon], *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, 1982.
- GUIRAUD, Pierre, *Essais de stylistique*, Paris, Klincksieck, 1969.
- HJELMSLEV, Louis, « Langue et parole », *Cahiers F. de Saussure* 2 (1943), p. 29-44, reproduit dans *Essais linguistiques*, Paris, Minuit, 1971, p. 78-90.
- JEPPESEN, Knud, *The style of Palestrina and the dissonance*, 2e édition, Copenhague, Munksgaard, Londres, Oxford University Press, 1946.
- LIDOV, David, « Structure and function in musical repetition », *Journal of the Canadian Association of University Schools of Music* 8 (1979), p. 1-32.
- MONELLE, Raymond, *Linguistics and semiotics in music*, Chur, Harwood, 1991.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975.
- , *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Bourgois, 1987.
- RUWET, Nicolas, « Méthodes d'analyse en musicologie », *Revue belge de musicologie* 20 (1966), p. 65-90; reproduit dans *Langage, musique, poésie*, Paris, 1972, chapitre IV.
- DE SAUSSURE, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, publié par Ch. Bally et A. Séchehaye, avec la collaboration d'A. Riedlinger, édition critique préparée par T. de Mauro, Paris, Payot, 1972.