

LE LANGAGE MUSICAL EN QUESTION¹

Christine ESCLAPEZ

Maître de conférences à l'Université de Provence-Aix-Marseille 1
Directrice du département de Musique et Sciences de la Musique

Texte intégral – juin 2007

Mon but en cherchant à faire revivre le théâtre baroque a toujours été d'en faire un art vivant, capable de toucher un public moderne, et de rendre possible, dans notre siècle, la création d'œuvres d'art qui soient une expression de cette parole où existent l'homme et le monde. C'était donc aussi pour moi la voie de l'action.

(Green, 2001 : 19)

Par ce manifeste débute l'ouvrage d'Eugène Green : *La Parole Baroque* et cette citation éclaire déjà le propos qui sera le mien. Faire venir les œuvres musicales à cette expression de parole où existent activement l'homme et le monde². Proposition qui peut paraître bien ambiguë si l'on admet que la musique, comme toute production artistique, est expression. Expression d'émotions infinies et inaliénables et d'inscriptions motivées et initiatrices. Mais Green nous oriente vers une autre forme d'expression : celle de la parole et de l'action où se rencontrent l'homme et le monde. Et cette proposition, dans le domaine musical, peut être déclinée à l'envie : parole du compositeur, parole des différents récepteurs, parole de l'œuvre elle-même³. Parmi toutes ces instances, nous nous arrêterons sur la parole singulière que l'œuvre musicale transmet — quoi qu'il en soit — au fil de son histoire et de sa descendance.

Si les œuvres d'art sont bien souvent l'expression d'une réalité collective et de racines profondes inscrites dans le mystère du monde et de sa permanence, elles sont aussi inscriptions de gestes individuels et singuliers. Une réalité qu'il est nécessaire de rappeler car le discours musicologique a principalement disjoint, classé et repéré le collectif codifié : le style commun, les techniques d'écriture, les parentés entre formes et œuvres... Souris avait d'ailleurs, à ce sujet, une opinion claire et tranchante tout à la fois :

L'histoire étudie et transmet l'œuvre musicale comme un document ; elle peut classer, établir des rapprochements, s'étonner d'une audace, constater une influence. Elle décrit les particularités d'un style, trace avec précision son évolution, donne aux étapes d'une civilisation musicale les qualificatifs de musique primitive, classique ou décadente. Mais elle demeure toujours en dehors de l'enceinte fermée de l'œuvre en tant que structure vivante, elle est impuissante non seulement à nous l'expliquer, mais même à nous en rapprocher.

(Souris *in* Poirier, 2002 : 111-112)

Plus récemment, les méthodes linguistiques ont représenté, pour de nombreux sémioticiens de la musique, des terrains d'investigation tout à fait fertiles et ont inauguré une approche plus systémique du fait musical. Si le concept de langue appliqué à la musique a donné lieu à des travaux concrets (comme

1— Cet article est la version remaniée d'une conférence prononcée dans le cadre du colloque international, *La notion de syntaxe en langue et en musique*, GELM, Observatoire Musical Français, Paris IV- Sorbonne, mars 2003.

2— Christine Esclapez et Christian Hauer, « La musique comme parole », *Approches herméneutiques de la musique*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001, p. 69-71. Christine Esclapez, « Pour une herméneutique de l'analyse », *ibid.*, 2001, p. 73-83.

3— Christian Hauer, « Paroles à l'œuvre par l'œuvre musicale », *ibid.*, 2001, p. 111-122.

ceux de la première génération de sémiologies musicales structuralistes), son versant opposé mais néanmoins complémentaire : le concept de parole, a fait l'objet de propositions et d'analyses moins nombreuses, toujours difficilement repérables dans la mesure où elles demeurent des cheminements hybrides⁴. Et finalement, les progrès méthodologiques n'ont pas toujours permis l'observation du particulier et du singulier, préoccupations qui nous semblent aujourd'hui essentielles. Pourtant... Parole proférée, agissante, risquée, glissante... La parole demeure toujours émouvante parce qu'elle est celle de la manifestation et de l'instant. Par elle, parle la riche expression de la singularité musicale de l'artiste et des situations qui la créent. Métaphoriquement... Son ton de voix, son accent, ses gestes, ses impulsions, ses manques, ses plaisirs convoqués pour les besoins d'une création lors de circonstances déterminées.

On le voit, les concepts de langue-parole issus de la linguistique saussurienne sont librement interprétés et constituent un fond de ralliement épistémologique, une base commune pour aborder différents questionnements touchant aux rapports entre le collectif et l'individuel, le code et l'expression, la permanence et le mouvement... Une base commune confrontée à la forme de pensée spécifique qui demeure au centre de nos questionnements : le musical.

Cette proposition, pour intéressante qu'elle soit, apparaît déjà largement imprécise dans la mesure où l'analyse de la parole ouvre inévitablement la réflexion sur des corrélats tout aussi problématiques comme la question du style, de l'énonciation, de l'intention⁵. Pourtant, la singularité de l'œuvre et du musical comme manifestation en est l'enjeu principal. Cependant, les notions de langue et de parole sont aussi indissociables et complémentaires. Et cette complémentarité — que nous tenterons de ne pas oublier — représente un troisième lieu quasi utopique dans sa volonté de réunification. Langue et Parole constituent pour l'analyste un double chemin à interroger, quelquefois aux confins du sens. Au loin, une hypothèse : celle d'un principe dialogique « qui unit deux principes ou notions devant s'exclure l'une l'autre, mais qui sont indissociables en une même réalité » (Morin, 1990)⁶. En d'autres termes, que serait une sémantique sans syntaxe et une syntaxe sans sémantique ? De cette porosité, pourrions-nous peut-être sauvegarder l'identité de l'œuvre musicale. Une identité constituée de réalités superposées plus que de compartiments étanches. Une identité faite également de complexités et de paradoxes.

*

Prendre la parole

Toute œuvre musicale et artistique est une prise de parole dans la mesure où elle relève à la fois « d'un défi et d'une solution » (Ricoeur, 1996). Un défi parce qu'elle tente, au plus profond de son être, de manifester *sensiblement* ce qui serait de l'ordre de l'inépuisable : l'expression du monde vue par le créateur. Une solution parce qu'en relevant le défi, elle cherche et invente — via son auteur — les moyens de cette manifestation. Lors de cette manifestation, la proposition d'action et d'expression du monde demeure inévitablement incomplète et la résolution temporaire du défi ne l'efface pas pour autant. Par là, l'œuvre échappe à une évidente menace : celle de ne pas avoir lieu, de ne pas être et de ne pas donner à penser... La création est, d'une certaine façon, un moyen de se compromettre sans se renier. Se compromettre car la parole léguée et singulière sera toujours ouverte et inépuisable. Se compromettre en accueillant l'œuvre comme un présent, presque comme un enfant, et en acceptant dès sa naissance qu'elle navigue et grandisse à sa guise jusqu'à transcender la volonté et les désirs de son créateur. Ainsi, Rosen parlant du *Concerto en ré mineur n°20 K.466* de Mozart, dit-il : « Le *concerto en ré mineur* est presque autant mythe qu'œuvre d'art :

4— Citons ceux qui sont, les « initiateurs » de ce projet dans le domaine musical : Roman Ingarden, André Souris, André Boucourechliev...

5— Voir à sujet, par exemple, Jacques Fontanille, *Sémiotique et Littérature. Essais de Méthode*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999. Georges Molinié et Pierre Cahné, *Qu'est-ce que le Style ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994. Jacques Fontanille et Claude Zilberberg, *Tension et Signification*, Liège, Mardaga, 1998.

6— Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, ESF, 1990. *La Méthode*, Paris, Le Seuil, 6 vol., 1977-2004.

quand on l'écoute (on pourrait dire la même chose de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven), on ne sait trop parfois si on entend l'œuvre elle-même ou sa réputation, en d'autres termes l'image collective qu'on en a » (1978 : 293). Cependant, au fil de ses transformations et réactualisations, l'œuvre prend inlassablement la parole, pour faire penser, pour appeler le souvenir, pour s'opposer, pour choquer, pour chercher, pour montrer. Par cette parole inlassable, elle se fraye des chemins et tente d'exister. En ce sens, elle ne sera jamais renié, même quand le créateur le proclame, dans la mesure où elle se renouvelle en agissant. Entre défi et solution, l'œuvre demeure ; sa matière ouvragée est la manifestation indélébile de traces, d'indices et de territoires de sens, souhaités consciemment ou non par son auteur, interprétés librement ou non par ses lecteurs mais énoncés et prononcés — quoi qu'il en soit — par sa propre chair. « Aux lectures plurielles, il faudrait opposer l'écriture singulière. » (Valentin, 1994 : 337)

L'homme doit parler mais l'outil et le matériau aussi...⁷

Cette chair palpable que le monde contemporain a débarrassée de sa connotation spirituelle et transcendante est finalement le noyau central, le lieu particulier où émerge la poussée du sens. En la sacralisant à nouveau sans la rendre pratiquante, je dirais que la chair de l'œuvre est le lieu par excellence de la genèse : celle de la signification où l'artiste tente d'exprimer son monde. Pourquoi, alors, ne pas vous inviter à croire, comme le proclame Dubuffet, que l'art naît du matériau et que ce matériau rend l'œuvre unique. Ainsi pour Focillon :

La forme n'est qu'une vue de l'esprit, une spéculation sur l'étendue réduite à l'intelligibilité géométrique tant qu'elle ne vit pas dans la matière. Comme l'espace de la vie, l'espace de l'art n'est pas sa propre figure schématique, son abréviation justement calculée. Bien que ce soit une illusion assez communément répandue, l'art n'est pas seulement une géométrie fantastique, ou plutôt une topologie du complexe, il est lié au poids, à la densité, à la lumière, à la couleur. (Macé, 1998 : 188)

De telles propositions, déjà anciennes, ne surprennent pas si on les confronte à la pratique contemporaine de l'art au XX^e siècle dont elles sont d'ailleurs issues. En musique comme ailleurs, les frontières entre la forme et la matière ont été estompées tant et si bien que le couple forme-matière est renversé et c'est ce renversement qui constitue le renouveau des recherches esthétiques au XX^e siècle. Comment l'ignorer ? Comment ne pas se rendre compte que ces matériaux en tant que tels sont devenus des événements, des ensembles de signes qui représentent ce qu'il y a à voir, à écouter, à regarder ? Comment ne pas écouter ces données sensibles libérées et qui valent désormais pour elles-mêmes ? Il ne s'agit pas d'occulter toutes les dimensions qui gravitent autour de l'œuvre et qui représentent autant de constellations infinies, croisant divers regards : historiques, sociologiques, sémiotiques ou herméneutiques. Simplement de restaurer une des dimensions fondamentales de toute œuvre artistique : sa dimension matérielle qui, loin d'être uniquement un support statique et modelé par la tradition, est un véritable trajet entre le lecteur et l'œuvre. Proposer une sémiotique de la parole en musique revitalise le lien entre le sujet et l'objet : trajet projeté, mouvementé, effectué. Distance fragile entre parole et langue.

De la singularité des gestes créateurs du XX^e siècle, émergent des paroles inépuisables comme celles de Ligeti, d'Ohana, de Berio ou d'autres. Densité, luminosité, grain, texture. Autant de termes qui convoquent la forme sur le terrain de la matière et font entrer de plein droit les problématiques de l'énonciation et de la parole dans le discours artistique. La matière devient langage au sens où l'entendait Gilles Deleuze en parlant de la langue kafkaïenne qui « [substitue] à l'usage significatif l'intensité de la pure matière verbale » et qui « devient rythme, accent, inflexion. (...) Ainsi fonctionne la machine d'expression où la matière libérée n'est plus à décrire en recourant à la forme, mais à la force, à l'énergie et à ses niveaux d'intensité. » (Macé, 1998 : 198-200)

7— Georges Dubuffet cité par Arnaud Macé, *La Matière*, Flammarion, Paris, 1998, p. 191.

L'analyse de la parole et de la singularité ne rencontre pas *a priori* de contradictions quand il s'agit de comprendre les œuvres modernes et contemporaines qui posent pour la plupart d'entre elles des problèmes de texture et de temporalité. Mais le doute affleure souvent quand l'œuvre vient ou fait référence à des époques plus anciennes où l'allégeance au code et à la tradition constitue un terrain difficilement contournable tant l'appartenance à ce code se montre et dépasse bien souvent toute singularité. Il ne s'agit pas, d'ailleurs, de faire uniquement référence aux œuvres des XVIII^e et XIX^e siècles ; des compositeurs comme Poulenc ou Milhaud, des générations de compositeurs classés sous l'égide des *néo* nous forcent à élargir le problème. Y aurait-il des œuvres-paroles et des œuvres-langue ? Faut-il alors proposer une typologie de l'acte créateur : celui qui particularise, celui qui institutionnalise ? Nous rêvons d'aller plus loin : vers un lointain qui n'oublie pas la musique comme signe particulier, modelant à l'envi une matière, en prise certes avec un temps et des techniques historiquement datés, mais irradiant également une singularité propre. Car la matière demeure et ce quels que soient les gestes et les époques auxquels elle fait référence. Et c'est bien à un défi et à une solution que se livrent invariablement les compositeurs, défi et solution supportés, dans les multiples sens du terme, par la forme musicale. Les œuvres demeurent des prises de parole même quand le code est fort et apparemment universel. C'est, par exemple, la parole anticipatrice de Beethoven dans la *Grande Fugue*, c'est celle revendicatrice de Haydn dans la *Symphonie en°45 Les Adieux*, c'est encore la parole dramatique de Mozart dans son *Concerto n°20*. Ce sont enfin toutes les paroles précédant ou succédant à ces exemples qui ont fait l'histoire de notre musique occidentale. Apprenons du passé tout autant que du présent et laissons le passé apprendre du présent en toute anachronie et sans fausse référence à une quelconque idée d'un progrès toujours plus éclairant. Bien sûr les prises de parole ne sont pas les mêmes : balbutiantes tout d'abord, elles deviennent, dès le début du XX^e siècle, librement assumées. Il ne s'agit donc pas de gommer les enjeux forcément divers qui habitent les œuvres. Pourtant, si les enjeux évoluent au fil de notre histoire, le défi et la solution qui constituent toute prise de parole ont, de tout temps, constitué le sens, peut-être même l'essence du geste créateur. Nous souhaiterions d'ailleurs laisser la parole au philosophe Bernard Sève qui, dans un très bel ouvrage : *L'Altération Musicale ou Ce que la Musique Apprend au Philosophe*, nous propose un autre point de vue :

Le rapport musical entre matériau et forces ne peut donc se laisser penser sur le modèle du travail technique. Les forces d'altération jaillissent pour ainsi dire du matériau, elles ne sont que le matériau lui-même en tant qu'il agit sur soi. (...) Le matériau n'est donc pas la « matière » aristotélicienne, relativement indifférente à la forme que l'ouvrier voudra lui imposer de l'extérieur ; le matériau musical est lui-même une énergie, une tension tendant à l'altération. (Sève, 2002 : 202)

À ce stade de notre argumentation, il est nécessaire un instant d'observer le trajet parcouru. Des paroles successives comme celles de Green, Dubuffet, Focillon, Souris, Deleuze nous ont permis de confronter différents points de vue et de tisser des *chemins de traverse* (Charles). Que nous apprennent-ils ? Que la différence est source de richesse, que l'actualité et la contemporanéité des paroles n'est pas toujours en relation avec leur actualité épistémologique, qu'il est toujours étonnement fondateur de réunir (de relier et de rapprocher), loin de l'utopie de l'universalité des gestes et des techniques mais au plus près de la vie et du rapport au monde. Considérer la parole de l'œuvre, c'est considérer les reliefs et les contours qui fondent à leur juste mesure l'existence de la trace symbolique. En ce sens, si l'œuvre musicale est un défi et une solution, elle est inévitablement une source de connaissance renouvelable, un creuset où l'originalité et la curiosité se partagent de part et d'autre et en bonne intelligence entre créateurs, interprètes, auditeurs. Comme le propose Focillon : « (...) cessons de considérer isolément forme, matière, outil et main et plaçons-nous au point de rencontre, au lieu géométrique de leur activité » (Macé, 1998 : 192).

*

La matière comme « force d'individuation » et « institution de singularités »⁸

L'heure est venue de concrétiser ces préalables car, s'ils nous ont permis d'ouvrir une voie, celle-ci est encore incertaine. Comment approcher la parole de l'œuvre musicale ? Difficile de répondre rapidement à une telle question d'autant plus qu'elle ne saurait nous engager dans la voie de la normalisation. Elle est à considérer bien plus comme un mouvement, le mouvement même du regard que l'on pose sur l'œuvre. Un regard global aussi bien que précis mais toujours candide et curieux de l'événement musical en acte qui s'accomplit. Si l'œuvre est parole, défi et solution, elle est alors concrètement liée à la singularité du geste artistique, à la mise en forme de l'événement musical ainsi qu'à ses conditions d'énonciation. Prendre la parole, pourtant, n'est pas une simple affaire personnelle. C'est également un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur : l'intimité et la singularité de l'expérience sont bien souvent liées et déterminées par un extérieur premier : la propre langue du compositeur et des récepteurs (leurs références, en quelque sorte). Mais c'est aussi un mouvement de l'extérieur vers l'intérieur dans la mesure où cette langue est un monde habité et vivant qui se renouvelle jusqu'au seuil même de l'œuvre. Ainsi la parole dit-elle toujours plus que ce qu'elle est. Elle dit les langues, pas seulement celles abstraites et préconstituées des genres et des codes, mais aussi celles singulières et agissantes de l'individu. Pour Boucourechliev :

Reconnaître l'énigme du génie et s'en tenir là, c'est ce que l'on fait depuis toujours ; cela rassure — mais aussi laisse l'esprit quelque peu insatisfait. Et l'on se dit : définir ce don est certes impossible, fût-ce en cinq pages, fût-ce en mille. Mais tenter au moins, d'approcher ses cheminements, de le scruter in vivo — voilà qui peut enrichir l'écoute. Beethoven nous parle. Et demande que nous lui parlions en retour. Parler à l'œuvre, c'est-à-dire la comprendre selon le langage même du créateur (...). (Boucourechliev, 1995 : 75)

Le langage même du créateur...

Voilà bien une notion ambiguë que l'habitude et la parenté avec la théorie saussurienne ont très souvent associée à l'idée de systématisme et de codification. Pourtant, le langage est originellement et bien plus librement un moyen d'expression ou bien plus simplement une façon de parler. Nous touchons, ici, au lieu évoqué plus haut par Focillon comme noyau central où se retrouvent forme, matière, outil et main, au point de coïncidence où la parole de l'œuvre via son auteur et celle du lecteur se rencontrent. Mais ce langage comme endroit stratégique est aussi le lieu privilégié où langue et parole peuvent converser c'est-à-dire verser leur contenu l'un dans l'autre. Ainsi ce langage est-il un trait d'union en action, un corps respirant dont le souffle peut être perçu ou entendu. Par ce jaillissement, le musical dit. Il dit aussi bien que le verbal, le pictural ou le poétique mais il le fait différemment et avec ses propres moyens et possibilités de construction. Analyser la parole de l'œuvre est peut-être alors une « manière d'en appeler par le particulier à une signification étendue inscrite dans l'œuvre musicale et sa dynamique et non [seulement] dans les matériaux extérieurs qu'elle utiliserait » (Brunner, 1998).

*

La parole comme « fait de style »

J'emprunte, ici, à Jean-Michel Adam, cette notion de « fait de style », proposition qui n'est pas sans lien bien entendu avec les développements des linguistiques de l'énonciation et de la pragmatique proposés

8— Bernard Sève, *L'Altération Musicale ou ce que la Musique apprend au Philosophe*, Paris, Seuil, 2002, p. 325.

par Jacques Fontanille ou Georges Molinié dont l'évocation favorise le croisement de territoires et de praxis méthodologiques et esthétiques. Je cite :

Je définirai un fait de style comme un fait ponctuel de texture attendu ou inattendu au regard du style d'une œuvre, d'un auteur, d'un genre ou d'une école donnés. Un fait de style est donc le produit perçu d'une récurrence ou d'un contraste, d'une différence par rapport à des régularités microlinguistiques observées et attendues d'un texte, d'un auteur, d'une école, d'un genre. La réception d'un fait de style est, par définition, le produit d'une attente et/ou d'une rupture ponctuelle de cette attente. Un fait de style sera donc la signature d'un auteur, d'une œuvre, d'une famille d'œuvres ou, au contraire, un trait de texture inattendu au regard de l'œuvre, de l'auteur ou de la famille d'œuvres considérées. (Adam, 1994 : 19)

Des liens entre le style comme écart et comme parole sont tissés, des relations apparaissent entre les conditions d'énonciation de l'événement et l'empreinte de la langue fondatrice, des passerelles sont tendues entre les schémas conceptuels et cognitifs de l'ordre du « déjà connu » et l'épaisseur de la saisie impressive. Ainsi est révélé un rapport dialogique entre langue acquise et parole active mais également entre les dimensions présentes, passées et futures de l'œuvre. Le fait de style est « une densité en quelque sorte verticale » telle que la définit André Souris tout en ajoutant : « qui s'oppose au régime successif de l'évolution de la langue » (1976 : 266). Et ce dernier point, idéalisation quelque peu exagérée de la dimension stylistique, devient dans la définition de Gérard Antoine plus conciliant : « La sensibilité et la faculté créatrice de l'écrivain interviennent pour tirer de la langue (A), par un acte de style (B), un fait de style, son texte (C) qui, à son tour, doit être appréhendé par la sensibilité et la capacité réceptrice de l'auditeur ou du lecteur » (cité par Adam, 1994 : 18). Le fait de style n'est pas en opposition avec la langue, mais émanation de la parole singulière de l'artiste, il est un événement, un acte conscient ou non qui particularise le commun et le collectif. En dernier lieu, un choix : celui de l'expression libre et de la prise de parole. Il n'est pas non plus le médium écartelé entre deux entités bien connues : le producteur et le lecteur mais un *quasi-sujet* qui nous parle si nous savons écouter la parole que nous livrent les œuvres pour nous aider, peut-être, à mieux les comprendre. Ces propositions fondent ainsi « le fait de style sur une observation plus locale que globale » (*ibid.* : 20), sur des « faits de texture » plus ou moins repérables (*ibid.*) et le définissent d'ailleurs comme « un art de la texture, au sens étymologique de *textus*, c'est-à-dire tissu, entrelacs » (*ibid.* : 27). Ainsi « le style ou le fait de style ne sont pas les ornements d'une pensée, mais la matière constitutive du tout de sens qu'est l'œuvre. » (*ibid.* : 29)

De ces directions méthodologiques, bien insuffisantes dans le cadre d'une application au domaine musical, émergent pourtant des propositions tout à fait intéressantes. Comme l'écrivait Revault d'Allones : « A partir du moment où l'on établit un lien entre le temps de l'événement et l'événement lui-même, on entre dans un système ouvert où les notions de préparation et de continuation, de rupture et de contraste, d'attente et d'avènements, de répétition et de différence, prennent tout leur sens et toute leur efficacité. » (1984 : 79) La matière musicale, plissée ou suspendue, se charge d'une certaine problématique et dévoile l'émergence d'une parole qui dit ce que nous ne sommes pas encore en mesure de déchiffrer mais qui nous donne déjà la possibilité de l'entrevoir car cette parole est celle de l'action et de l'intention, celle du désir et du défi, celle de l'inscription et du choix.

Que l'on pense par exemple au 1^{er} mouvement du *Quatuor 1 opus 59 n° 7* de Beethoven et particulièrement à son développement qui, sans y prendre garde, nous plonge au sein du conflit et de l'irruption avec « le déploiement d'une double fugue géante » (Kerman 1974 : 122) alors même que nous étions installés dans le traditionnel travail thématique auquel de nombreux développements de cette époque font allégeance. Ce *fugato*, venu du brouillard, est comme « une embardée soudaine qui nous révèle un paysage plus vaste encore » (*ibid.*). Il surprend l'auditeur, stoppe le voyage. Corps étranger, élément hybride, référence sans équivoque à la technique contrapuntique déjà ancienne, il nous parle et nous propose de revisiter notre écoute et peut-être même notre lecture de l'œuvre. Rétroactive, inversée, elle se

voit contrainte de considérer cette forme comme un processus et non plus comme le fruit d'une normalisation préétablie. Pourtant, il ne s'agit pas d'une citation ou d'un collage, gestes venus de notre actualité la plus proche, mais bien d'un événement « où il n'est plus question de faire entrer les phrases dans un cadre temporel préexistant mais au contraire de construire le temps en fonction de la phrase » (Revault d'Allones, 1984 : 79). Par ce geste, Beethoven appelle ce qui n'existe pas encore, il nous dit « qu'il est toujours possible de faire autre » (*ibid.* : 90) et de s'extraire de la langue tout en la maîtrisant et en la contrôlant. En quelque sorte il s'agit, pour Beethoven, de « se référer à ce qui lui est extérieur sans en demeurer le débiteur » (Brunner, 1998). Cette double fugue nous dit, si nous y prêtons attention, la direction de la révolution beethovénienne, son individualité et sa proposition d'un monde musical nouveau, entrevues dès les années 1800. Et l'on sait depuis Boucourechliev combien Beethoven est un gestionnaire de la différence en musique, combien il est un architecte du temps, peut-être un des premiers.

Bien entendu, la parole de Beethoven n'est pas celle d'un autre compositeur, ni même celle de la musique dans son intégralité mais l'analyse de la parole comme fait de style ouvre certaines portes si tant est que l'on accepte l'inexhaustivité, la singularité et l'événementiel. Que ce niveau ne gomme en rien une saisie plus globale comme celle de la sous-jacence, de la continuité, du marquage ou de l'intonation semble évident. De cette mise en œuvre, cependant, résulte « une intensité et un ton » qui sont proclamation et effectuation de l'œuvre comme le sont l'écoute ou l'interprétation⁹. En quelque sorte, la parole marque une « énergie de l'accord » (Focillon)¹⁰.

Si nous pouvions oublier les limites matérielles imposées à l'écrit, peut-être pourrions-nous alors, pour conclure, laisser la parole à Beethoven et à ce magistral développement germe de futurs développements, témoin d'une parole en construction à la recherche d'une maturité et d'une autonomie, la sienne en même temps que la nôtre, auditeurs du XXI^e siècle qui assistons là à la naissance de nos futures habitudes d'écoute.

La ruse irréductible de l'art est de dire simultanément que le réel ne vaut pas l'imaginaire, mais que l'imaginaire peut se réaliser.

(Revault d'Allones, 1984 : 119)

* * *

Références bibliographiques

ADAM, Jean-Michel, « Style et fait de style. Un exemple rimbaldien », *Qu'est-ce que le style*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 15-43.

BOUCOURECHLIEV, André, *Dire La musique*, Paris, Minerve, 1995.

BRUNNER, Raphaël, « Entre style musical et signification musicale : la stylisation. A partir des quatrièmes pièces de *Pli selon Pli* de Pierre Boulez et de *Sept Haï-Kaï* d'Olivier Messiaen », disponible sur : <http://www.chass.utoronto.ca>, 1998.

9— Jean-Michel Adam, « Style et fait de style. Un exemple rimbaldien », *Qu'est-ce que le Style ?*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 31.

10— Voir Christine Esclapez, « L'interprétation musicale : entre plein et vide », *Music and the arts*, Helsinki, Acta Semiotica Fennica XXIII, 2006, p. 116-129.

- ESCLAPEZ, Christine et HAUER, Christian, « La musique comme parole », *Approches herméneutiques de la musique*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001, p. 69-71.
- ESCLAPEZ, Christine, « Pour une herméneutique de l'analyse », *Approches herméneutiques de la musique*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001, p. 73-83.
- « L'interprétation musicale : entre plein et vide », *Music and the arts*, Helsinki, Acta Semiotica Fennica XXIII, 2006, p. 116-129.
- *La Musique comme parole. Boris de Schloezer, André Souris et André Boucourechliev*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sémiotique et philosophie de la musique », 2007 [à paraître en automne].
- FONTANILLE, Jacques, *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- FONTANILLE, Jacques, ZILBERBERG, Claude, *Tension et signification*, Liège, Mardaga, 1998.
- GREEN, Eugène, *La Parole baroque*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.
- HAUER, Christian, « Paroles à l'œuvre par l'œuvre musicale », *Approches herméneutiques de la musique*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001, p. 111-122.
- KERMAN, Joseph, *Les Quatuors de Beethoven*, Paris, Seuil, 1974.
- MACE, Arnaud, *La Matière*, Paris, Flammarion, 1998.
- MORIN, Edgar, *La Méthode*, Paris, Le Seuil, 5 vol., tome 1, « La nature de la nature », 1/ 1977, 2/ coll. « Point », série « Essais », 1981 ; tome 2, « La vie de la vie », 1/ 1980, 2/ coll. « Point », série « Essais », 1985 ; tome 3, « La connaissance de la connaissance », 1/ 1986, 2/ coll. « Point », série « Essais », 1992 ; tome 4, « Les Idées. Leur habitat, leur vie, leurs mœurs, leur organisation », coll. « Point », série « Essais », 1991 ; tome 5, « L'identité humaine » [L'Humanité de l'humanité n° 1], 2002 ; tome 6, « Ethique » [L'Humanité de l'humanité n° 2], 2004.
- *Introduction à la pensée complexe*, Paris, ESF, 1990.
- POIRIER, Alain, *André Boucourechliev*, Paris, Fayard, 2002.
- REVAULT D'ALLONNES, Olivier, *Plaisir à Beethoven*, Paris, Bourgois, 1984.
- RICOEUR, Paul, « Arts, Langage et Herméneutique esthétique. Entretien avec Paul Ricoeur », Propos recueillis par J.-M. Brohm et M. Uhl, 20 septembre 1996 à Paris, disponible sur : <http://www.philagora.net>, 1996.
- ROSEN, Charles, *Le Style classique. Haydn, Mozart, Beethoven*, Paris, Gallimard, 1978.
- SEVE, Bernard, *L'Altération musicale ou ce que la musique apprend au philosophe*, Paris, Seuil, 2002.
- SOURIS, André, *Conditions de la musique et autres écrits*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, Paris, Editions du Centre Nationale de la Recherche Scientifique, 1976.
- VALENTIN, Paul, « Style ou sens », *Qu'est-ce que le Style ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 331-338.

Abstracts

Mon but en cherchant à faire revivre le théâtre baroque a toujours été d'en faire un art vivant, capable de toucher un public moderne, et de rendre possible, dans notre siècle, la création d'œuvres d'art qui soient une expression de cette parole où existent l'homme et le monde. C'était donc aussi pour moi la voie de l'action. (Green, 2001, p. 19)

Par ce manifeste, débute l'ouvrage d'Eugène Green: *La Parole Baroque* et cette citation éclaire déjà le propos qui sera le mien : faire venir les œuvres musicales à cette expression de parole où existent

activement l'homme et le monde. Proposition qui peut paraître bien ambiguë si l'on admet que la musique, comme toute production artistique, est expression. Expression d'émotions infinies et inaliénables et d'inscriptions motivées et initiatrices. Mais Green nous oriente vers une autre forme d'expression : celle de la parole et de l'action où se rencontrent l'homme et le monde. Et cette proposition peut être déclinée à l'envie : parole du compositeur, parole des différents récepteurs, parole de l'œuvre elle-même. Parmi toutes ces instances, nous nous arrêterons sur la parole singulière que l'œuvre musicale transmet — quoi qu'il en soit — au fil de son histoire et de sa descendance. Si les œuvres d'art sont bien souvent l'expression d'une réalité collective et de racines profondes inscrites dans le mystère du monde et de sa permanence, elles sont aussi inscriptions de gestes individuels et singuliers.

* * *

Between « langue » and « parole » : musical language in question

My purpose by trying to relive the baroque theater was always to make an living art, capable of getting(touching) a modern public, and of making possible, in our century, the creation of objects of art which are an expression of this speech where exist the man and the world. It was also for me the way of the action. (Green, 2001, p. 19)

By this manifesto, begins Eugène Green's work : *La Parole Baroque* and this quotation already lights (enlightens) the comment which will be mine : come pieces of music to this expression of word where exist actively, the man and the speech. Proposition which can seem very ambiguous if one admits that music, as any artistic production, is expression. Expression of infinite and inalienable feelings and motivated registrations. But Green directs us to another shape of expression : that of the speech and the action where meet the man and the world. And this proposition can be declined in the envy (urge) : speech of the composer, speech of the various receivers, speech of the very work. Among all these authorities, we shall stop (arrest) on the peculiar speech which piece of music passes on - anyway - in the course of its history and of its descent. If objects of art are very often the expression of a collective reality and deep roots registered in the mystery of the world and its durability, they are also registrations of individual and peculiar gestures.