

# De la forme de l'expression musicale\*

## 1. Le plan mental

On ne peut réduire le phénomène musical au seul son matériel : le signifiant musical, comme le signifiant linguistique, est une « image acoustique » « sensorielle », une « empreinte psychique » du son (Saussure 1972, p. 98). Plus précisément, envisagé en tant qu'image mentale, le phénomène musical peut être assimilé à ce que Hjeltmslev appelle la forme de l'expression : il met en forme le son physique, qui constitue la substance de l'expression ; il projette une structure sur la matérialité acoustique du son, « comme un filet tendu projette son ombre sur une face ininterrompue » (Hjeltmslev 1971b, p. 75). Cette mise en forme est un processus d'ordre cognitif : la structure musicale n'est pas seulement un donné objectif qui s'impose par l'interface de l'ouïe, elle est aussi le résultat d'une opération psychique individuelle.

D'ailleurs, la musique intérieure n'implique pas nécessairement l'existence d'une substance acoustique : la musique lue, la musique pensée ne présentent pas moins d'intérêt que la musique entendue. Pour le musicien, il existe une *lingua mentalis* musicale du même ordre que la pensée verbalisée. De plus, d'un point de vue génétique, la musique pensée par le compositeur précède le « donné à entendre ». Comme le signifiant verbal de Saussure, la musique intérieure est une image acoustique. Son statut « irréel », dans l'acception phénoménologique du mot, mérite donc une attention particulière.

### 1.1 *Le plan du contenu*

Il faut se demander dans quelle mesure le plan mental de la musique, forme de l'expression, peut être considéré aussi comme une forme du contenu, comme une forme projetée sur une signification abstraite, de la même manière que la forme de l'expression est une forme projetée sur le matériau acoustique. C'est une question particulièrement difficile :

Quand on sort du domaine des langues quotidiennes, écrit Hjeltmslev, il est souvent difficile de décider si les structures considérées doivent être divisées en un plan du contenu et un plan de l'expression; on renoncera donc à la division si chaque élément d'un plan correspond à un élément de l'autre et que les éléments, dans chacun des deux plans, soient définis par des relations exactement identiques. (Hjeltmslev 1991, p. 139)

Il existe en linguistique une tradition persistante selon laquelle toute signification doit nécessairement pouvoir se traduire en termes de langue. L'argumentation développée dans cette optique fournit une définition du langage (ou plus précisément de la langue quotidienne) comme une sémiotique dans laquelle toutes les autres sémiotiques peuvent être traduites. Elle fournit à l'inverse une définition des systèmes sémiotiques non linguistiques comme systèmes de signification qui peuvent se traduire en termes de langue :

\* Communication au séminaire doctoral et post doctoral d'analyse musicale organisé par Danièle Pistone et Michel Imberty en 1992-1993 à l'Université de Paris IV-Sorbonne, publiée dans *S Revue européenne d'études sémiotiques* 5/4 (1993), p. 713-728.

Une langue quotidienne (comme le français, l'anglais, l'allemand, etc.) est donc une espèce particulière de langue : On entend par *langue quotidienne une langue dans laquelle toutes les autres langues se laissent traduire*. [...] D'une manière générale, ce qui distingue la langue quotidienne des autres espèces de langues (par exemple du langage symbolique du mathématicien ou du formulaire du chimiste) c'est de n'être pas construite en vue de certaines fins particulières, et d'être applicable à toutes les fins ; dans la langue quotidienne on peut, au besoin par des détours, et au prix de beaucoup d'attention, formuler n'importe quoi. Même tout morceau de musique narrative sera traduisible en un fragment de langue quotidienne — la réciproque n'étant pas vraie. (Hjelmslev 1991, p. 139)

En pratique, une langue est une sémiotique dans laquelle toutes les autres sémiotiques peuvent être traduites, aussi bien toutes les autres langues que toutes les structures sémiotiques concevables. Cette traductibilité résulte de ce que les langues et elles seules sont capables de former n'importe quel sens. (Hjelmslev 1971b, p. 138)

Le signifié est l'un des deux *relata* du signe ; la seule différence qui l'oppose au signifiant, est que celui-ci est un médiateur. La situation ne saurait être pour l'essentiel différente en sémiologie, où objets, images, gestes, etc., pour autant qu'ils soient signifiants, renvoient à quelque chose qui n'est dicible qu'à travers eux, à cette circonstance près que le signifié sémiologique peut être pris en charge par les signes de la langue. (Barthes 1985, p. 42)

C'est probablement dans le même sens qu'il faut comprendre cette remarque de Greimas :

Dire [...], comme cela se fait assez couramment, que la peinture comporte une signification picturale ou que la musique possède une signification musicale n'a pas de sens. La définition de la peinture ou de la musique est de l'ordre du signifiant et non du signifié. (Greimas 1986, p. 11)

Ce que Greimas veut dire, vraisemblablement, ce n'est pas que la musique est dépourvue de signification, mais bien que cette signification ne peut être que verbale.

Mais cette tradition repose, on le voit, sur une conception exagérément restrictive de la signification, selon laquelle toute signification est nécessairement verbale. Nombre de travaux récents de sémantique musicale semblent accepter ce postulat sans discussion. Pourtant, c'est plutôt dans le domaine de la signification non verbale que la sémiotique musicale pourrait contribuer au développement d'une sémiotique générale. Ainsi, la sémiologie musicale de Jean Molino rejette l'idée du signifié verbalisé ou conceptuel, tout en soulignant le pouvoir d'évocation de la musique : il insiste sur la fonction symbolique non linguistique de la musique (Molino 1975, p. 44-45 et passim. Voir aussi Meeùs 1992b, p. 57)<sup>1</sup>.

Hjelmslev a posé la question de savoir si la forme du contenu, en musique, ne serait pas isomorphe à la forme de l'expression :

<sup>1</sup> Cette position ne peut néanmoins en aucun cas être assimilée à celle d'E. Benveniste (1974, p. 54-56) pour qui la note, « unité de base » de la musique, « n'a aucun rapport avec la sémiotique du signe linguistique » et « est inconvertible en unités de langage, à quel niveau que ce soit ». Il ajoute : « on peut dire en somme, si la musique est considérée comme une « langue », que c'est une langue qui a une syntaxe, mais pas de sémiotique ». En première analyse, la position de Benveniste réduit abusivement la musique à un pur phénomène acoustique. On verra par ailleurs ci-dessous que les unités significatives, en musique, ne se situent certainement pas au niveau de la note, qui n'est le plus souvent qu'une unité de seconde articulation.

C'est aux spécialistes de ces divers domaines qu'il appartient de décider si les systèmes de symboles mathématiques ou logiques, ou certains arts comme la musique, peuvent ou non être définis de ce point de vue comme des sémiotiques (Hjelmslev 1971b, p. 142)<sup>2</sup>.

La question, une fois encore, n'est pas tant de savoir si le contenu musical peut trouver deux expressions différentes, l'une musicale et l'autre verbale, que de déterminer si un même contenu peut s'exprimer *musicalement* de diverses façons, et de quelle manière. Il y a là un programme de recherche de première importance. Si les pages qui suivent font abstraction de la question du contenu pour s'en tenir exclusivement à celle de l'expression, ce n'est pas pour écarter ce problème, mais pour en préparer le terrain : la présente étude doit donc être considérée comme préliminaire.

### 1.2 *La musique écrite*

Il faut dire un mot du statut particulier de la partition, de la musique écrite, comparable à celui du langage écrit. En tant que plan matériel du phénomène musical, en tant que substance de l'expression, la partition est bien plus révélatrice de la forme de l'expression que le son physique. Il en va bien entendu de même dans le cas du langage : la notation alphabétique est phonémique plutôt que phonétique, quand elle ne fonctionne pas de façon quasi idéogrammatique. L'écriture présente un état abstrait de l'œuvre, indépendant de toute réalisation matérielle particulière. L'œuvre musicale écrite possède en outre certaines des caractéristiques qui, dans le domaine du langage, sont celles de la littérature : la communication différée et partiellement décontextualisée de la musique écrite, comme celle du texte littéraire, impose des contraintes particulières notamment au plan de la cohérence interne et de la structure formelle (voir Meeùs 1991).

C'est probablement ce qu'avait compris Roland Barthes, avec une remarquable lucidité, lorsqu'il écrivait à propos des sonates de Beethoven :

C'est que peut-être il y a dans la musique de Beethoven quelque chose d'*inaudible* (dont l'audition n'est pas le lieu *exact*). [...] L'opération qui permet de saisir ce Beethoven (et la catégorie qu'il inaugure) ne peut plus être ni l'exécution ni l'audition, mais la lecture. Ceci ne veut pas dire qu'il faut se placer devant une partition de Beethoven et obtenir d'elle une audition intérieure [...] ; ceci veut dire que, saisie abstraite ou sensuelle, peu importe, il faut se mettre à l'égard de cette musique dans l'état, ou mieux dans l'activité, d'un *performateur*, qui sait déplacer, grouper, combiner, agencer, en un mot [...] : structurer. (Barthes 1982, p. 234)

Comme le langage écrit, la notation musicale comporte un ensemble de marqueur graphiques, de ponctuations notamment, qui rendent compte de la structure de la musique en tant qu'image mentale. La partition semble ainsi constituer une notation du plan mental beaucoup plus que de la substance sonore et plusieurs des caractéristiques de la forme de l'expression qui seront discutées ci-dessous s'y trouvent directement lisibles (c'est le cas en particulier des unités distinctives discrétisées). C'est la raison pour laquelle l'analyse musicale immanente fait de la partition son lieu de travail de prédilection ; c'est la raison pour laquelle, en particulier, le « niveau neutre » de la tripartition de Molino est souvent confondu avec elle.

### 1.3 *Unités de seconde articulation*

En première analyse, on peut considérer que la musique est doublement articulée (mais voir Nattiez 1975, p. 199 *sqq.*). Les unités de première articulation (significatives) sont par exemple ce que la phraséologie musicale appelle les cellules, les motifs, les phrases, les périodes; elles peuvent être mélodiques (« motifs

<sup>2</sup>Dans la conception de Hjelmslev, un système dont la forme de l'expression et la forme du contenu seraient isomorphes au point de ne pas pouvoir se distinguer l'une de l'autre n'est pas une véritable sémiotique.

mélodiques », par exemple), harmoniques (« phrases harmoniques »), rythmiques (« cellules rythmiques »), etc. Les unités de seconde articulation sont notamment les notes, les valeurs rythmiques, les accords – dont le cas est ambigu : ils appartiennent peut-être plutôt aux unités de première articulation. Dans ces unités de seconde articulation, il faut distinguer en outre, d'une part, les unités distinctives proprement dites et, d'autre part, des unités superposées à celles-ci mais qui n'en ont pas le caractère discret. Cette distinction est nécessaire notamment parce que la distribution en unités distinctives et unités superposées (contrastives ou expressives) peut varier d'un répertoire à l'autre.

Dans la description traditionnelle, correspondant au répertoire classique, en particulier à celui de la musique tonale, les unités distinctives sont les hauteurs et les durées. Le continuum des fréquences audibles est réduit, dans notre système tempéré, à une centaine de notes différentes à peine (128 notes dans le système MIDI, 88 notes au clavier du piano, etc.), et cet ensemble est encore restreint à douze classes de hauteurs auxquelles correspondent douze « hauteurs nominales »<sup>3</sup>. Quelle que soit la diversité des hauteurs réellement produites par les voix ou par les instruments, quels que soient les tempéraments utilisés, les hauteurs conceptualisées sont en petit nombre, alors que le continuum des fréquences en autorise en principe un nombre infini. Il en va de même des durées : aussi variables soient elles au plan matériel, leur effectif se réduit dans la forme de l'expression à un petit nombre de valeurs proportionnelles, dont l'éventail s'étend par exemple de la ronde à la double croche.

Les intensités ou les timbres, par contre, ne sont que superposés à la hauteur et à la durée. Si le nombre des degrés d'intensité dont dispose la notation, depuis le *ppp* jusqu'au *fff*, est relativement limité, il n'est pas certain qu'il en aille de même au niveau de la représentation mentale, où la gradation semble pratiquement continue. Quant au timbre, il n'est pas noté comme tel mais ne résulte qu'indirectement de l'instrumentation. Mais dans d'autres descriptions, correspondant à d'autres répertoires, la situation pourrait s'inverser : le timbre ou l'intensité pourraient fournir les unités distinctives alors que la hauteur ou la durée ne leur seraient plus que superposées. Il en va ainsi jusqu'à un certain point, pour ce qui concerne le timbre en tout cas, dans les répertoires contemporains, comme dans nombre de répertoires non européens.

Le cas des accords est ambigu. En musique tonale, en tant que sonorités perçues globalement, ils appartiennent bien à la seconde articulation, celle des éléments distinctifs ; en tant que porteurs d'une signification tonale, d'une « fonction », ils appartiennent peut-être à la première articulation. Les théories traditionnelles de l'harmonie, que ce soit la *Fundamentalschritttheorie* de Sechter (1853-1854) et Bruckner (1950), celle qui s'exprime par le chiffrage de la basse fondamentale en chiffres romains, ou la théorie des fonctions de Riemann (1893), tendent à présenter les accords comme unités significatives : elles reposent en effet sur l'idée que ce sont les accords eux-mêmes qui sont porteurs de signification, et que celle-ci est largement indépendante du contexte dans lequel ils se présentent. Mais on pourrait argumenter au contraire qu'en réalité les accords en eux-mêmes ne sont que des unités distinctives et que ce sont leurs combinaisons sous forme de phrases harmoniques qui engendrent des unités significatives.

<sup>3</sup>Les classes ou ensembles de hauteurs sont les ensembles formés de toutes les notes de même nom : l'ensemble des *do*, celui des *do#*, celui des *ré*, etc. Ce que j'appelle « hauteurs nominales », ce sont des hauteurs abstraites liées exclusivement au *nom* des notes ; c'est à ces hauteurs nominales que l'on renvoie lorsque l'on dit « un *sol* », « un *si* », sans chercher à en préciser d'aucune manière la hauteur et, en particulier, sans en indiquer l'octave. La hauteur nominale est donc en quelque sorte un « caractère » que partagent les notes de même nom, c'est-à-dire celles qui appartiennent à une même classe de hauteur. (Sur la notion de « caractère » des notes, voir aussi J. Handschin 1948.) Sur le clavier du piano moderne, la classe de hauteur *do* est un ensemble formé de huit notes, depuis *do<sub>0</sub>* jusqu'à *do<sub>7</sub>* ; mais ces huit notes ont toutes la même hauteur nominale *do*. Le nombre de notes prises en compte par le système MIDI est déterminé par les contraintes de la digitalisation (encodage des hauteurs par des mots de sept bits) : l'ambitus ainsi couvert dépasse les seuils d'audibilité.

## 2. Syntagme et paradigme

La distinction classique entre syntagme et système peut se transposer au cas de la musique. Comme on va le voir, néanmoins, le sens donné en musique aux mots « paradigme » et « syntagme » s'écarte dans une certaine mesure de celui qu'ils ont en linguistique. Il faut distinguer en effet ce qui sera décrit ici comme « paradigmatique interne » d'une « paradigmatique externe » correspondant à ce que Saussure appelait les rapports associatifs (Saussure 1972, p. 170 *sq.*). Cette distinction amènera en outre à redéfinir jusqu'à un certain point la syntagmatique qui, dans la terminologie linguistique, tend à englober ce qui est décrit ici comme paradigmatique interne.

### 2.1 *Paradigmatique interne*

L'analyse paradigmatique pratiquée par Jean-Jacques Nattiez (1975, 1987), inspirée par une suggestion de Nicolas Ruwet (1966) dans laquelle on reconnaît l'influence de Jakobson, décèle et délimite les unités significatives sur base de leurs répétitions, littérales ou non. Il s'agit dans une certaine mesure de la formalisation d'une pratique intuitive plus ancienne, celle qui identifiait dans le discours musical des éléments saillants – parce que récurrents – que l'on appelait « cellules », « motifs », « thèmes », etc. Comme cette pratique traditionnelle, l'analyse paradigmatique fait usage aussi de techniques de reconnaissance de marqueurs rythmiques, mélodiques, harmoniques, etc., qui délimitent les unités. L'analogie avec le distributionnalisme en linguistique est évident. Ce qui rend cette démarche particulièrement nécessaire en musique, c'est qu'elle est pratiquement la seule qui puisse délimiter des unités de première articulation. La situation est fondamentalement différente de celle qui existe en linguistique, où les monèmes, en tant que signifiés minima (Martinet, 1991, p. 101 *sq.*), sont déterminés essentiellement par des considérations sémantiques. Cette différence n'est pas la seule.

Il faut citer aussi la question de la dimension des unités. Dans le cas du langage, les unités paraissent s'étagier selon une hiérarchie dimensionnelle assez nette que l'on peut exprimer de façon schématique comme suit :

$$\text{phonème} \leq \text{monème} \leq \text{phrase} \leq \text{discours}$$

De plus, au plan de l'analyse, chacun de ces niveaux hiérarchiques paraît – d'un point de vue naïf – faire appel à des principes méthodologiques nettement différenciés, constitutifs d'autant de branches distinctes de la linguistique : phonologie, lexicologie, syntaxe, analyse du discours. Il en va autrement en musique, où l'analyse paradigmatique peut opérer aussi bien *top-down*, des plus grandes unités vers les plus petites, que *bottom-up*, des plus petites unités vers les plus grandes, sans que le passage d'une dimension à une autre paraisse appeler un saut conceptuel important.

Un autre point capital est celui du rôle très limité du lexique musical. Définir les monèmes par les signifiés minima qui les caractérisent, c'est reconnaître qu'ils existent, en dehors de tout énoncé particulier, dans un lexique qui, d'une certaine manière, constitue la langue elle-même. En musique au contraire, l'analyse paradigmatique délimite des unités récurrentes dans l'œuvre ou dans le corpus analysé mais ces unités sont généralement présumées improbables ou inexistantes en dehors de ce corpus. En d'autres termes, il faut établir une distinction essentielle entre les unités propres à une œuvre ou à un corpus particulier, qui ne peuvent être mises en évidence que par la paradigmatique interne, et celles qui déterminent un langage ou un style auquel l'œuvre appartient, qui sont du domaine de la paradigmatique externe.

### 2.2 *L'axe syntagmatique*

Dès lors que la délimitation des unités internes au discours est considéré comme le domaine de la paradigmatique interne, il faut proposer une définition plus restrictive de la syntagmatique comme prise en

compte de relations d'ordre entre les unités paradigmatiques internes. C'est ainsi que Robert Hatten (1987, p. 418) propose les définitions suivantes :

*Paradigmatique* – Relations, considérées de façon atemporelle, qu'une unité entretient avec d'autres unités : opposition, interchangeabilité, appartenance à une même classe, etc.

*Syntagmatique* – Relations qu'une entité entretient avec d'autres unités avec lesquelles elle peut entrer en relation temporelle : implication, fonction de progression, etc. Un syntagme est une unité paradigmatique formée (du couple) des entités impliquées dans une relation syntagmatique [...]. Ainsi les aspects spatial (hypostasié) et temporel de la musique sont mutuellement satisfaits dans l'analyse.

Au niveau le plus général, la prise en compte de l'axe syntagmatique consiste à reconnaître l'importance de la chronologie, à constater que l'ordre dans lequel les phénomènes se produisent n'est pas indifférent. Les notions musicales traditionnelles d'accords appellatifs, de mouvements obligés, de résolutions, qui impliquent des parcours obligatoires souvent portés au compte du contrepoint, sont caractéristiques d'un point de vue syntagmatique. Le chiffrage harmonique traditionnel, par contre, est essentiellement paradigmatique : il vise à identifier par un même chiffre les accords construits sur les mêmes degrés de l'échelle sans se préoccuper outre mesure de leur position dans la chaîne du discours musical. L'analyse des fonctions harmoniques, de même, établit un classement mais ne se préoccupe que peu de l'ordre de succession des fonctions. Le point de vue syntagmatique vise au contraire à décrire des successions caractéristiques. A un niveau élémentaire, ce sont les cadences : il est évident qu'une succession V-I a une signification harmonique fondamentalement différente de celle d'une succession I-V. Arnold Schoenberg (1954) a proposé ainsi une typologie assez détaillée des mouvements de la basse fondamentale, qu'il classe en progressions « fortes » ou « ascendantes » (quarte ascendante, tierce descendante et leurs renversements), « descendantes » (quarte descendante, tierce ascendante et leurs renversements) et « superfortes » (secondes ascendantes ou descendantes et leurs renversements)<sup>4</sup>. Yitzhak Sadaï (1980, 1986) propose une théorie de la tonalité fondée sur une succession caractéristique des fonctions harmoniques, dans l'ordre Tonique – Sous-dominante – Dominante – Tonique, qu'il appelle « cycle fonctionnel ». Mais ces approches syntagmatiques de l'harmonie restent partielles et mériteraient un approfondissement.

A un niveau plus général, il faut citer comme théories fortement syntagmatiques celles de Leonard Meyer (1956, 1973, 1989) et de son disciple Eugen Narmour (1977), qui proposent les notions de direction, de perception prospective ou rétrospective, de contiguïté continue ou discontinue, d'implication et de réalisation. Dans leur conception, un certain nombre de phénomènes locaux sont susceptibles de créer chez l'auditeur un sentiment d'implication qui pourra ou non trouver sa réalisation dans la suite du discours musical. Ces notions théoriques ont été mises en avant de façon assez polémique par Narmour (1977), comme alternatives possibles à des conceptions plus traditionnelles de l'analyse musicale.

### 2.3 *Paradigmatique externe et interne*

Néanmoins, quelle que soit l'importance de la prise en compte des rapports syntagmatiques, il faut bien reconnaître que c'est la conception paradigmatique qui joue le rôle le plus fondamental en analyse musicale, parce qu'elle permet une description structurale et achronique. C'est dans la description paradigmatique que semble s'opérer véritablement le passage d'une perception passive à une intelligence musicale qui permet à l'auditeur une maîtrise du temps musical. Mais les rapports paradigmatiques que l'analyse musicale moderne, en particulier l'analyse taxinomique pratiquée notamment par Jean-Jacques Nattiez, ne correspondent pas

<sup>4</sup> Y. Sadaï (1980) reprend cette classification avec une terminologie probablement plus satisfaisante : progressions « dynamiques », « statiques » et « accentuées ».

exactement aux rapports associatifs que Saussure (1972, p. 170 *sq.*) opposait aux rapports syntagmatiques. Les rapports associatifs, en effet, sont extérieurs au discours : ce sont des rapports d'analogie *in absentia* avec des éléments du langage enfouis dans la mémoire des locuteurs. Il ne s'agit donc pas de relations terme à terme, mais bien de « groupes formés par association mentale [...] ; l'esprit saisit [...] la nature des rapports qui les relient dans chaque cas et crée par là autant de séries associatives qu'il y a de rapports divers » (Saussure 1972, p. 173). Ces séries, en d'autres termes, résultent de la mise en œuvre de lois d'association ; c'est ce qui explique qu'elles puissent être infinies (*ibid.*, p. 174 *sq.*). Elles rattachent des manifestations discursives, des occurrences particulières, au système qui les régit : elles relient l'occurrence au type, l'usage au schéma (Hjelmslev 1971a, p. 81 *sqq.*).

En musique aussi, l'étude de ces rapports externes permet d'identifier des analogies stylistiques, de rapprocher les unes des autres les œuvres d'un même répertoire ou d'un même compositeur, de mettre en évidence des relations cachées entre des compositions que rien ne relie en apparence. Mais l'analyse paradigmatique en musique cherche plus souvent à mettre en rapport des éléments internes du discours musical, non contigus mais néanmoins également présents. Aux deux types de rapport que Saussure décrit à propos du langage, il faut donc en ajouter un troisième, intermédiaire : entre les rapports syntagmatiques, rapports de succession immédiate, et les rapports mémoriels fondés sur des associations externes au discours lui-même et qui résident dans la compétence linguistique des locuteurs ou dans la compétence musicale des auditeurs, il existe des rapports paradigmatiques plus immédiats entre des éléments du discours inscrits passagèrement dans la mémoire de l'auditeur et qui n'impliquent aucune compétence particulière. On voit immédiatement en quoi ces rapports sont différents : ce sont des rapports *in praesentia*. La distinction est essentielle, elle met en lumière des mécanismes fondamentalement différents. Paraphrasant Jakobson, on peut dire que l'objet de l'analyse paradigmatique externe n'est pas la musique, mais la musicalité – ce couple étant entendu dans le même sens que celui qui oppose littérature à littéarité, poésie à poéticité.

L'analyse paradigmatique externe a été peu formalisée dans les développements récents de l'analyse musicale ; elle n'y est souvent même pas considérée. Une des raisons en est probablement la méfiance à l'égard du point de vue normatif qui a dominé l'enseignement de la théorie musicale – et qui n'en est d'ailleurs pas encore complètement extirpé<sup>5</sup>. J'ai tenté de montrer ailleurs (Meeùs 1993) le rôle primordial de la paradigmatique externe dans l'analyse stylistique. J'ajouterai ici que c'est elle aussi, paradoxalement, qui permettra une sémantique musicale scientifique, de la façon décrite par Tsvetan Todorov à propos de la poétique de Jakobson : l'analyse musicale pourra alors prendre en charge

la seule sémantique rationnelle, faite des différences et des identités des termes au sein des syntagmes et des paradigmes [en particulier des paradigmes externes], en laissant à l'interprétation (à la critique) le soin de nommer le sens d'une œuvre – pour une époque, pour un milieu, pour une sensibilité donnée (Todorov 1977, p. 346).

<sup>5</sup> Robert Hatten (1987, p. 417 *sq.*) dénonce la confusion que l'on pourrait faire entre des régularités observées et des lois (qu'il nomme *behavioral rules*). Il semble postuler ainsi l'existence de lois *a priori*, ce qui paraît difficilement admissible : le système qui régit ces lois ne paraît pouvoir venir à la conscience que par induction. C'est là néanmoins la matière d'un grand débat philosophique, portant notamment sur la question du naturel en musique, sur celle des universaux et de l'innéité, etc., et qui ne peut être entamé ici.

## Références

- BARTHES, Roland (1982). « Musica Practica ». *L'Arc*, 1970, reproduit dans *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris, Seuil, p. 231-235.
- (1985), « Éléments de sémiologie », *Communications* 4, 1964, reproduit dans *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, 17-84.
- BENVENISTE, Émile (1974). *Problèmes de linguistique générale* 2. Paris, Gallimard.
- BRUCKNER, Anton (1950). *Vorlesungen über Harmonielehre und Kontrapunkt an der Universität Wien*. Wien, E. Schwanzara.
- GREIMAS, Algirdas-Julien (1986). *Sémantique structurale*, Paris, PUF, nouvelle édition.
- HANDSCHIN, Jacques (1948). *Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie*. Zürich, Atlantis.
- HATTEN, Robert S. (1987). « Style, Motivation, and Markedness ». *The Semiotic Web 1986*. Berlin, New York, Amsterdam, Mouton de Gruyter, p. 408-429.
- HJELMSLEV, Louis (1971a). « Langue et parole ». *Cahiers F. de Saussure* 2 (1943), p. 29-44, reproduit dans *Essais linguistiques*, Paris, Minuit, p. 78-90.
- (1971b). *Prolégomènes à une théorie du langage*, traduit du danois par U. Canger. Paris, Minuit.
- (1991), *Le langage*, traduit du danois par M. Olsen, préface d'A. J. Greimas. Paris, Minuit, 1966, Seuil, 1991.
- MARTINET, Albert (1991). *Éléments de sémiotique générale*, 3<sup>e</sup> éd. Paris, Armand Colin.
- MEEÛS, Nicolas (1991), « Apologie de la partition ». *Analyse musicale* 24, 19-22.
- (1992a). « Une approche cognitive de la tonalité », *Analyse musicale* 26 (actes du colloque de l'Escom, Trieste, 27-29 octobre 1991), p. 26-29.
- (1992b). « A propos de logique et de signification musicales », *Analyse musicale* 28 (actes du colloque *Logique et musique*, Chantilly, 12-13 octobre 1991), 57-59.
- (1993). « Les rapports associatifs comme déterminants du style ». *Analyse musicale* 32, p. 9-13.
- MEYER, Leonard (1956), *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University Press.
- (1973), *Explaining Music*, Berkeley, University Press.
- (1989), *Style and Music: Theory, History, and Ideology*, Philadelphie, University Press.
- MOLINO, Jean (1975), « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu* 17, p. 37-62.
- NARMOUR, Eugen (1977), *Beyond Schenkerism: The Need for Alternatives in Music Analysis*, Chicago, University Press.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1975). *Fondements d'une sémiologie musicale*. Paris, UGE.
- (1987). *Musicologie générale et sémiologie*. Paris, Bourgois.
- RIEMANN, Hugo (1901). « Zur Reform der Harmonie-Lehrmethode ». *Präludien und Studien* 3, Leipzig, p. 47-68.

RUWET, Nicolas (1966). « Méthodes d'analyse en musicologie ». *Revue belge de musicologie* 20, p. 65-90; reproduit dans *Langage, musique, poésie*, Paris, 1972, chapitre IV.

SADAÏ, Yitzhak (1980). *Harmony in its Systemic and Phenomenological Aspects*. Jerusalem, Yanetz.

——— (1986). « L'application du modèle syntagmatique-paradigmatique à l'analyse des fonctions harmoniques », *Analyse musicale* 2, p. 35-42.

SECHTER, Simon (1853-1854). *Die Grundsätze der musikalischen Komposition*, 3 vols. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

DE SAUSSURE, Ferdinand (1972), *Cours de linguistique générale*, Ch. Bally et A. Séchehaye éd. avec la collaboration d'A. Riedlinger, édition critique par T. de Mauro, Paris, Payot.

SCHOENBERG, Arnold (1954), *Structural Functions of Harmony*, New York, Londres, Norton, <sup>2</sup>1969.

TODOROV, Tzvetan (1977). *Théories du symbole*. Paris, Seuil.