

CEFEDM Bretagne - Pays de la Loire

Mémoire

Du sens dans la musique ?

Hélène HAY
Diplôme d'Etat
Professeur de Musique
Spécialité : instruments anciens, flûte à bec

Formation Initiale
Promotion 2007-2009
Session Juin
Référent : Florence Fabre

Sommaire

Remerciements	3
Introduction	4
1 Signe, sens, signification : les concepts	5
1.1 Signes et signification	5
1.2 Au-delà du langage : l'expression musicale.....	6
1.3 L'accès au sens.....	7
2 Qu'est-ce que la signification musicale?	9
2.1 Significations extrinsèques et intrinsèques	9
2.2 Le travail de l'interprète.....	11
2.3 De la compréhension et de l'analyse.....	13
3 Sens et signification dans ma pratique.....	15
3.1 Comment aborder la musique ancienne	15
3.2 Un enseignement qui fait sens ?.....	17
Conclusion.....	20
Bibliographie	21

Remerciements

Je tiens à remercier tout particulièrement Madame Florence Fabre, pour son aide précieuse à l'élaboration de ce mémoire.

Merci à Monsieur Laurent Berthomier pour son encadrement et son soutien, ainsi qu'à l'ensemble de l'équipe pédagogique du CEFEDM.

Enfin merci aux collègues enseignants et amis pour leur coopération et leurs précieux témoignages.

Introduction

La question du sens et de la signification en musique est particulièrement complexe, car, contrairement au langage, elle n'a pas, sauf exception, de fonction dénotative ; on ne peut référencer formellement les couples signifiants-signifiés. Dès lors, la musique est un sujet difficile à expliciter et impossible à traduire.

A quoi donne-t-on un sens en musique? Est-ce aux sons, ou bien partons-nous de l'hypothèse qu'il existe une sémantique de la musique ?

Ce sujet m'est apparu comme primordial, car il touche aux fondements, à l'essence même de mes pratiques artistiques, que ce soit en tant qu'interprète ou en tant que pédagogue.

Il existe de nombreux essais, articles qui traitent de ces questions éminemment complexes. Nombre de théoriciens, musicologues, philosophes se sont penchés sur le sujet, et il en ressort un global dualisme dans les réflexions et les approches. D'un côté ceux qui privilégient une théorisation très conceptuelle, de l'autre ceux qui défendent une vision plus pragmatique et humaine. Loin de prétendre aborder ce sujet dans son ensemble, il m'a semblé intéressant de soulever quelques problématiques liées au sens et qui sont en rapport avec mes pratiques, quelles soient artistiques ou pédagogiques.

Dans une première partie, nous tenterons de définir et d'explicitier les concepts qui sont au cœur de la problématique et aborderons l'aspect de la traductibilité de la musique, de son rapport complexe au langage.

Nous nous intéresserons ensuite plus particulièrement à ce qui touche la signification musicale, en nous posant les questions suivantes : de quelle nature peut-être la signification musicale ? En quoi consiste le travail de l'interprète ?

Enfin, et à la lumière des parties précédentes, nous aborderons les questions de l'interprétation de la musique ancienne, et conclurons sur les aspects pédagogiques.

1 Signe, sens, signification : les concepts

Jean-Jacques Nattiez¹ considère la signification comme « l'un des paramètres de la musique », au même titre que le sont la mélodie, le rythme ou encore le timbre. A ses yeux, la signification a donc un rôle essentiel dans la nature de la musique et dans son appréhension par un individu. D'un point de vue musical, mais aussi pédagogique, il me semble important de s'intéresser à ce sujet complexe.

Il convient d'abord de définir ce que j'entends par signification musicale, et en quoi il est pertinent de s'y intéresser.

1.1 Signes et signification

Dans la plupart de ses emplois, le mot signification est synonyme de sens, et désigne « ce à quoi renvoie, ou ce que représente un signe ». On peut ainsi lire dans un dictionnaire de philosophie :

« Un geste, un événement, [...] peuvent avoir ou se voir attribuer une signification dès l'instant où ils manifestent une intention de signifier, ou occupent une place particulière dans un système de relation : la référence aux autres éléments du système, ou à ce qu'a voulu exprimer tel ou tel, permet d'expliquer ou d'interpréter l'événement, le geste... c'est-à-dire de leur attribuer une signification. C'est pourquoi, à côté des mots, toutes les réalités susceptibles d'être traitées comme des signes ont ou peuvent avoir une signification. »²

Les signes sont définis comme des éléments phoniques, graphiques, etc. dont la présence permet d'évoquer ou de deviner autre chose qu'eux-mêmes ; la musique,

¹ J.J. NATTIEZ, art. « La signification musicale », *Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Vol. 2, p.256

² *La philosophie de A à Z*, éd. Hatier, p.329

et particulièrement en ce qui concerne notre étude, la musique écrite occidentale, peut donc avoir une signification. Toute la question réside dans le fait de connaître la nature de cette « autre chose » évoquée par les signes et de comprendre comment naît cette évocation. En effet, à la différence du langage, qui fait par essence référence à un système extralinguistique, la musique n'est pas assujettie à des significations, qu'elles soient directes ou symboliques, comme nous allons le voir dans le paragraphe suivant.

1.2 Au-delà du langage : l'expression musicale

L'œuvre d'art est en premier lieu un phénomène sensible et semble valoir, comme préalable à tout discours, par sa seule présence. D'où la difficulté d'en parler, puisque ce serait prétendre à l'adéquation entre deux domaines qui sont étrangers : d'un côté le sensible, la rencontre esthétique brute, et de l'autre l'intelligible, ce qui relève de l'analyse et de la raison. Le discours sur l'art peut en effet s'entendre en deux sens : le discours peut entacher l'œuvre d'un verbiage qui la dénature ; à l'inverse, il peut éduquer le regard et révéler l'œuvre à ceux qui n'auraient pas su la rencontrer. Cette ambivalence du langage dans sa relation à l'œuvre d'art est incontournable.

On ne peut réduire l'expressivité de la musique aux associations verbales qu'elle engendre, car elle renvoie à la sensibilité, à l'affectif de l'auditeur ; ces répercussions sur ses représentations émotionnelles sont de l'ordre de l'ineffable. Le langage appauvrit et trahit la richesse de la pensée dans la mesure où il la banalise : au lieu d'exprimer le moi profond, le jaillissement de la pensée, il n'exprime que les aspects conventionnels et superficiels de la personnalité sous leur forme la plus commune. Henri Bergson l'expose comme suit dans *Le rire* :

« Quand nous éprouvons de l'amour ou de la haine, quand nous nous sentons joyeux ou tristes, est-ce bien notre sentiment lui-même qui arrive à notre conscience avec les mille nuances fugitives et les mille résonances profondes qui en font quelque chose d'absolument nôtre ? Nous serions alors tous romanciers, tous poètes, tous musiciens. Mais, le plus souvent, nous n'apercevons de notre état d'âme que son déploiement extérieur. Nous ne

saisissons de nos sentiments que leur aspect impersonnel, celui que le langage a pu noter une fois pour toutes parce qu'il est à peu près le même dans les mêmes conditions, pour tous les hommes. Ainsi, jusque dans notre propre individu, l'individualité nous échappe. »³

Même lorsqu'il y a verbalisation de la part du compositeur, dans le cas où il précise ses intentions dans un programme ou lorsqu'il s'agit d'une œuvre construite autour de l'interaction musique-texte (dans le cas d'un opéra ou d'un Lied par exemple), on ne peut l'assimiler à la forme musicale elle-même. En effet, on ne peut ni restreindre un opéra à son livret, ni assimiler un poème à sa signification littérale. Pour le poème comme pour la musique, on peut trouver de multiples significations, inventer diverses manières de les traduire verbalement, sans pour autant atteindre leur sens. Ainsi, selon Michel Imberty « le sens dépasse ces significations en ce qu'il est d'abord lié à la forme poétique elle-même, immanent à cette forme. »⁴

Comment alors être en mesure d'accéder à ce sens, qui se percevrait selon Henri Lefèbvre « sans le recours au verbe »⁵, qui est à la fois est immanent à la forme musicale comme nous l'avons vu précédemment, et qui transcende les significations ?

1.3 L'accès au sens

Selon Laurent Guirard, « le traitement des informations sonores est composé de plusieurs processus cognitifs et perceptifs visant à mettre en relation les différents événements acoustiques qui parviennent à nos oreilles. L'intelligence musicale est la capacité de créer des liens entre les choses (*intellegere*). »⁶. Un objet prend donc du sens pour un individu s'il peut être mis en relation avec autre chose, c'est-à-dire si l'auditeur peut reconstituer une architecture, une structure, élaborée à l'aide des différentes significations qui émanent de la forme.

³ Henri BERGSON, *Le rire*, PUF

⁴ M. IMBERTY, *Entendre la musique*, p.16

⁵ H. LEFEBVRE, *Le langage et la société*, 1966, p.222

⁶ L. GUIRARD, *Abandonner la musique*, p.26

D'après M. Imberty, « la recherche du sens doit être la recherche de cette structure intentionnelle du sens qui résulte du fonctionnement symbolique de la musique, et non de la recherche d'une correspondance terme à terme entre deux systèmes de significations, l'un verbal, l'autre musical. »⁷

En outre, et comme nous l'avons déjà explicité, le sens ne peut se résumer à la réalité tangible d'une ou de plusieurs significations, puisqu'il est intimement lié au vécu, à l'histoire de celui qui perçoit. Chaque individu attribue un sens qui lui est propre à la réalité qu'il éprouve, dès lors que cette réalité fait écho à une expérience déjà vécue ou éprouvée ; c'est bien cette mise en relation, cette *interprétation* par le sujet qui sera porteuse de sens.

Est-ce l'œuvre elle-même qui est signifiante ou est-ce ce que l'auditeur en fait ? L'œuvre musicale est signifiante, en ce sens qu'elle porte de façon intrinsèque de multiples significations, mais c'est bien l'auditeur qui lui donne un sens.

⁷ M. IMBERTY, *Entendre la musique*, p.18

2 Qu'est-ce que la signification musicale?

Cette différence fondamentale entre musique et langage a généré des approches théoriques très contrastées. Jean-Jacques Nattiez les résume ainsi dans son article « La signification comme paramètre musical » :

« C'est en raison de cette différence profonde entre musique et langage que, à différents moments de son histoire, la musique a pu être théorisée ou considérée comme une forme renvoyant à elle-même (signification musicales intrinsèques) ou au contraire comme un phénomène renvoyant à autre chose que lui-même (significations musicales extrinsèques). »⁸

Dans cette partie, nous allons définir les principales caractéristiques de ces deux approches.

2.1 Significations extrinsèques et intrinsèques

Significations extrinsèques :

La musique peut être conçue et considérée de manière descriptive, notamment lorsqu'elle imite délibérément un autre phénomène sonore. Il s'agit par exemple de rendre audibles des cris d'animaux dans *Le carnaval des animaux* de Saint-Saëns, des adaptations de la guerre dans les différentes batailles du XVI^e siècle (œuvres de Falconiero ou Janequin par exemple).

Cette signification de la musique, bien que pertinente, ne peut cependant être appliquée à toutes les formes de musique. Et un auditeur non averti qui entend *Le carnaval des animaux* sans connaître le titre ou les intentions du compositeur peut tout à fait passer à côté des évocations animales, et y voir complètement autre chose. D'où la nécessité, si l'on souhaite adhérer au plus près de la pensée du compositeur, de la présence du paratexte, c'est-à-dire tout ce qui accompagne le texte sans être le texte proprement dit. Il peut s'agir d'un titre, d'un livret, des

⁸ J.J. NATTIEZ, art. « La signification comme paramètre musical », *Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Vol. 2, p.258

indications d'interprétation données par le compositeur... ; ces données peuvent aider l'auditeur à se placer dans la perspective du créateur et ainsi mettre en place une stratégie pour organiser leur perception de l'œuvre en lien avec son contexte.

Mais là encore, la perception de l'auditeur, bien que conditionnée par le paratexte, peut dévier de la signification originelle du compositeur jusqu'à lui en devenir complètement étrangère. Ce qui implique que c'est l'œuvre elle-même qui est porteuse d'une signification qui lui est propre. C'est ce que soutiennent les défenseurs d'une vision plus formaliste de la musique ; pour eux, comme nous allons le voir dans le paragraphe suivant, la musique a une signification qui est inhérente à sa forme, on parle alors de signification intrinsèque.

Significations intrinsèques :

Eduard Hanslick, dans *Du beau dans la musique* (1854), écrit :

« La forme, par opposition au sentiment, est le vrai contenu, le vrai sens de la musique, elle est la musique elle-même. [...] Une idée musicale formulée complètement est déjà du beau, indépendamment de toute autre condition ; elle n'a pas d'autre but qu'elle-même et n'est nullement le moyen ou le matériel servant à l'expression des sentiments ou des pensées. Que contient donc la musique ? Pas autre chose que des formes sonores en mouvements.»⁹

Sans renier l'idée que la musique soit capable de susciter des sentiments, il est cependant selon lui impossible que la musique puisse avoir un contenu affectif précis. La musique est art de l'imagination et non du sentiment, l'imagination étant « l'état actif de la contemplation pure »¹⁰. Selon lui, il existe dans la musique « un sens et une logique, mais de nature musicale ; elle est une langue que nous comprenons et parlons mais qu'il nous est impossible de traduire »¹¹. C'est une forme étendue du langage ; mais à la différence de celui-ci, chaque son est « une chose réelle et il est à lui-même son propre but ». Autrement dit, la signification et

⁹ E. HANSLICK, *Vom musikalisch-Schönen*, Leipzig, 1854, cité par E. Fubini, « Imagination et affects : du formalisme à la signifiante », *Sens et signification en musique*, dirigé par M. Grabòcz, Hermann éditeurs, 2007, p.26

¹⁰ E. HANSLICK, *Du beau dans la musique*, op. cit., p. 167

¹¹ *Ibid.*, p. 96-97

la valeur de la musique ne doivent être cherchées ni dans les intentions ou les états d'âme du compositeur, ni dans les effets qu'elle produit sur nous.

Les formalistes : Certains compositeurs du XX^e siècle, comme Stravinsky, Varèse, Schenker ou encore Webern ont radicalisé la thèse d'Hanslick. Ainsi Stravinsky, par exemple, répétait que la musique « n'exprime » rien d'autre qu'elle-même (« La musique est, par son essence, impuissante à exprimer quoi que ce soit »¹² 1962 ; Boulez ajoutait : « La musique est un art non-signifiant »¹³). Autrement dit, l'œuvre d'art serait elle-même sa propre fin et constituerait un tout qui se suffit à lui-même, sans mise en relation de l'œuvre avec l'idée signifiée, ou bien avec l'objet référent.

On est alors en droit de s'interroger: si la musique se signifie elle-même, alors quelle place reste-t-il à l'interprète et à son travail ? Doit-il construire une signification la plus proche possible de la signification intrinsèque de l'œuvre ?

2.2 Le travail de l'interprète

À la différence de certaines autres œuvres d'art, comme la peinture par exemple, les œuvres musicales ne sont pas directement accessibles ; entre le créateur et l'auditeur se situe une incontournable et indispensable tierce-personne : l'interprète. Il est la condition nécessaire et suffisante de l'accomplissement réel de l'œuvre, de son incarnation, lorsque celle-ci revêt enfin sa dimension physique.

On peut dire ainsi de l'œuvre musicale qu'elle repose sur des propriétés que l'on peut appeler fondamentales, au sens où ce sont les propriétés de l'œuvre elle-même, et des propriétés contingentes, qui sont laissées à la liberté de l'interprète. Ces dernières ne sont pas considérées comme celles de l'œuvre à proprement dit, mais comme celles de ses manifestations.

En ce qui concerne la musique, le terme *interprète* est ambigu, car il peut faire référence à la personne qui parle de la musique, celle qui l'écoute, aussi bien qu'à l'exécutant.

¹² I. STRAVINSKY, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël et Steele, 1935, vol. 1, p.116

¹³ Cité par J.J. NATTIEZ, art. « La signification comme paramètre musical », *Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Vol. 2, p. 265

Le mot interpréter dérive du mot latin *interpretari*, qui signifie étymologiquement « expliquer, éclaircir; prendre dans tel ou tel sens; traduire »¹⁴. L'interprète est un médiateur, un négociateur, une personne qui s'entremet pour faciliter un accord entre deux ou plusieurs personnages, entre deux ou plusieurs langues. L'interprète est donc, aussi, un « traducteur », à savoir quelqu'un qui nous conduit à travers (traducteur est issu du verbe latin « *trans-ducere* ») : à travers différents langages, à travers différentes images, suggérant souvent des métaphores (qui est un autre mot suggérant le voyage : dans le sens littéral du terme, la métaphore est un moyen de transport).

Cette traduction par la métaphore, dans la dimension créatrice de l'interprète (en tant que créateur physique de l'œuvre) implique logiquement les notions d'image et d'imaginaire, qui sont vecteurs de la création.

« Ainsi, loin des commentaires articulés sur les relations de tension et détente d'autrefois, et parallèlement aux travaux centrés sur la narrativité ou le recours aux affects, la piste de l'imaginaire apparaît-elle comme un vaste espace synthétique de mise en contexte de l'artiste et de l'œuvre, espace proprement tentaculaire, [...] allant des textes au paratextes [...]. »¹⁵

L'œuvre possède donc bien une signification intrinsèque qui est indissociable de sa forme, mais l'interprète, maillon nécessaire à la transmission de l'œuvre entre créateur et auditeur, est loin d'être neutre. Il va, grâce à son imaginaire, qui se situe probablement entre raison pure et sensation, transformer l'œuvre conceptuelle du compositeur en une manifestation physique et essayer de se rapprocher au plus près de l'imaginaire du créateur. D'une conception unique pourra ainsi naître de multiples et diverses productions. C'est ainsi que la méthode herméneutique pose *a priori* l'œuvre d'art comme une valeur relative, non comme une valeur absolue.

¹⁴ E. CLEMENT, *La philosophie de A à Z*, p.177

¹⁵D. PISTONE, art. « Imaginaire et sens musical : des héritages aux réalisations », *Sens et signification en musique*, dirigé par M. Grabòcz, Hermann éditeurs, 2007, p.48

2.3 De la compréhension et de l'analyse

Dans ce paragraphe, le terme *interprète* désigne celui qui discourt sur la musique. L'herméneutique musicale peut être définie comme la science qui « se sert des mots pour interpréter ou donner un sens à son objet ».¹⁶

« [Le but de l'herméneutique est] de pénétrer jusqu'à la signification et à la teneur conceptuelle contenues dans les formes en question, de chercher partout l'âme sous l'enveloppe matérielle, d'identifier le noyau irréductible de la pensée dans chaque phrase d'un écrivain et dans chaque détail de l'œuvre d'un artiste ; d'expliquer et d'analyser l'ensemble grâce à une compréhension la plus claire possible des moindres détails – et ceci en utilisant toute aide que les connaissances techniques, la culture générale et le talent personnel peuvent apporter. »¹⁷

« Comprendre les moindres détails » implique de retracer pas à pas le chemin inverse de la création : partir de la manifestation sensible brute pour arriver idéalement aux pensées de l'auteur lors de la genèse de l'œuvre ; c'est « reconstituer refaire, recréer l'esprit étranger qui s'est exprimé dans une œuvre porteuse de sens »¹⁸. Autrement dit, il s'agit de tenter de se comprendre entre créateur et récepteur. Cela nécessite de la part de l'interprète une prise de recul par rapport à sa perception immédiate, afin qu'il puisse s'approprier l'œuvre le plus clairement et objectivement possible. L'un des moyens d'y parvenir est le recours à l'analyse.

Etymologiquement, le mot analyse est issu du grec *analuein* qui signifie littéralement délier. Le but de l'analyse est donc de délier les éléments constitutifs de l'œuvre afin de pouvoir les étudier. Ceci est rendu possible car le temps de

¹⁶ M. BARONI, art. « Herméneutique musicale », *Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol 2, Actes sud, p.672

¹⁷ I. BENT, « Analysis », *The new Grove Handbooks in Music*, London, Macmillan, 1987, p. 6; cité par K. Agawu, « Analyse musicale et herméneutique de la musique », *Sens et signification en musique*, M. Grabòcz, Hermann, p.95

¹⁸ D. SIMARD, *Éducation et herméneutique*, Presses Université Laval, 2004, p.97

l'analyse est « arrêté », et se distingue du temps de la performance ; cette prise de recul temporelle permet de séparer ce qui est constitutif de l'émotion et ce qui relève de la rationalisation de l'œuvre.

Outre la compréhension du texte, c'est par la compréhension du contexte de l'œuvre musicale que pourra émerger la signification culturelle de la musique dans sa dimension sociale.

C'est bien grâce à la compréhension globale du système texte musical/contexte musical que l'interprète pourra tenter de se rapprocher au plus près de l'imaginaire du compositeur et tenter de saisir la signification de l'œuvre.

Il existe toutefois des situations où la non-compréhension est inévitable et peut-être même d'une certaine façon préférable, comme nous l'affirme Danauser dans un article au titre provocateur, « l'éloge de la folie » :

« L'analyse de la technique de composition dans certaines œuvres musicales ne parviendra donc qu'à mettre à nu les conditions dans lesquelles agit le sublime, sans pouvoir jamais nécessairement les justifier. Et quand bien même l'analyse scientifique penserait pouvoir expliquer le phénomène du sublime à partir des prédéterminations structurelles immanentes à l'œuvre, le procès esthétique lui-même serait voué à se dissoudre dans la prétendue compréhension acquise sur l'œuvre. »¹⁹

L'une des propriétés de l'œuvre d'art n'est-elle pas son caractère énigmatique ? Pour Adorno, on ne peut parler d'œuvre d'art que lorsque cette dernière ne peut être entièrement comprise et expliquée ; c'est parce qu'elle résiste à l'approche raisonnée, qu'elle garde son potentiel et suscite l'intérêt et la curiosité. C'est en quelque sorte dans cette zone d'ombre que réside toute puissance.

¹⁹ H. DANAUSER, art. « L'éloge de la folie », *Sens et signification en musique*, dirigé par M. Grabòcz, Hermann éditeurs, 2007, p.70

3 Sens et signification dans ma pratique

Etant flûtiste à bec, le diplôme d'état que je prépare actuellement est un diplôme de professeur de musique dans la spécialité instruments anciens. Une grande partie du répertoire de cette famille d'instruments fait en effet partie de ce que l'on nomme communément « musique ancienne » et qui balaye quelques siècles, de la période médiévale à la fin du baroque au XVIII^e s. L'interprétation de ce répertoire n'est pas sans soulever quelques questions.

3.1 Comment aborder la musique ancienne

La question du sens et de la signification se pose pour moi en ce qui concerne le répertoire de musique ancienne, et peut-être de façon plus emblématique pour ce qui est de la musique baroque. En effet, à cette période, l'avènement total de la musique instrumentale n'a pas encore eu lieu, et le rapport au texte, à la codification est toujours très prégnant. Comme nous l'expose Enrico Fubini, nombreux sont les penseurs du XVIII^e, qui, à l'instar de Jean-Jacques Rousseau, redoutent l'abandon de la musique vocale :

« [...] Rousseau refuse la musique instrumentale pure, trop éloignée du sens, dépourvue même de l'aspiration à la dénotation, risquant ainsi le pur ornement ou le sentiment à l'état brut et informe. La reconstitution de l'unité perdue, c'est-à-dire le cri de l'âme qui prend sa forme et représente l'acte expressif dans sa complétude et sa prégnance, réside précisément dans le chant où la musique se fait symbole et où le langage retrouve toute sa portée expressive originelle. »²⁰

C'est à cette période que s'effectue l'affirmation de la musique instrumentale pure. De nombreux traités justifient cette nouvelle forme musicale, et relatent ce que l'on appelle la rhétorique musicale, c'est-à-dire l'art de choisir et d'agencer des figures afin de faire naître l'émotion chez l'auditeur. Cet art supplée en

²⁰ E. FUBINI, art. « Imagination et affects : du formalisme à la signifiante », *Sens et signification en musique*, dirigé par M. Grabòcz, Hermann éditeurs, 2007, p. 31

quelque sorte la perte de sens verbal inhérent à la musique vocale. Ces figures rhétoriques sont par exemple l'utilisation de mélismes pour exprimer la joie, d'une descente chromatique pour figurer la peine ; loin d'être des figures toutes faites, ce sont « les mots d'un vocabulaire, les tournures d'une syntaxe, dont usait la langue musicale »²¹.

Philippe Beaussant ajoute, dans son essai *Vous avez dit baroque ?*:

« Ces figures rhétoriques étaient si aisément, si “parlantes”, si bien comprises par les auditeurs du XVIIIe siècle, qu'elles finissaient par n'avoir même plus besoin du secours des mots. Elles avaient exactement le même pouvoir d'évocation dans un mouvement de concerto ou dans une pièce pour clavecin. Le discours musical n'était pas le propre du chant, mais de toute musique.»²²

Si ces figures rhétoriques étaient parlantes au XVIIIe siècle, on est cependant en droit de s'interroger : le vocabulaire et la syntaxe de la langue musicale d'alors a-t-elle gardé son pouvoir d'évocation à travers les siècles ? Sommes-nous aujourd'hui en mesure de comprendre les subtilités de ce langage ? Car comme le souligne justement Kofi Agawu, professeur de musicologie à l'université de Harvard, auteur de l'article « Analyse musicale et herméneutique de la musique »:

« Traiter des affects implique nécessairement que l'on s'interroge sur les normes et les conventions, car les associations émotionnelles induites par les affects ne sont accessibles qu'aux membres d'une communauté interprétative donnée. »²³

On ne peut en effet transmettre les intentions du compositeur que selon la compréhension qu'on en a, et qui est fonction de nombreux paramètres : l'analyse du texte musical, l'analyse du contexte de l'œuvre, les connaissances théoriques et musicologiques, la nature des instruments sur lesquels on exécute le morceau. De plus, les exécutions les plus impressionnantes, les plus émouvantes d'une œuvre ne sont pas nécessairement les plus « justes » du point de vue historique.

²¹ P. BEAUSSANT, *Vous avez dit baroque*, Actes sud, 1994, p.136

²² *Op. cit.*, p.137

²³ K. AGAWU, art. « Analyse musicale et herméneutique de la musique », *Sens et signification en musique*, dirigé par M. Grabòcz, Hermann éditeurs, 2007, p.103

Alfred Brendel défend l'idée que l'interprète doit actualiser son geste et obéir à également à ce qui constitue l'esthétique du moment. Il affirme :

« On en arrive au paradoxe suivant : une interprétation intemporelle, qui semble avoir rompu tous liens avec l'histoire, est seulement possible quand on est au diapason de son époque. Libérer, parmi les multiples énergies qui font un chef-d'œuvre, celles qui aujourd'hui nous touchent de la manière la plus noble et la plus essentielle - voilà la tâche qui hausse l'interprète du texte original au-dessus d'un conservateur de musée. »²⁴

Ainsi, bien qu'il soit primordial que l'interprète soit très au fait du texte et du contexte de l'œuvre, il n'en reste pas moins que la musique doit faire écho à sa sensibilité de l'instant, et ne pas se figer dans ce que l'on pense être la vérité historique, ce qui reviendrait à figer les « formes sonores en mouvement », si l'on reprend la célèbre définition de Hanslick.

3.2 Un enseignement qui fait sens ?

La question du sens et de la signification me paraît être une problématique primordiale dans le cadre de ma fonction d'enseignante. Comment en effet et dans quel cadre dispenser un enseignement qui fait sens pour l'élève ?

Selon J.J. Nattiez, « un objet quelconque prend une signification pour un individu qui l'appréhende lorsqu'il met cet objet en relation avec son vécu »²⁵.

Prenons l'exemple d'un enfant entrant à sept ou huit ans à l'école de musique et dont les parents ne sont pas musiciens. Cet enfant est certes imprégné de son environnement musical quotidien, dont la musique occidentale écrite fait certainement partie, mais cette imprégnation est-elle suffisante pour qu'elle soit signifiante ? Il est nécessairement des esthétiques ou des formes qu'il ne peut

²⁴ Alfred Brendel, cité dans un article, *Encyclopédie Universalis*, http://www.universalis.fr/encyclopedie/UN80055/INTERPRETATION_DE_LA_MUSIQUE_ANCIENNE.htm

²⁵ J.J. NATTIEZ, « La signification comme paramètre musical », *Une Encyclopédie pour le XXI^e s.* vol. 2, p.256

mettre en relation avec un quelconque vécu. Que peut-on alors mettre en œuvre pour que les biens musicaux que l'enseignant lui propose fassent sens à ses yeux, aient une quelconque signification ?

Laurent Guirard, dans son essai *Abandonner la musique ?*, répond en partie à cette question.

« Pour bien développer ses capacités de représentation et de manipulation des informations sonores, l'enfant doit les solliciter. Il doit donc valoriser et poursuivre une activité dont il ne peut encore saisir entièrement l'intérêt, c'est-à-dire avoir une raison suffisante de faire de la musique avant qu'apparaissent des formes de valorisation, de réflexion, et même de plaisir semblables à celles qui poussèrent les adultes à édifier cet art. Heureusement, le développement de ces connaissances relève principalement avant dix ans d'un phénomène d'*acculturation*, c'est-à-dire d'une exposition relativement passive à une culture musicale cohérente. »²⁶

Ceci implique de travailler à construire avec l'élève une mémoire, pour que se construisent peu à peu, pas à pas, des référentiels auxquels il pourra se construire une ou des identités. Comme dans le langage verbal, c'est à travers cette mémoire que vont pouvoir s'articuler et s'orienter les propositions et finalement prendre sens.

Comme nous l'avons exposé en première partie de cet ouvrage, l'une des spécificités de la musique est ce qu'elle suscite des émotions. Cependant, il va de soi que l'on ne peut apprendre à exprimer ce qui relève de la sensibilité de chacun. Comment alors aider l'élève à exprimer un contenu émotionnel ? Selon Rosalba Deriu, cela peut s'effectuer à travers l'expérimentation personnelle, comme elle l'affirme dans son article intitulé « Méthodes pédagogiques récentes ».

« On considère que la possibilité d'expérimenter personnellement les éléments du langage musical permet un apprentissage profond et chargé de

²⁶ L. GUIRARD, *Abandonner la musique*, p.30

sens, tout en développant les capacités expressives de l'élève, qui peut ainsi donner un contenu émotionnel à son monde intérieur. »²⁷

Autrement dit, l'enjeu réside dans le fait d'accompagner l'élève afin qu'il ait la possibilité de développer son imaginaire en musique.

Enfin, il est à mon avis indispensable de comprendre pour produire, c'est-à-dire d'avoir la capacité de discerner la structure, le contexte, le style, la fonction d'une œuvre pour en saisir le sens. Ceci implique de travailler avec l'élève à développer ses compétences en matière d'analyse et d'interprétation. Afin de pallier à l'inadéquation langage/musique, il peut être intéressant de varier les modes d'interprétation, outre le langage verbal, on pourra ainsi utiliser une codification graphique ou gestuelle.

C'est à partir de cette compréhension que l'élève sera à même de produire de la musique, et de mettre en relation son vécu musical, ses compétences théoriques, son imaginaire, pour que pour lui la musique prenne tout son sens.

²⁷ R. DERIU, *Méthodes pédagogiques récentes*, Encyclopédie du XXIe s. vol. 2, p.858

Conclusion

« *Sens* est ce mot étonnant qui est lui-même utilisé dans deux significations opposées. Tantôt il désigne les organes de l'appréhension immédiate, tantôt cependant nous appelons *sens* la signification, la pensée, la valeur universelle de la chose »²⁸

Pour tout interprète de la musique, qu'il soit exécutant, analyste ou simplement auditeur, la question du sens se pose lorsqu'il appréhende une œuvre musicale. Car comme nous le montre la citation de Hegel, derrière la question du sens s'opposent sens « sensible » et le sens « raisonné ». L'exécutant, dont il est le plus question dans cet écrit, se doit en effet de se poser certaines questions : quelle compréhension ai-je du texte musical, de son contexte ? Dans quel but ? Que transmettre de ma compréhension ? Comment me placer vis-à-vis de la signification que j'ai de l'œuvre ? Comme nous l'avons vu, ces questions soulèvent des questions philosophiques et esthétiques dont on ne peut s'affranchir, et qui devraient alimenter la réflexion de tout interprète.

Selon moi, la pensée musicale précède le jeu musical. Il me paraît primordial de former des élèves musiciens, qui comprennent la musique, pour lesquels la musique fasse sens. Cela me semble l'un des pré-requis nécessaires à l'envie de jouer. Ceci est sans doute possible en favorisant trois points essentiels : le développement de la mémoire de l'élève, le développement de la compréhension et de l'analyse et enfin le développement de l'imaginaire.

Concernant les aspects pédagogiques, il existe bien des pistes de réflexion attenantes au sujet qui mériteraient d'être traitées, comme par exemple : Comment faire le lien entre pensée musicale et jeu instrumental ? Quel pourrait être le rapport entre l'imaginaire du musicien et son geste musical ? Les réponses à ces questions ne sont bien sûr pas immédiates, mais il me semble important de conserver ces questionnements, ces problématiques fondamentales en tête, afin d'alimenter la réflexion sur la pédagogie.

²⁸ G.W.F Hegel, *Cours d'esthétique*, trad. fr. de J.P. Lefebvre, Paris, Aubier, 1995, Tome 1, p. 175

Bibliographie

- BEAUSSANT, Philippe, *Vous avez dit baroque*, Actes sud, 1994
- CLEMENT, Elisabeth, *La philosophie de A à Z*, Hatier, Paris, 1994
- GRABOCZ, Mårta, *Sens et signification en musique*, Hermann éditeurs, 2007

Articles cités :

- AGAWU, Kofi, « Analyse musicale et herméneutique de la musique », p. 93
 - FUBINI, Enrico, « Imagination et affects : du formalisme à la signifiante », p. 13
 - DANAUSER, Hermann, « L'éloge de la folie », p.70
 - PISTONE, Danièle, « Imaginaire et sens musical : des héritages », p.23
- GUIRARD, Laurent, *Abandonner la musique ?*, L'Harmattan, Paris, 1998
 - IMBERTY, Michel, *Entendre la musique*, Dunod, Paris, 1979
 - NATTIEZ, Jean-Jacques, *Une encyclopédie pour le XXI^e siècle vol.2 Les savoirs musicaux*, Actes sud/Cité de la musique, 2004

Articles cités :

- BARONI, Mario, « Herméneutique musicale », p.672
- DERIU, Rosalba, « Méthodes pédagogiques récentes », p. 854
- NATTIEZ, Jean-Jacques, « La signification comme paramètre musical », p. 258