

« Toute musique qui ne peint ni ne parle est mauvaise<sup>1</sup> ». Ce jugement, tiré des *Leçons de clavecin* de Bemetzrieder, date de la fin de l'époque pendant laquelle la doctrine de l'imitation a gouverné l'ensemble des beaux-arts. Il nous transporte au cœur de l'application de cette doctrine à la musique, présupposant deux propositions simples : « La musique peut parler » et « La musique peut peindre ». Entre 1600 et 1750, tous les mélomanes auraient souscrit à ces deux propositions.

Or, le son, qui est le médium utilisé par la musique, est extérieur à nos deux systèmes principaux de représentation, les mots et les images. Le son ne parle pas, le son ne peint pas.

Il y a donc là un formidable paradoxe : le son est extérieur à nos deux principaux systèmes de représentation, les mots et les images, le son ne parle ni ne peint, et cependant, on a pu dire de la musique, à un moment de son histoire, qu'elle parlait et qu'elle peignait.

C'est à l'élucidation de ce paradoxe que je m'attache dans les deux volumes de cet essai.

1 — Élucider ce paradoxe impose premièrement de comprendre pourquoi on a pu affirmer à un moment de son histoire que la musique parlait et peignait, deuxièmement de déplier les présupposés et les conséquences sémiotiques d'une telle affirmation. Pour la comprendre, il faut l'écouter et taire les objections, issues de nos propres catégories d'auditeur du XXI<sup>e</sup> siècle, que spontanément on est tenté de lui opposer. Elle nous oblige en effet à entrer dans une conception de la musique étrangère à la nôtre car fortement inféodée au mot, et elle implique des habitudes d'écoute assez exotiques qui requièrent la médiation du verbe. En déplier les présupposés et les conséquences, c'est exhiber l'ensemble des présupposés symboliques et culturels qui sous-tendaient le *régime imitatif* de la musique à l'époque classique.

Une telle affirmation suppose une tension, une aspiration de la musique vers le sens, donc vers les mots et les images qui sont les premiers pourvoyeurs de sens (sans les mots et les images diurnes ou nocturnes qui tissent nos pensées et nos rêves, le domaine de notre psyché serait bien réduit). Du point de vue sémiotique, une telle affirmation suppose une tension, une aspiration vers la référence. *Imiter, c'est référer à.*

Or le médium de la musique, le son, ne réfère pas, comme le font les mots et les images – les premiers en *désignant*, les secondes en *montrant*. Il a donc fallu que la musique, à partir d'un médium qui ne l'y prédisposait guère, élabore des procédures lui permettant de référer. Elle y a réussi pour une grande part en contractant une alliance avec le verbe. À l'âge classique, c'est par cette alliance que le son a eu accès à la référence, que la musique a pu parler et peindre. L'essence de la musique est alors d'être la servante des paroles, suivant en cela une prescription qui remonte à l'Antiquité<sup>2</sup>. La musique vocale, au service du texte poétique, tient le premier rang, tandis que la musique instrumentale « n'a qu'une demi-vie ». Les sons imitent les mots, les premiers sont le corps de la musique et les seconds en sont l'âme. Sous ce régime imitatif, la musique n'est absolument pas pure : rhétorique, poétique, imitation dessinent son cadre, elle parle, elle peint, elle excite les passions. Étudier d'un point de vue sémiotique cet ensemble de moyens par lesquels la musique a référé, de manière tantôt vague, tantôt précise, tant qu'elle a prétendu être imitative – tel est l'objectif de la première partie du premier volume.

2 — Ce paradoxe peut être défendu pour sa capacité à rendre compte de la nature contradictoire et obscure du phénomène musical. Il peut également être rejeté parce que jugé comme une absurdité référentielle. Élucider ce paradoxe impose donc également de comprendre les raisons qui l'avivent aujourd'hui, au point de le rendre insoutenable aux yeux de certains et insuffisant pour élucider le sens de la musique aux yeux de tous. Dans la deuxième partie, nous étudierons donc le mouvement de reflux qui a commencé à se manifester dans le dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle, quand la doctrine générale de l'imitation est entrée en crise, et s'est développé au cours des deux siècles suivants, substituant progressivement au régime imitatif de la musique *un régime formel*, jusqu'à souffler aujourd'hui aux auditeurs contemporains des objections massives à la conception imitative de la musique. Récusant successivement le primat de la musique vocale, l'alliance de la musique avec le verbe, la peinture sonore, la connexion avec la rhétorique, avec la poétique, l'expression des passions, ce mouvement s'est développé en trois « moments » : le moment romantique, le moment moderne à partir de 1920, le moment des avant-gardes, entre 1950 et 1970.

D'un côté, il y a eu rupture. Les compositeurs romantiques ont, au nom de la musique pure, unanimement condamné l'imitation musicale, au sens étroit du terme : la peinture sonore<sup>3</sup>. Après 1800, ce qui faisait la faiblesse de la musique – son incapacité à accéder au concept – est devenu sa force : elle a exprimé dès lors l'indicible, l'ineffable, étant

par excellence *symbole*, au sens romantique de ce terme. Elle est ainsi devenue musique *pure* – l'épithète *pure* indiquant qu'elle est autonome, émancipée du texte, qu'elle vole de ses propres ailes et qu'elle « réfère » à l'ineffable. Dès lors, le son ne renvoie plus au mot. Le romantisme musical a développé deux conceptions solidaires : une esthétique du sentiment, irrationnelle, métaphysique, et une esthétique formelle, abstraite.

Au milieu du siècle, Hanslick a dissocié ces deux versants et inauguré une deuxième étape de l'autonomie de la musique : non seulement elle n'imit plus, elle ne parle ni ne peint, elle est déliée du verbe, mais encore elle n'exprime plus et présente avant tout des formes en mouvement. Stravinski approfondira la thèse hors de la sphère germanique. Prenons ici deux brefs repères pour mesurer l'ampleur de la mutation.

a) Hanslick : « La beauté d'une œuvre musicale est spécifiquement musicale, c'est-à-dire qu'elle réside dans les combinaisons de sons, sans relations avec une sphère d'idées étrangères, extra-musicales. » « Que contient donc la musique ? Pas autre chose que des formes sonores en mouvement<sup>4</sup>. » Ce formalisme hanslickien qui, délié du sentiment et de l'indicible, fait de la forme l'essence de la musique, annonce dans ses formulations les plus radicales certaines musiques du XX<sup>e</sup> siècle qui ne retiendront de l'esthétique romantique que l'aspect formel pour le généraliser, infléchissant la musique pure vers ce que j'appelle la *pure musique*.

b) Dans le sixième chapitre de *La Naissance de la tragédie*, Nietzsche, dans la lignée de Tieck, Hoffmann et Schopenhauer, inverse purement et simplement le dogme fondamental de la théorie classique. Posant que « *la mélodie est l'élément premier et général* » dans la chanson populaire, il affirme que « la mélodie enfante la poésie et ne cesse de l'enfanter » et que « dans les paroles de la chanson populaire nous voyons donc la langue tendre de toutes ses forces à *imiter la musique* ». Il peut conclure : « Nous avons ainsi défini le seul rapport qui peut exister entre poésie et musique, mot et son : le mot, l'image, le concept cherchent une expression analogue à la musique et par là en subissent la violence<sup>5</sup>. »

L'aboutissement de ce processus fut atteint avec les deux générations d'après la Deuxième Guerre mondiale, qui radicalisèrent le paradigme déjà ancien de la forme et en imposèrent un autre, celui du son. La conception du son ne renvoyant qu'à lui-même s'applique aussi bien à l'œuvre informelle d'un Cage qu'à tous les formalismes et structuralismes musicaux (où les sons renvoient aux autres sons, leur ensemble constituant une forme close sur elle-même). Le musical peut dès lors pleinement s'identifier au purement sonore. J'appelle *pure musique* cette conception.

D'un autre côté, s'il y a eu rupture, il y a eu également continuité. Au XIX<sup>e</sup> siècle, l'imitation musicale a subsisté malgré la condamnation romantique. De même que les poètes ont déclaré la guerre à la rhétorique et ont cependant continué à user de figures à chaque vers ou presque, de même les musiciens ont condamné *en théorie* l'imitation et ont persisté discrètement à la mettre en œuvre *dans la pratique*. Ils ont continué à user des principes et des procédés propres à l'imitation dans leur musique vocale et ils ont cherché à les intégrer dans leur musique instrumentale toutes les fois qu'ils ont ambitionné de référer à des réalités extra-musicales : ainsi, la peinture sonore, unanimement condamnée en théorie, est pratiquée dans la musique à programme (Berlioz, Liszt, Richard Strauss) et la musique à argument « poétique » (Schumann, Debussy). Quant à l'expression, tous les compositeurs sans exception y ont vu la fin première de la musique, y compris les tenants de la musique pure (Chopin, Brahms). Par conséquent, malgré l'émergence de la musique pure et la volonté affichée par les compositeurs de rompre avec l'imitation classique, une grande partie des codes imitatifs a continué de fonctionner.

Si, à l'évidence, le cas du XX<sup>e</sup> siècle est plus nuancé, si le désir d'abstraction y a été très fort, la prétention référentielle de la musique ne fut que très rarement anéantie. Elle subsista, *mutatis mutandis*, y compris chez ceux qui la condamnèrent très tôt dans le siècle (Stravinski), comme plus tard chez les tenants de la *tabula rasa* : quand Boulez affirme que *Pli selon pli* est un portrait de Mallarmé, il faut bien que sa musique réfère d'une manière ou d'une autre à la poésie de ce dernier.

Et donc, si la musique après 1800 a tendu à ne plus imiter (ou, à tout le moins, si le mot « imitation » a quasiment disparu du vocabulaire), elle a continué à référer. Nous observerons qu'elle a donc souvent continué à parler, à peindre, à exprimer des sentiments, à s'appuyer sur la littérature et sur une forme de rhétorique, sans que, le plus souvent, cette imitation ou cette rhétorique dise son nom.

De fait, tout le monde ou presque s'accorde aujourd'hui pour affirmer que la musique n'est pas seulement un substrat ou un kaléidoscope sonore, un ensemble de sensations sonores, qu'elle a des effets et communique un sens, dans l'acception la plus large de ce terme : une teneur, une signification, un contenu spirituel, mental, émotionnel, physique, physiologique, etc., qui requiert une compréhension (sans préjuger si cette compréhension passe peu ou prou, explicitement ou implicitement, directement ou indirectement, par les mots). La thèse qui aujourd'hui réduit la musique à des formes ou à du son n'est pas

plus tenable que celle qui, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, la réduisait à une imitation de la belle nature. Le paradoxe demeure.

3 — Ce paradoxe implique une sémiotique très particulière, au sein de laquelle la métaphore et l'analogie jouent un rôle déterminant. À l'évidence, la musique ne parle ni ne peint littéralement, c'est seulement métaphoriquement que l'on peut affirmer qu'elle parle ou qu'elle peint. Or, la pertinence des métaphores repose sur des analogies – sur des ressemblances analogiques. En l'occurrence, on peut admettre qu'il est pertinent de dire que la musique « parle » et « peint » parce que sa manière de parler et de peindre est analogique au parler de la parole et au montrer des arts plastiques. Éclaircir ce paradoxe requiert donc d'entrer dans le champ de la sémiotique de l'imitation musicale, autrement dit d'étudier : a) l'iconisme musical, son fonctionnement, le type de ressemblance qu'il engage ; b) la part de métaphore et d'analogie qui y entre nécessairement ; c) la part de verbalisation qui y est ou non associée.

Dans la première partie, nous aborderons donc l'imitation non pas d'un point de vue esthétique mais d'un point de vue sémiotique. Imiter, c'est référer à. Étudier l'imitation musicale d'un point de vue sémiotique, c'est donc chercher comment la musique, quand elle imite, parvient à référer au monde malgré un médium qui ne l'y prédispose pas. Autrement dit, c'est recenser, à travers les procédés de l'imitation musicale, les voies qu'emprunte le médium sonore pour parvenir à référer au monde. En étudiant comment la musique imitative de l'âge classique *se réfère* à l'objet imité, nous étudions donc un cas particulier (mais massif) de référence. Et nous verrons que ce cas est pour partie généralisable, car la musique n'a pas cessé de référer tout au long de son histoire. Tant qu'elle a eu une fonction, elle a dû tenir compte du cadre et du cahier des charges imposé par celui-ci. On pense particulièrement à la musique religieuse, dont la symbolique est aussi riche que l'architecture religieuse. Au Moyen Âge, par exemple, alors même que la doctrine de l'imitation n'était pas de mise, les valeurs longues et les valeurs brèves des *organa* de Pérotin réfèrent respectivement à l'éternité divine et au temps humain sublunaire.

De même, la deuxième partie analyse du point de vue sémiotique et non plus esthétique le fait qu'après 1800, si la musique a cessé d'imiter (en rupture avec l'époque antérieure), elle n'a pas cessé de référer (en continuité avec l'époque antérieure). D'un côté, la rupture a impliqué qu'avec le régime de la forme, la nature du signe musical change : il est censé ne plus renvoyer qu'à lui-même. Hanslick a pu écrire :

« Établissons une bonne fois la différence capitale suivante : dans le langage, le son n'est qu'un signe, c'est-à-dire un moyen employé pour exprimer une chose tout à fait étrangère à ce moyen ; dans la musique, le son est une chose réelle et il est à lui-même son propre but. » Ce que le théoricien autrichien affirme ici, c'est que le son n'est pas un signe, il ne renvoie pas à autre chose que lui-même. D'un autre côté, la continuité a fait que la musique référant encore et toujours, le son renvoie bien à autre chose qu'à lui-même.

Que la musique imite en référant est un truisme, qui sert de point de départ à la première partie. Ce que cet essai mettra en évidence, c'est que, en raison de la nature de son médium symbolique (le son, qui ne désigne pas comme les mots, ne montre pas comme les images, ne dénote donc pas), le moyen principal que possède la musique de référer est l'iconisme<sup>6</sup>. Et cet iconisme est particulier en ce qu'il est fondé sur des ressemblances analogiques, donc des ressemblances plus ou moins vagues, mais enracinées culturellement. Cette étude fera l'objet du deuxième volume, qui présente une sémiotique musicale entièrement nouvelle. Nouvelle, parce que déduite de l'histoire et non d'un système ; et parce que respectueuse de son objet, la musique, sans importer d'emblée des éléments externes.

J'appelle *régimes de sens* les diverses manières par lesquelles la musique, au cours de son histoire, a tendu vers le sens à partir d'un médium qui ne l'y prédisposait pas. Le sens, projeté sur les sons ou tiré des sons, n'est pas fixe à travers les âges, il a une histoire, avec ses lentes maturations et ses révolutions soudaines. Le médium sonore, comme tout médium, a des ressources spécifiques et limitées, que l'histoire de la musique, en ses différentes époques, découvre, exploite et développe. On peut distinguer quatre régimes de sens principaux<sup>7</sup>. Au Moyen Âge, l'essence de la musique était le nombre. À l'âge classique, la musique-imitation parle ou peint, elle dit les choses ou elle les montre. Dans ces deux premiers régimes, la musique n'est pas autonome, elle réfère à des réalités extra-musicales, elle est étroitement corrélée à deux domaines extra-musicaux : les mathématiques pour le premier, la rhétorique, mêlée de poétique, pour le second. Le déplacement de la musique du *quadrievium* vers les beaux-arts au cours des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles est une manifestation du passage du paradigme mathématique au paradigme rhétorique et imitatif. Le son est alors signe – chose qui renvoie à autre chose. Vers 1800, alors que la musique au Moyen Âge était « rapportée » au nombre et « réduite » à l'âge classique au principe de l'imitation (Batteux), la voici identifiée à la forme, à l'agencement interne des sons, puis un siècle et demi plus tard au son, au

son pur, libéré de son essence numérique ou verbale. Dans le régime formel, le son est censément perçu pour lui-même, il ne tire plus son sens d'une essence qui lui serait étrangère. Il n'y a plus d'arrière-son. Les sons produisent des sensations sonores et ces sensations sonores construisent des formes sonores<sup>8</sup>. Ils ne réfèrent plus à des réalités extra-musicales, ils ne renvoient qu'à eux-mêmes.

L'enchaînement des deux premières parties donne une perspective d'ensemble des principes symboliques du régime imitatif (dominant de 1550 à 1750) et du régime formel (dominant de 1800 à nos jours)<sup>9</sup>. La persistance de l'imitation après 1800 n'est pas seulement la conséquence d'un héritage dont la liquidation aurait pris quelques dizaines d'années : les régimes imitatif et formel de la musique sont présents à toutes les époques. L'interaction de ces deux régimes structure aujourd'hui nos habitudes auditives, nos approches plurielles de la musique, nos divergences d'opinion et les apories la concernant. Du mélomane féru de musique ancienne au connaisseur de musique contemporaine, de l'amateur de musique de cinéma au passionné de répertoire symphonique, chacun se réfère à une conception différente du rapport de la musique au monde – et les musiques elles-mêmes convoquent des habitudes d'écoute différentes. Cette perspective d'ensemble permet de débusquer quelques fausses questions esthétiques, qui sont dues pour une bonne part au jeu de ce feuilleté<sup>10</sup>, et de mettre en évidence les présupposés de nos débats, les approximations ou les ambiguïtés de notre terminologie musicale. On comprend dès lors les raisons qui aujourd'hui rendent obscure l'assertion de Bemetzrieder : entre-temps, la musique est passée d'un régime imitatif où elle était liée au verbe à un *régime formel* où elle tend à ne plus l'être du tout – ce qui ne signifie pas qu'elle ne l'est plus du tout. C'est pourquoi l'assertion nous semble aujourd'hui obscure mais pas entièrement absurde.

Les thèses principales de cet essai sont donc les suivantes :

1. La musique savante occidentale est un art mimétique – beaucoup plus mimétique qu'on ne le pense généralement. Les voies de la référence y sont multiples mais le plus souvent la musique réfère en montrant.
2. Le fonctionnement des signes musicaux est spécifique. Il n'est pas plus proche de celui du signe arbitraire linguistique que de celui du signe iconique plastique.
3. Les « langages » musicaux, loin d'être la résultante de structures profondes qui seraient apparentées prioritairement aux structures

linguistiques<sup>11</sup>, sont la résultante de nombreuses et diverses projections de sens sur le son, projections soufflées par la culture. Ils sont donc façonnés par l'histoire.

4. La signification des divers paramètres sonores (tempo, intensités, registres, durées, etc.) et des procédés symboliques inventés par les musiciens est étroitement liée aux autres sphères de la culture : chanter fort a longtemps eu et a encore aujourd'hui une signification analogue à celle de parler fort – c'est pourquoi un *forte* à l'âge classique n'a pas la même signification au théâtre, à l'église ou à la chambre<sup>12</sup>.
5. Une fois retirée, la vague structuraliste qui avait tant insisté sur la dimension formelle de la musique, a laissé sur la composition, la pédagogie, la médiation, une empreinte beaucoup plus forte que sur les autres arts. La force de cette empreinte est une des causes de l'insularité actuelle de la musique dite contemporaine au sein de la culture.

Ce livre insiste sur les contenus émotionnel et intellectuel de la musique – sur les connexions étroites liant ces contenus et le reste de la culture. Il propose une lecture de l'histoire de la musique non pas seulement à partir des notions-clés du régime formel (la forme, la structure, le son, la musique pure) mais encore à partir des notions-clés du régime imitatif et référentiel (la poétique, la rhétorique, la mimétique, l'expression, la présence de l'extra-musical dans le musical). Il est constamment fidèle à l'idée déduite du constat suivant : réduire la musique à des formes, cette proposition des théories modernes, dominées par le formalisme et un positivisme scientifique désuet, est aussi simpliste que la proposition des théories classiques : réduire la musique à l'imitation.

1. Bemetzrieder, *Leçons de clavecin et principes d'harmonie, en dialogues*, Paris, Bluet, 1771, Premier dialogue, p. 9.
2. Pour exemple : « L'harmonie et le rythme doivent s'accorder aux paroles. » (Platon, *La République*, III 398 c). « Harmonie » désigne ici « l'ensemble des rapports harmonieux régissant la mélodie ».
3. Pour des raisons qui apparaîtront plus loin, j'inclus sous la bannière de l'imitation la peinture sonore (imitation au sens strict) et l'expression (des sentiments).
4. Édouard Hanslick, *Du Beau dans la musique* [1854], trad. fr., Paris, Christian Bourgois, 1986, p. 57, 112 et 94.
5. Cette inversion aboutit plus loin à la condamnation du *stilo rappresentivo* et, plus généralement, de la culture de l'opéra, « produit de l'homme théorique », symptôme de la culture socratique.
6. Sur l'iconisme, cf. chapitres 1 et 22.
7. Je renvoie à l'entrée « Musique et sens » in Christian Accaoui (dir.), *Éléments d'esthétique musicale*, Paris / Arles, Cité de la Musique / Actes Sud, 2011.
8. Le quatrième régime est celui de la citation.
9. Régime imitatif ou régime *rhétorique*, régime formel ou régime *esthétique*. Le premier est classique, le second moderne. J'emploie tout au long « classique » comme englobant les styles et les esthétiques baroque et classique, et l'expression « âge classique » renvoie donc de manière concise à la période 1550–1800. De même, « moderne » englobe souvent romantique et moderne.
10. Entre autres, la question de l'expression et de la signification a suscité des points de vue complètement opposés dans l'histoire et elle provoque encore aujourd'hui des polémiques. Chacun trouvera naturellement des arguments en faveur de la position qu'il veut défendre, selon qu'il se référera à *Kontra-punkte* de Stockhausen ou à la *Lettera amorosa* de Monteverdi. De fait, la question de l'expression est le plus souvent mal posée, parce qu'on se demande si LA musique est expressive ou pas, comme si la musique était une réalité éternelle qu'il fallait sonder une fois pour toutes afin de savoir si elle a ou non la propriété d'exprimer. La musique est un artefact et, au cours de l'histoire, il a pu être décidé qu'elle serait expressive – des musiciens et des mélomanes ont fait ce choix durant des siècles entiers ; et il a pu être décidé qu'elle ne le serait pas – des compositeurs au XX<sup>e</sup> siècle ont choisi cette option (au Moyen Âge aussi, sans vraisemblablement poser la question dans les termes qui sont les nôtres, engagés qu'ils étaient sur de tout autres positions). Le problème n'est donc pas de savoir si la musique est expressive ou non, mais de savoir comment elle arrive à ses fins quand elle a choisi de l'être et quand elle a choisi de ne pas l'être.
11. Sans remonter comme Rousseau à une origine très hypothétique du langage, on peut s'interroger. Pourquoi élire les langues modernes caractérisées par l'arbitraire ? Pourquoi écarter les langues semi-hiéroglyphiques ou les langues anciennes comme l'hébreu ou l'arabe ?
12. Tout au long de ce travail, j'emploie le mot de signification dans une acception qui n'implique pas nécessairement de manière directe, explicite, le signifié verbal (mais qui ne le refuse pas non plus d'avance). On peut comprendre une musique sans verbaliser. Le signe peut être défini comme *quelque chose* (*un mot, une image, un son, un geste, etc.*) qui tient lieu de *quelque chose d'autre* (ou représente *quelque chose d'autre* ou encore renvoie à *quelque chose d'autre*). Le *quelque chose*, nous l'appelons signe, c'est le mot et non la chose, le mot et non le signifié, la phrase et non le sens, l'expression et non le contenu, le symbole artistique au sens goodmanien et non ce qu'il exprime, etc. Le *quelque chose d'autre*, nous l'appelons signification ou sens, dans l'acception la plus générale du terme. Le suffixe dans *signification* connote l'action : le signe fait signe vers. C'est l'essence même du signe que de renvoyer à une signification, à un sens. Donc : a) Le terme neutre et général de renvoi englobe le « référent » et le « signifié ». Provisoirement, je ne cherche pas à spécifier si ce *quelque chose d'autre* est de l'ordre de la référence ou du signifié. b) Il n'implique pas nécessairement la signification verbale. Signification n'est donc jamais pris dans le sens de « signifié », terme que nous réservons à la signification linguistique. c) Il ne préjuge pas du mode de production du sens : arbitraire, iconique, symbolique au sens étroit, etc. d) « Signification » inclut d'une part l'action dynamique de signifier, de pointer une réalité extra-langagière, l'activité productrice de l'émetteur : le signe signifie, le signe pointe en direction de *quelque chose* qui n'est pas lui ; et d'autre part le résultat de cette poussée. Le signe signifie, comme l'arbre arbrifie. Ce qui précède implique que l'on entre dans ce travail avec une définition prudente et large du signe. Le vague de la signification fait partie de la nature du signe : un signe vague est encore un signe.

# 1

*Le régime imitatif  
de la musique  
ou l'Ancien Régime*

Dans le premier chapitre, nous définirons brièvement ce qu'est l'imitation et recenserons les formes diverses qu'elle revêt selon les médiums propres à chaque art, afin de comprendre pourquoi la musique n'est pas prédisposée à imiter et en quoi le médium sonore contraint et borne l'imitation.

Les cinq chapitres suivants exposent comment la musique a surmonté ces lacunes pour parvenir dans la mesure du possible à imiter. La rhétorique musicale, la poétique musicale, la peinture sonore, l'excitation des passions : l'imitation musicale sous-entend chacun de ces domaines et tous à la fois.

Pour parvenir à imiter, la musique s'est inspirée étroitement de deux arts du verbe. En se modelant sur les techniques propres à la *rhétorique*, elle a pu *parler* (chapitre 2). Avec le modèle *poétique*, elle s'est faite servante de la « poésie », c'est-à-dire, selon le sens que l'on donnait à ce terme à l'époque, de l'ensemble des genres littéraires et plus particulièrement de la tragédie (chapitre 3).

Par ses modèles rhétorique et poétique, l'imitation a surtout été le fait de la musique vocale. Cette alliance de la musique avec le verbe est très importante du point de vue sémiotique : le texte mis en musique réfère, il ouvre le monde à la musique qui, dès lors, peut peindre (mimer) les choses auxquelles le texte réfère (chapitre 4).

La musique ne devait pas seulement parler, elle devait *peindre*. Dans ce mot se croisent tous les fils de l'imitation, aussi bien l'imitation descriptive, ou peinture sonore, que l'imitation des passions, ou expression. L'imitation descriptive reposait sur des analogies entre sons et choses imitées (chapitre 5) et l'imitation expressive sur des analogies entre sons chantés et tons de la parole propres à chaque passion (chapitre 6).

Le chapitre 7 présente un exemple d'application de ces différents principes dans *Le Combat de Tancredi et Clorinde* de Monteverdi (1624). Le chapitre 8 évoque brièvement les premiers symptômes de la crise de l'imitation en musique dans le dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Cette conception de la musique étant éloignée de la nôtre, je cite abondamment les textes d'époque, dans leurs formulations les plus radicales. Et je m'abstiens de formuler des objections, ces dernières étant inutiles tant il est évident que réduire la musique à l'imitation n'est pas tenable aux yeux du mélomane contemporain.

Il s'agit de comprendre les conditions de possibilité d'énoncés tels que « la musique parle », « la musique peint ». Autrement dit, il s'agit d'exposer les principes généraux de l'imitation musicale, et non pas d'en détailler les diverses nuances selon les pays et les esthétiques. Le fait que les textes cités émanent majoritairement du domaine français n'introduit pas de biais méthodologique, car ces principes généraux sont les mêmes en Italie ou en Allemagne.

# 1 Imitation et imitation musicale

À l'âge classique, la doctrine de l'imitation était hégémonique. Tous les arts étaient imitatifs, y compris ceux qui, comme l'architecture ou la musique, semblaient ne pas s'y prêter :

« [...] on a remarqué que la musique pouvait être une imitation. Je dis qu'elle pouvait l'être, parce qu'elle ne l'est pas nécessairement. En effet, il y a des arts qui n'imitent rien, l'agriculture, par exemple, la navigation et une infinité d'autres ; il y a des arts qui ne sont qu'imitation, comme la peinture et la sculpture ; mais il y a une troisième sorte d'arts qui en partie subsistent sans rien imiter, et en partie sont sujets ou propres à l'imitation ; on peut alléguer l'architecture pour un premier exemple de cette dernière sorte d'arts, car en tant que l'architecture distribue des appartements, elle n'imité rien ; mais dans les ornements de ses ordres différents, elle s'est assujettie à imiter les pièces simples et grossières des premières habitations des hommes, comme dans l'Architrave Dorique, ou les productions de la nature, comme la fleur d'Acanthe dans le chapiteau Corinthien. La musique subsiste aussi, et est même très agréable sans imitation, non seulement par ses accords mais encore par le seul arrangement des tons qui n'imitent et ne signifient rien dans les mouvements moyens et dans les modes naturels ; d'un autre côté pourtant, comme elle a des mouvements fort lents et fort vites, et des modes transposés, elle est propre à imiter quand on veut non seulement le murmure des vents et le bruit des eaux, mais encore la joie, la tristesse et encore toutes les passions qui se distinguent par des accents ou des inflexions de voix caractérisées. Un opéra et un seul opéra rassemble tous ces usages de la musique ; on y entend des chants ou des airs qui ne sont que pour l'oreille, et d'autres qui parlent à l'esprit et au cœur<sup>1</sup>. »

Du point de vue sémiotique et selon notre vocabulaire actuel, tous les arts usaient donc de signes iconiques, de signes qui sont à l'image-de, à l'image du modèle imité. Avant d'étudier dans les chapitres suivants comment la musique a imité, quels types de signes iconiques elle a développés, il nous faut a) définir précisément ce que c'est que l'imitation ; b) observer comment les médiums propres à chaque art répondent à cette exigence ; c) déterminer pourquoi la musique n'y est pas prédisposée.

## Imitation

Imiter, c'est se référer à un modèle.

*Imiter* n'est pas copier. L'imitation est un mixte de copie et de représentation. Copie, c'est-à-dire « reproduction du modèle quasi à l'identique »,



et représentation, c'est-à-dire « modification », « stylisation », voire « schématisation » du modèle, sont dans toute imitation deux opérations mêlées. Copier à l'identique serait cloner ; tout modifier serait ne plus imiter.

Il est impossible de reproduire à l'identique un modèle en raison de la limitation imposée par le médium propre à chaque art. Chaque médium, orientant vers tel ou tel aspect de la chose imitée, limite la possibilité de donner une réplique exacte de celle-ci : la peinture la plus hyperréaliste d'un chien ne peut faire entendre son aboiement, sa description verbale la plus détaillée échoue à montrer son apparence précise. Imiter, c'est nécessairement modifier. L'impossibilité de copier réside également dans les présupposés et les choix de l'artiste (incluant les présupposés et les choix de son milieu et de son époque). Imiter, c'est *voir comme*.

L'imitation implique donc une ressemblance : le dessin imite le canard si et seulement si le dessin ressemble au canard. Cette proposition peut sembler primaire et le concept de ressemblance qu'elle impose fort discutable, mais elle résiste à toutes les critiques qu'on n'a pas manqué de lui faire. La ressemblance est un mixte d'identité et de différence, et tous les degrés de ressemblance sont possibles depuis l'imitation la plus fidèle jusqu'à la stylisation, voire la schématisation la plus grande : la tête à Toto est encore une imitation. Les degrés de la ressemblance sont donc fonction des médiums utilisés et des choix de l'artiste : l'imitation est au croisement du modèle, du médium et des choix de l'artiste.

*Imiter, c'est référer.* On ne peut imiter (représenter, reproduire, illustrer, exemplifier) une chose sans y référer. Le *re* de référer dénote l'antériorité du modèle, le mouvement en arrière, le retour sur la chose que l'antériorité implique. Le latin *referre*, au sens propre, signifiait « reporter, rapporter », et au figuré « raconter », « saisir » en droit, « déposer » (le participe passé substantivé *référé* a d'abord désigné le rapport que fait un juge sur un incident du procès). L'antériorité du modèle n'exclut pas la part d'imprévu qui se révèle au cours de l'élaboration de l'œuvre, mais cette dernière n'invalide pas le fait que la référence au modèle est primordiale.

Si l'artiste se réfère et réfère au modèle, l'œuvre y réfère également. Elle réfère au modèle mais curieusement, en elle le modèle a disparu. Il n'est plus présent, seule en subsiste l'image. On ne peut donc confronter l'image à son modèle. On ne peut que la confronter au type de son

modèle, et cette opération relève de l'identification. Sans plus. Quand on abordera la musique dite pure, il faudra se souvenir du caractère boiteux, asymétrique, de la ressemblance imitative : X ressemble à Y, mais qui connaît vraiment Y ?

*Imiter, c'est référer à un modèle.* Quand un mime imite un sentiment (la peur, l'amour), un état d'esprit (la rêverie) ou une action (monter à une échelle), il ne peut que référer à ce sentiment, à cet état d'esprit, à cette action. L'expression *référer à* dénote ici l'antériorité du modèle mais aussi sa consistance.

La consistance, c'est-à-dire la richesse, l'épaisseur, la densité du modèle. L'artiste et l'œuvre n'imitent pas des significations, ils imitent des choses, des états de choses, des sentiments, des actions, des processus, etc., dans leur épaisseur extra-linguistique, matérielle, substantielle, physique, physiologique, affective, mentale, intellectuelle<sup>2</sup>. L'artiste imite des choses dont il a fait l'expérience et au sujet desquelles il a développé une connaissance ou une croyance. Bien entendu, ces choses ne sont pas des choses en soi, ce sont des choses perçues à travers des signes. Le comédien qui incarne Tartuffe dans la pièce éponyme montre les signes de l'hypocrisie et, pour les montrer, il doit y référer. De même, Molière, quand il écrit la pièce. Bien entendu, il n'est pas exclu que la manière dont l'artiste réfère à ces choses soit porteuse de significations : il y a le sujet et la manière dont l'artiste traite le sujet. Mais il reste que l'artiste, quand il imite, ne signifie pas seulement la chose mais y réfère.

Le modèle peut être une chose, un état de choses, une humeur, une passion, un sentiment, un état d'âme, un climat, une action, un événement réel ou fictif, vraisemblable ou pas, une histoire, une qualité, un processus, etc. Il peut relever des sphères physique, physiologique, affective, mentale, intellectuelle. Il peut être dans le moment de création réel ou idéal, présent ou absent.

Chose ? Objet ? Comment désigner concrètement le modèle ? Nous serons contraints à employer ces deux termes, bien qu'ils ne soient pas adaptés, car il n'y a pas de terme qui, par son extension, renvoie à tous ces modèles. Le terme *chose*, comme concept le plus général de tout ce qui est pensable et possible, n'est pas inadéquat, mais il est imprécis : un modèle n'est pas seulement une chose. Celui d'*objet* est insuffisant si on y entend la notion d'objectivité, pour toute une série de raisons que nous développerons<sup>3</sup>. L'objet imité est *culturel*, il appartient à un monde. Or, le monde change, l'objet imité est donc *historique*. Parce