

Faire parler la musique...

À propos de *Tous les matins du monde*, récit, texte et scénario de Pascal Quignard, film d'Alain Corneau, musique de Monsieur de Sainte-Colombe et de Marin Marais, interprétation musicale par (et sous la direction de) Jordi Savall.

Jean Fisette
Université du Québec à Montréal

Cet article a paru dans: *Protée*, 25-2, automne, 1997, (Numéro thématique intitulé: *Musique et procès de sens+) p 85-97.

Un signe musical est-il concevable?

La musique ne soustrait pas le sens *pour* le révéler (...); elle le rend volatile et fugace dans l'acte même par lequel elle le révèle. On pourrait dire de la musique ce que dit Héraclite de l'oracle de Delphes: *μαντειον ουτε λεγει ουτε κρυπτει, αλλα σημαινει...* ("il ne dit ni ne cache, il fait allusion").¹ (Vladimir Jankélévitch 1961: 63)

Le débat cratylien opposant les tenants de la convention et de la nature motivée des sons touche la musique autant que la langue. Et dans le domaine de la musique encore plus que sur la scène linguistique, la position de la motivation du signe a connu à toutes les époques parmi ses défenseurs, les créateurs et les théoriciens les plus illustres, allant par exemple de Jean-Philippe Rameau² à Jean-Jacques Rousseau qui fondaient leur position sur la capacité représentative de la musique³. C'est qu'en l'absence d'une double articulation dans la constitution du tissu musical, le postulat d'une capacité représentative fondée sur une similarité, imaginée sur la base d'une métaphore picturale, se pose d'une façon beaucoup plus complexe et nécessairement beaucoup plus fine que dans le domaine linguistique. En fin de compte, ce débat cratylien pose la question de la nature sémiotique de la musique.

La position la plus fréquemment entendue pourrait se ramener à la formulation suivante: *la musique est un signifiant sans signifié+, ce qui n'a absolument aucun sens, en raison d'une contradiction dans les termes: si l'on se réfère à la logique saussurienne dans toute sa rigueur, le signifiant n'a pas d'existence sans le signifié, le signe se définissant précisément par une relation d'interdépendance entre ces deux termes. D'autre part, le signifiant, comme le signifié, d'ailleurs, est défini par Saussure comme une *empreinte* ou une *trace mémorielle*, c'est-à-dire comme le dépôt figé dans la mémoire d'une chaîne sonore qui, étant conventionnellement lié à une contrepartie, devient aux yeux du linguiste une *abstraction codifiée*. La chaîne sonore, qu'elle soit une pleine mélodie ou une simple cellule rythmique, qui atteint mon oreille et qui rejoint ma capacité interprétative, même si elle vient faire ressurgir dans mon imaginaire, à la façon d'harmoniques, quelques événements passés conservés comme des souvenirs, n'est aucunement réductible à cet état d'*abstraction codifiée* qui caractérise le signifiant linguistique. Toutes les codifications qui fondent les théories musicales,

que ce soient les règles de l'harmonie, du contrepoint ou encore les règles de la modernité gérant la composition et les inversions de la série, traitent la chaîne sonore comme un matériau souple à informer, comme une matière sensible en somme comme une matière propice à se prêter à divers régimes de la *semiosis*; mais jamais, elles ne réduiront la chaîne sonore au pur statut de signifiant, tel que défini dans la linguistique.

Si l'on se place dans la logique de Hjelmslev, on pourra faire une suggestion un tant soit peu plus raffinée. Comme on le sait, le linguiste danois définissait le sémiotique⁴ comme une relation d'interdépendance entre deux plans appelés respectivement fonctif de l'expression et fonctif du contenu. Hjelmslev avait établi deux règles pour que soit reconnue une sémiotique authentique: d'abord que les deux plans soient interdépendants (ce que vérifie l'épreuve de commutation); puis, que les structures de chacun des plans ne soient pas identiques (ce que vérifie l'épreuve de dérivation). En dehors de cette dernière condition, il n'y aurait formellement qu'une seule structure et alors, on ne trouverait qu'un simple *système de symboles+, ou encore, suivant sa propre expression, un *système monoplane+. Malgré la clarté de l'exposition de la problématique, la conclusion de Hjelmslev demeure ambiguë: tout en admettant que de nombreuses sémiotiques existent qui restent à trouver, il ne donne, comme cas démontrés de sémiotiques authentiques, que les langues naturelles.

Lorsque Edouard Hanslick, le grand fondateur de la musicologie au XIX^e siècle, précurseur de l'idée même de modernité en arts, défendait la thèse de la musique définie comme un pur système formel et qu'en cela, il était relayé par un compositeur aussi prestigieux qu'Igor Stravinski affirmant l'impuissance de la musique à exprimer quoique ce soit d'autre qu'elle-même⁵, c'est exactement le *système monoplane+, tel que décrit par Hjelmslev que l'on retrouve. Le grand linguiste français, Émile Benveniste, dont la pensée et l'oeuvre sont toujours demeurées en parfaite continuité avec les travaux de Saussure et Hjelmslev arrivait à la même conclusion: *si la musique est considérée comme une langue+, (...) c'est une langue qui a une syntaxe mais pas de sémiotique.+ (Benveniste 1969: 56).

La conséquence théorique de ces prises de position coule de source: la nature sémiotique de la musique est niée. Je serais tenté ici de pasticher la phrase célèbre de Galilée "E pur se mueve" et de dire: "Et pourtant elle émeut et elle signifie...".

Car tous, musiciens, mélomanes, nous sommes intimement convaincus que telle pièce musicale, que ce soit une simple mélodie chantonnée en accompagnement d'une activité quotidienne ou, à l'autre extrême, une grande oeuvre donnée en concert devant un public de mélomanes peut se faire porteur de représentations qui nous soient personnelles rejoignant nos souvenirs les plus intimes, ou encore porteur de valeurs largement partagées par la communauté. Et dans tous ces cas, la nature sémiotique de la musique ne fait plus aucun doute, si ce n'est qu'au lieu de reposer, à la façon du signifiant linguistique, sur une convention qui en fait un objet d'apprentissage individuel et de partage à l'intérieur de la collectivité et qui garantit, de ce fait, une certaine stabilité du signifié (ou d'un objet désigné), elle se fonde sur une *conviction* forte ou, plus simplement, sur une *croyance*

de la part des sujets à la capacité de la musique de porter des significations. Je pourrais ici me référer à des images fortes telles, par exemple, une collectivité unie par un vif sentiment religieux qui, durant la semaine sainte, projetterait sa foi sur une interprétation de la *Passion selon Saint-Mathieu* de J.-S. Bach. Et pourtant, cette *conviction* ou cette *croyance* auxquelles je me réfère ici n'ont pas une appartenance nécessairement religieuse. On pourrait suggérer comme autre exemple, celui des grandes festivités du carnaval dans certains pays du sud où la musique, jouant un rôle central, nécessite aussi cet apport de *croyance* de la part des festivants et que l'on pourrait assimiler à la fonction de l'interprétant qui n'a rien de la simple accoutumance ou, encore pire, de l'inconscience auxquelles se réfère Stravinsky .

Ce qui nous conduit à la proposition de Jankélévitch rapportée plus haut: telle pièce de musique, à l'image de l'oracle de Delphes, *ne dit pas ou ne nie pas*; plus simplement, *elle fait allusion*; en somme, la musique n'est pas tenue à la véridiction; elle suggère ou encore plus modestement, elle permet au sujet, mélomane ou musicien, de construire dans l'immédiateté de l'écoute, à partir de la musique elle-même, pour soi-même, pour le partage, pour le plaisir, pour la rencontre inopinée des images collectives et de l'imaginaire personnel, une icône, soit une représentation sonore du monde...

La question serait alors de comprendre comment une musique peut ainsi arriver à signifier ou, pour le dire autrement, quelles sont les conditions qui permettraient de reconnaître un statut sémiotique à la musique? Les modèles logiques – et les critères qui en découlent – auxquels on s'est préalablement référé pour définir le sémiotique reposent sur des exigences et des critères purement formels. Il paraît évident que l'appel à un modèle logique plus souple et plus ouvert s'avère nécessaire. Il semblerait que le signe, tel que défini dans la sémiotique de Peirce soit mieux en mesure de rencontrer ces conditions; à titre d'illustration, je n'en retiens ici que quelques aspects: son instabilité et, par voie de conséquence, le dynamisme interne qui l'anime puis son caractère foncièrement virtuel qui explique sa malléabilité et sa dépendance du contexte et des esprits où il se manifeste (plutôt que la simple appartenance à un code).

Si, par exemple, on se référait à la définition plus stricte du signe peircéen⁶, comme le fait de l'interaction dynamique entre les trois constituants que sont le représentamen (ou le fondement), l'objet et l'interprétant on pourrait alors proposer l'analyse tridadique suivante de la musique: la chaîne sonore, que ce soit une simple figure rythmique ou une oeuvre pleine, correspondant au premier du signe, remplit la fonction de fondement; le sentiment ou l'expérience de familiarité avec le son, agissant comme une inférence abductive, conduit, dans l'esprit de l'auditeur, le signe à un objet du monde ou, plus proprement, à un objet de culture (c'est-à-dire un objet préalablement sémiotisé); puis, troisièmement, l'interprétant d'abord défini comme le travail-même du signe qui opère dans l'esprit, ayant à charge d'assurer la cohésion des deux premiers constituants du signe, propulse l'ensemble vers l'avant, dans un mouvement de développement ou de croissance jusqu'à ce que le signe provoque le surgissement de quelque chose de neuf, en somme un nouveau signe. Ce processus ou mouvement de sémirose dont l'aboutissement n'est jamais totalement prévisible voilà ce que, dans l'esprit de la sémiotique de Peirce, on peut appeler la *signification*, à la différence du

terme *sens* qui désigne une acception, le relation d'un mot à sa définition soit, pour reprendre l'expression de Levi-Strauss, la place qu'occupe un terme dans une structure.

Ce rappel trop schématique des processus de la sémiotique permet tout de même de dépasser l'analyse de Stravinski en ce que l'objet de culture créé, référé ou encore resémiotisé, loin de se réduire à un *protocole*, une *étiquette* ou une *tenue* peut être, une chose aussi simple et pourtant aussi nécessaire, qu'une qualité d'émotion⁷, celle par exemple qui anime les auditeurs, auxquels on s'est préalablement référés, de *La Passion selon Saint-Mathieu* ou encore cette émotion d'une toute autre qualité, mais de même nature, je crois, des festivants du carnaval d'hiver.

Comme on le sait, le terme même de signe chez Peirce désigne en fait un processus de signification qu'il vaudrait d'ailleurs mieux appeler, suivant le mot grec auquel ce dernier se référerait, *semeiosis*. Entre la définition du signe comme unité appartenant à un code et cette autre définition où le signe ne s'abstrait jamais du processus de la signification, on retrouvera, en fait, la différence dans les conditions de sémiotisation des matériaux linguistique et musical.

La musique comme *symbole non consommé*

(...) la musique, saisie à son plus haut niveau, bien qu'elle soit clairement une forme symbolique, est un symbole non consommé. L'articulation est sa vie, mais non l'assertion; l'expressivité, mais non l'expression. La fonction immédiate du sens, qui repose sur un contenu fixe, n'est pas remplie; car l'affectation d'un sens plutôt qu'un autre possible n'est jamais explicitement faite. Il s'en suit que la musique est une *forme signifiante+, au sens particulier que Messieurs Bell et Fry donnent à *signifiant+ lorsqu'ils maintiennent qu'ils peuvent le saisir ou le sentir, mais non le définir; une telle signification est implicite mais non conventionnellement fixée.⁸ (Suzanne K. Langer 1942:240 Trad.: J.F.)

Je n'ai pas l'intention de prolonger plus avant les longs débats, déjà menés ailleurs⁹, sur la nature sémiotique de la musique. Plus simplement, je me propose d'explorer une position défendue par Suzanne Langer, à savoir que la musique est un *symbole non consommé*. Je tenterai de poursuivre la piste ouverte par cette proposition en m'appuyant sur l'idée que le texte littéraire, lorsqu'il s'écrit dans le prolongement interprétatif d'une oeuvre musicale constitue une simple occasion parmi d'autres certes, mais privilégiée je crois, où le symbole musical trouve à se prolonger, à se réaliser plus avant dans l'ordre de la signification, bref à *se consommer*.

Cette expression de *symbole non consommé* pourrait être comprise de diverses façons: le symbole musical est non consommé, comme on le dit d'une relation maritale, en ce qu'elle est en attente de réalisation. On pourrait ici se reporter à la distinction que proposait Nelson Goodman entre les arts autographiques, exhaustivement réalisées comme les arts plastiques et ne donnant cours, en termes de représentation, qu'à des reproductions puis les arts allographiques – et la musique en représente le cas type – qui nécessitent une interprétation pour se réaliser ou être *consommés*. Ce qui

renvoie au caractère immédiat de ce que nous livre le compositeur, soit une partition, c'est-à-dire un ensemble d'instructions pragmatiques en attente d'un interprète.

Mais cette expression doit aussi, je crois, être comprise comme un *inachèvement* en ce sens que l'oeuvre ne parcourerait qu'une partie du chemin conduisant à la signification. Dans la perspective de la définition peircéenne du signe, ce caractère d'inachèvement touche, par définition, tous les signes: mais ce caractère d'inachèvement serait encore plus marqué en ce qui concerne le représentamen musical. Les raisons en sont clairement inscrites dans les distinctions que Suzanne Langer introduit entre *articulation* et *assertion* puis entre *expressivité* et *expression*. Lorsque je me donne comme objectif de rechercher les façons suivant lesquelles on peut *faire parler la musique*, je cherche, en fait, les conditions qui permettraient de conduire le symbole musical à son *achèvement*.

Il est pourtant nécessaire ici de poser la distinction entre un discours écrit qui *parlerait de* la musique, la prenant pour objet (le propos du musicologue ou du sémioticien, par exemple) d'un autre discours qui, tout en parlant de la musique, laisserait cette dernière porter elle-même la scène fictive d'où surgira une voix qui assumera l'énonciation; ce n'est qu'à cette condition que la formule que nous avons retenue pour titre de cet article, *faire parler la musique* pourrait faire sens.

Et cela, seul le texte de fiction peut le faire. Pour la simple raison que ce dernier, à la différence du discours théorique, critique ou simplement descriptif, permet de reporter indéfiniment la désignation d'un sujet d'énonciation autant que la délimitation du sens: tant pour la musique que pour le texte de fiction, contenu et processus de la représentation sont indiscernables ou inséparables l'un de l'autre. Et c'est essentiellement sur ce terrain, je crois que musique et texte peuvent se rencontrer, trouver un point de jonction, construire un lieu où le texte pourra *asserter* ce que la musique se contente d'*articuler*, instaurer une durée où la pure *expressivité* de l'exécution musicale trouve à déborder la simple virtualité et se faire *expression* de quelque chose, de sensations, de sentiments, d'impulsions, de représentations en formation, de mouvances d'idées, peu importe.

Il va de soi que ces lieux d'assertion, ces durées d'expression que j'évoque, sont logiquement préalables à l'ordre symbolique des valeurs constituées; ils appartiennent d'abord au registre de l'imaginaire: imaginaire de créateurs, mais aussi imaginaire partagé par la communauté des lecteurs, des mélomanes et des écrivains. En dehors de cette appartenance collective de l'imaginaire,¹⁰ on ne trouverait que des fantasmes fermés sur des individualités et confinant à l'hallucination; c'est la possibilité-même du partage de ces représentations qui constitue la mesure de leur signification et donc de leur valeur sémiotique.

Dans le cadre de ce bref article, je me contenterai de lire – relire en tous sens – un seul texte, le récit que publia en 1992, Pascal Quignard, intitulé *Tous les matins du monde*. Ce cas me paraît particulièrement intéressant en ce qu'il réunit, pour nous, les conditions nécessaires afin que puisse

se vérifier cette idée d'un prolongement et donc d'une réalisation du symbole musical. Voire plus, le cas exemplaire offert par *Tous les matins du monde* déborde une simple illustration ponctuelle en ce que, à partir de ce récit, s'instaure une longue chaîne de signes; posons d'abord la musique du milieu du XVII^e siècle, celle de Sainte-Colombe et de Marin Marais qui marquent l'apogée de la viole. Puis un récit, un texte littéraire qui, s'appuie sur la musique, les pièces de musique et leurs titres, les partitions, les esquisses biographiques que nous connaissons, aussi lacunaires soient-elles; Pascal Quignard reprend, après plus de trois siècles, ce *symbole musical+ pour lui conférer une nouvelle existence. Dans les années qui suivent la publication du récit, Alain Corneau propose, sur la base d'un scénario préparé par l'auteur lui-même, une production cinématographique de *Tous les matins du monde*: la musique qui, dans le récit littéraire ne pouvait nécessairement être que désignée, occupe là une place centrale, d'autant plus qu'elle est enrichie de l'apport du texte de Quignard. Enfin, le mélomane trouve sur le marché un disque reproduisant la bande sonore du film, soit la musique de Marin Marais, de Sainte-Colombe ainsi que quelques autres pièces de l'époque. La boucle est bouclée en ce sens qu'un trajet, partant de la musique et aboutissant à la même musique, a été effectué et qui est certainement significatif. On pourrait en évaluer la progression en posant cette question: quelle différence subsiste-t-il entre les auditions de pièces de Marin Marais et de Sainte-Colombe préalablement, puis postérieurement aux expériences de lecture et de visionnement de *Tous les matins du monde*? Cette question, il faudrait la poser au simple mélomane que, d'une certaine façon, nous sommes tous; et mon expérience personnelle, les conversations avec des amis m'assurent qu'entre les deux auditions, il s'est passé un événement qui est proprement d'ordre sémiotique, la musique ayant connu un gain de signification qui pourrait être analysé, suivant les termes de Susanne Langer, comme passage de l'*articulation* à l'*assertion*, de l'*expressivité* à l'*expression*. Bref, Quignard et Corneau ont fourni aux musiques de Sainte-Colombe et de Marin Marais des objets nouveaux, des interprétants inédits qui, se réalisant dans les imaginaires et les esprits des spectateurs, musiciens et mélomanes que nous sommes, ont certainement conduit sinon à un achèvement, du moins à une avancée du symbole musical. Ces gains de signification, c'est ce que je tenterai d'explorer plus en détail.

Entrer en musique...

Le récit de Quignard représente essentiellement la relation que deux compositeurs, Sainte-Colombe et Marin Marais entretiennent avec la musique; puis la place qu'occupe la musique dans la société, à la limite, la compétition entre la musique et les autres formes sociales, les autres valeurs.

Sainte-Colombe défie la socialité: il s'enferme dans la musique, il s'isole; il remonte, en quelque sorte, dans un temps antérieur, en deça du moment présent, hors de l'Histoire... Il plonge dans ses souvenirs, dans les fantasmes de sa vie passée.

Sainte-Colombe plonge aussi dans le son, dans le sensible, comme s'il suivait le chemin des sens, cherchant à retrouver ou prolonger d'anciens plaisirs, celui de l'audition associée à la sensation gustative: les plaisirs de la musique et des pêches écrasées, accompagnées de vin.

La cabane de bois qu'il construit dans un arbre pour se donner un lieu de refuge, d'isolement, pour la rencontre avec soi-même, figure un certain imaginaire du corps, représenté comme un lieu clos, sacré. Il entre dans sa cabane comme il entrerait à l'intérieur de son corps, cherchant un lieu hypothétique qui serait celui du plaisir des sens. Mais traquant ainsi le plaisir, il le chosifie, il en fait un objet, le terme d'une quête. Et, dans ces conditions, le plaisir est contredit, il devient angoisse autant que fuite, puis l'angoisse cède la place à l'esquive; la voie qui y conduit, plutôt que d'être un désir qui porte vers l'avant, devient baume, regard vers l'arrière, triste nostalgie, une douleur douce à laquelle la musique, agissant comme substrat matériel, vient assurer une certaine réalité.

Sainte-Colombe plonge dans l'imaginaire, cherchant à remonter vers l'obscur de son identité. Comme s'il était fasciné par la musique qui le force à remonter vers un passé autant mythique que réel; ou plus précisément, un passé, jadis réel, devenu mythique. Il s'immerge dans le son qui devient un univers et cet univers sonore, il en fait un absolu. Puis, comme il est musicien, comme il exécute lui-même cette musique, il se fascine lui-même. Ce faisant, il exhorte un moi paradoxal: un moi réduit à une substance sonore puis un moi, superbe dans la douleur. Cet imaginaire du son finit par occuper la totalité de l'espace symbolique, rejetant tout le reste de la vie dans l'insignifiance.

Sainte-Colombe, choisissant le son et le retour sur soi, se coupe de l'extériorité; et ce faisant, il perd simultanément la socialité et le sens. À ce point, on pourrait reprendre la célèbre formule que Valéry appliquait à la poésie: ce récit raconte l'histoire d'une *hésitation prolongée entre le son et le sens+.

Marin Marais de son côté, fait carrière dans la société; à Versailles, il suit une ligne ascendante, il s'élève dans l'ordre des institutions, il se laisse porter par le raisonnable, par le *bon sens+; Madeleine de Sainte-Colombe le lui dira: "Vous êtes plein de rubans magnifiques, Monsieur, et gras" (p.117). À l'inverse de Sainte-Colombe, il s'inscrit dans la socialité en s'appuyant sur le sens, sur des valeurs sûres, bien établies; mais ce faisant, il encourt un risque qui se situe à la hauteur de ses certitudes: celui de perdre le son, l'identité à soi-même puis, ce qui soude ces deux premiers termes et permet leur dépassement: l'authenticité de la musique¹¹. D'où les retours, les incursions qu'il vient périodiquement faire au pays de la Bièvre pour retrouver le son, renouer avec l'amour de Madeleine, raconter la musique. Bref, se plonger dans une Fontaine de Jouvence musicale.

Quelques années auparavant, le maître avait dit à son apprenti: "Vous faites de la musique, Monsieur. Vous n'êtes pas musicien." (54). "Vos ornements sont ingénieux, parfois charmants. Mais je n'ai pas entendu de musique." (60). C'est que dans la musique, à un très haut niveau d'exigence, il n'y a pas de place pour le charme, ni pour les ornements qui font les divertissements de cour. Ce dernier mot n'est pas inutile et doit être saisi dans l'acception qu'il prenait au XVII^e siècle; ce qui nous retourne à Blaise Pascal et au parti jansénisme auquel il appartenait, d'ailleurs dans la bonne compagnie de Monsieur de Sainte-Colombe. Il y a là une quête d'essentiel qui se ferait dans une pureté idéale des choses, dans le dépouillement, en dehors de toutes les qualités et de toutes les perceptions sensibles. Cette terrible exigence est, on le sait, à la limite, impraticable, car elle est, par

définition, négation de l'expression artistique et du principe même de l'esthétique (en grec, le mot "αἰσθησις" [aisthēsis] signifie "faculté de sentir"). Il y a là, entre la musique vivante, porteuse de signification et cette condamnation du *superflu+, de la surcharge une de ces contradictions qui sont mise au jour dans les cahiers des *Pensées* et qui ici, représentent certainement le cœur de la réflexion sur la musique.

On reprendra donc la question de départ: si la musique est *expressivité*, comment arrive-t-elle à *s'exprimer*? Au delà de la simple articulation, qu'arrive-t-elle à *asserter*? Ou encore, comment le récit, écrit ou filmique, arrive-t-il à *faire parler* la musique? Une des scènes les plus significatives nous montre Marin Marais, enfoui avec Madeleine sous la cabane, écoutant la viole, la voix du maître. Comme son maître, à son tour, Marin Marais s'immerge dans le flot sonore, il "entre" en musique, comme à l'époque on entrait dans un ordre.

À ce moment, la musique commande et convoque toutes les valeurs symboliques: plongée dans un espace réduit, à la limite clos, attachement amoureux, immersion dans un univers purement sonore, fusion des sensations, perte des identités et exacerbation des affects. La musique, dans le récit de Quignard, devient un sujet d'énonciation, elle asserte les valeurs, elle occupe tout l'espace symbolique.

Représenter la musique...

Nous ne connaissons que la *trace* des significations, jamais les significations elles-mêmes. (Nattiez 1993: 100)

Il y a un paradoxe à proposer qu'un texte littéraire puisse conduire à son achèvement un matériau musical pour la raison très simple que le mouvement de sémiologie présuppose une représentation dans laquelle il s'enracine soit, dans le cas qui nous intéresse ici, une interprétation et une écoute de la trame sonore. On peut imaginer que le lecteur du récit écrit rencontre là une difficulté majeure (quelle est la musique dont on parle à chacune des pages? quelles qualités sonores fondent ces propos? quelles sensations éveille cette musique?) que vient résoudre l'adaptation cinématographique faite par Alain Corneau. Je commenterai donc essentiellement la production filmique, tout en gardant constamment à l'esprit que le scénario, plus riche de moyens diversifiés respecte pourtant scrupuleusement le texte écrit et qu'il paraît comme une explicitation de ce dernier.

En fait, la trame romanesque de *Tous les matins du monde* pourrait être analysée comme un parcours narratif entre deux conceptions contradictoires des signes et de la société. D'une part, nous trouvons le personnage de Sainte-Colombe, isolé dans l'austérité de la vie simple, rurale qu'il se donne le long de la Bièvre ("J'ai confié ma vie à des planches de bois grises qui sont dans un murier; aux sons des sept cordes d'une viole; à mes deux filles. Mes amis sont les souvenirs. Ma cour, ce sont les saules qui sont là, l'eau qui court, les chevesnes, les goujons et les fleurs du sureau" p.29). On a relevé, dans le fragment précédent, quelques occurrences de l'image dominante de l'immersion

dans le son, dans la musique, dans le passé, dans les fantasmes; on aurait pu ajouter une autre représentation métaphorique, soit une immersion dans l'eau figurant un rêve de suicide par noyade. À l'inverse, la vie de cour, à Versailles, avec son brillant, ses charmes, ses luxes, ses ors, ses habits de soie et toutes ses *distractions* fonde une représentation du monde qui, au contraire de s'enfouir dans une utopique essentialité, s'étale, affiche sa puissance et sa grandeur. Bref, le traitement de ces signes correspond à une occupation symbolique de l'espace politique.

La question est maintenant de vérifier dans quelles mesure les musiques jouées, mises en scène, commentées et qui représentent l'enjeu essentiel de ce texte, correspondent à ces conceptions contradictoires des signes et de la société. Ou, pour le dire plus justement: les musiques portent-elles l'espace fictionnel construit dans le récit?

La scénario suit pas à pas la diégèse de la narration écrite sauf pour l'incipit et la conclusion, soit l'encadrement du récit filmique qui déterminera la focalisation de la voix énonciatrice, la *voix off*, narrative qui, tout le long du film, est celle de Marin Marais. Le film débute donc sur une pratique des musiciens de l'orchestre travaillant, fort bruyamment d'ailleurs, une Marche de Jean-Baptiste Lully; Marin Marais, qui se fait vieillissant, assiste à la pratique dont il est insatisfait; sombrant dans le sommeil, il se remémore sa vie que raconte le film; la scène finale retourne l'action à la même salle de pratique de l'orchestre où Marais, émergeant de son sommeil, finit par interpréter, en solo, sur la viole, quelques pièces marquantes de Saint-Colombe, puis, ultimement, une pièce de sa propre composition naguère dédiée à Madeleine, "Les Regrets". En somme, la narration filmique opère un passage de la musique de Jean-Baptiste Lully à celle de Sainte-Colombe et de Marais, de la musique fastueuse d'ensemble à l'autre pour viole solo, beaucoup plus austère et intimiste.

D'une certaine façon, tout le récit filmique reproduit, ce même contraste. Pour aller au plus simple, me référant à Boucourechliev (1994:23-32), je reprendrai brièvement les principaux éléments qui fondent le matériau musical pour étayer quelque peu ces contrastes. Les *durées* et les *hauteurs* représentent en fait les éléments de base de la musique occidentale; en ce qui concerne ces deux éléments, la viole solo et l'orchestre sont tous deux, pourrait-on dire à armes égales. Le *timbre*: par définition, l'instrument solo est privé des différences de *timbre* alors que l'orchestre en fait un de ses éléments de base. Le *registre*: la viole est un instrument qui possède un *registre* très étendu, surtout si l'on tient compte de la septième corde qu'y ajouta Sainte-Colombe; mais encore ici l'orchestre regroupe des instruments qui dépassent la viole tant dans l'aigu que dans le grave. Les *intensités*: tous les mélomanes qui découvrent les exécutions de la viole sont étonnés de l'importance dans les variations d'intensités du jeu de cet instrument, d'autant plus qu'on est insensiblement porté à le comparer au violoncelle; mais encore ici, sur le plan des variations d'intensité, jamais un instrument solo ne parviendra à rivaliser avec un orchestre qui peut opposer un instrument solo *ppp* au *fff* d'un *tutti*. Boucourechliev ajoute un dernier élément, la *masse*, qui n'a été mis en évidence que depuis le XX^e siècle, bien que le romantisme se démarqua d'abord par le jeu des contrastes dans l'utilisation de ce facteur (on n'a qu'à songer à la rupture dans l'histoire musicale qu'apporta la *Symphonie héroïque* au tout début du XIX^e siècle). Or encore ici, l'orchestration est, par définition, un jeu sur les variations dans l'utilisation des masses sonores tandis que la viole, dans une exécution

solo, ne peut, tout au plus, qu'inscrire des variations entre d'une part une ligne mélodique, sur un corde simple ou sur une double corde et, d'autre part, des accords sur plus de deux cordes où se rompt nécessairement la continuité du fil musical.

On retiendra donc ce trait central: la musique d'orchestre surabonde de moyens techniques pour articuler des différences, opérer des variations et permettre des combinaisons qui vont quasiment à l'infini¹² alors que la viole solo possède un répertoire nécessairement beaucoup plus réduit de possibilités techniques. Il découle de ces différences importantes dans les moyens techniques, un effet extrêmement important sur la musique-même: les pièces écrites pour la viole solo seront nécessairement beaucoup moins éclatantes, moins grandiloquentes en fait, elle s'approcheront plutôt d'une sensibilité intimiste. Les créateurs de la viole, dont l'élaboration remonte au début du XV^e siècle (au moment même où naissait, en poésie, le madrigal), visaient en fait à produire un instrument qui serait au plus près de la voix humaine. Et de fait, la viole que l'on voit abondamment chanter dans le film, est posée entre les jambes (plus précisément son nom est la *viole de gambe+); les vibrations qu'elle émet se transmettent au corps tout entier si bien que l'instrument et le corps de l'interprète forment une caisse de résonance et une masse sonore cohérente, vibrant à l'unisson. En ce sens, il serait certainement plus juste de proposer que la viole, plutôt que de reproduire la voix humaine, est en fait la voie d'expression sonore de tout le corps. Ces quelques points techniques me paraissent extrêmement significatifs en ce que c'est précisément ici que se démarque la différence avec l'orchestre. On pourrait résumer en disant que ce que la viole perd en moyens techniques d'expression, elle le gagne en expressivité et en intimité, en proximité avec le corps en somme, en émotivité. Lorsque Monsieur de Sainte-Colombe dit à l'abbé Mathieu qu'il a *confié sa vie aux sons des sept cordes d'une viole+, et que par ailleurs il confie à ses filles ne pas savoir parler, c'est que, comme il le dit lui-même, la viole est devenue sa propre voix.

On reconnaîtra donc que les deux conceptions de la vie des signes ou des mouvements sémiotiques producteurs de signification auxquelles on s'est référé plus haut correspondent de façon extrêmement juste aux possibilités expressives deux deux instruments que l'on a différenciés, la viole solo et l'orchestre.

Au bord de la Bièvre, tous les signes tendent à se concentrer, à se fusionner comme s'ils se précipitaient dans un trou noir, la musique révélant, au niveau de la représentation comme le bruit que feraient le tassement, la concentration de ces artefacts. Entendant les solos de viole, j'entends en quelque sorte, la fixation dans les souvenirs de la vie amoureuse de Saint-Colombe, l'évanouissement des espérances amoureuses de Madeleine qui resteront sans lendemain, la vie sociale des trois membres de la famille, le père et ses deux filles qui se feront de plus en plus étrangers aux autres... Au palais de Versailles, les signes tendent à occuper l'espace, à se multiplier à se répandre. Lorsque j'entends l'orchestre pratiquer une ouverture à la française ou une marche de Jean-Baptiste Lully, j'entends en réalité une multiplicité de voix sociales qui se donnent un accord pour la plus grande gloire du roi: l'avancée de la signification s'y fait par accumulation, par accroissement, par concertation, par discipline et par commandement.

André Boucourechliev (1994:33-34) termine sa brève revue des éléments constituant le matériau musical en définissant le *rythme*:

Le rythme, qu'est-ce à dire? C'est tout dire. C'est ce qui façonne le temps musical. Car toute relation entre éléments, entre structures impose sa marque sur le temps et le transforme. Si la moindre différence – d'harmonie, de durées, d'intensités, de timbre, de registre (en tant qu'indissociables) – crée une griffe, une petite ou une profonde blessure sur le temps, elle *produit un rythme*. (...) le rythme est constitué par la combinaison incessante de tous ces événements inscrits dans le temps. Il est la puissance fondatrice du temps musical, quelles que soient les lois ou le libre-arbitre qui le gouvernent. (Les italiques sont de l'auteur.)

On pourrait suggérer que les parcours narratifs qui marquent l'avancée d'un récit correspondent de façon assez exacte au rythme qui scande le déroulement temporel d'un grande pièce musicale. On pourrait ainsi imaginer que le personnage de Marin Marais, tel qu'il est construit dans le récit de Pascal Quignard, souffre, pour reprendre la superbe expression de Boucourechliev, de cette *profonde blessure* que fut le nécessaire éloignement de la matrice musicale que représenta naguère pour lui, le *son+ authentique, celui de Monsieur de Sainte-Colombe. Le va-et-vient qu'il effectue entre Versailles et la Bièvre ou plutôt sa présence et son absence de la Bièvre, marquent cette irrésolution qui est alternance entre ces deux espaces de l'urbanité et de la ruralité, entre ces deux modes opposées du développement des signes accordant la prédominance tantôt au *son+, tantôt au *sens+, instaurant ainsi un vaste mouvement de *semiosis*. Dans le récit filmique, le *son+ qui est prédominant agit comme représentamen ou comme support de ces signes; le lecteur du récit littéraire, quant à lui, consomme à voix basse, strictement dans son imaginaire, cette histoire et la mouvance de signes qui la fonde; mais pour arriver à construire une configuration qui fasse *sens+ et conduise à quelque signification, il doit nécessairement avoir déjà entendu ces *sons+, il doit les convoquer à l'orée de sa conscience pour dresser le paysage sémiosique qui alors se livre aux yeux de son esprit.

C'est ainsi que la musique excelle, beaucoup mieux que les langages narratifs à *articuler* des variations, des différences formelles sur la base de ses divers matériaux tandis que la trame romanesque, articulant des matériaux pourtant moins diversifiés formellement, arrive à *asserter*, à construire des propositions sémantiques que la musique ne peut que suggérer. Mais la musique, dans la diversité de ses réalisations et exécutions, ne se contente pas de s'exprimer elle-même, comme le voulaient les premiers modernes. Offrant une assise sonore à ce récit élaboré autour des personnages de Sainte-Colombe et de Marin Marais, la musique reçoit en retour la réalisation factuelle puis symbolique d'une représentation qui originellement émane d'elle. La musique assure la qualité sensible de l'histoire racontée, c'est-à-dire l'essentiel.

Raconter la musique

Il y a parfois dans la tête des gens, souvent dans mon cas, une musique qui revient sans cesse. On ne sait pas d'où elle vient, à quand remonte la dernière fois qu'on l'a entendue, qui l'a composée. Il s'agit d'un air très précis, et non pas d'une simple improvisation. Or cette musique est en nous. D'où vient-elle? Si moi je l'entends, pourquoi d'autres ne pourraient-ils pas aussi l'avoir entendue? Et pourquoi n'en serait-il pas de même avec les mots, avec le passage entier d'un roman? (Normand Chaurette 1996: 77)

Comment peut-on raconter la musique ou plutôt l'expérience de la composition, de l'exécution puis de l'audition de la musique? Ce n'est pas là une question difficile car, d'une certaine façon, tous les récits construits autour de la musique racontent la même histoire, à quelques variantes près.

Et c'est ce qu'avec la plus grande justesse, Pascal Quignard retrouva lorsqu'il interpréta les titres des quelques pièces pour viole de Monsieur de Saint-Colombe qui nous sont parvenues: "Le Tombeau des Regrets", "Les Pleurs", "La Barque de Charon", "Le Retour". Chacun l'aura immédiatement saisi, ces titres désignent les étapes qui scandent l'aventure mythique d'Orphée: la perte d'Eurydice, l'avancée dans l'au-delà pour la retrouver, la rencontre de Charon et la traversée de l'Achéron sur sa barque, la grâce des dieux permettant le retour, puis l'accident, l'imprévu, l'impossibilité de ramener Eurydice au pays des vivants et donc une tristesse qui, chantée sans fin, donne naissance à la musique. En somme, ce qu'affirme ce mythe à propos la musique, c'est qu'elle est souvenir d'un bonheur perdu, rappel nostalgique d'un désir insatiable, fondement de toute démarche créatrice.

Voilà l'histoire essentielle qui, depuis les Grecs, raconte la fascination pour la musique et qui est précisément celle que dresse Pascal Quignard, mettant en scène un personnage qui épuise sa vie – et celle de sa fille Madeleine – à opérer continument, à la façon d'un rituel, cette descente aux Enfers figurée par l'effet d'immersion dans le son dont on a précédemment parlé. Et si cette descente aux Enfers devient un rituel incessamment repris, c'est que, comme le symbole musical, elle n'arrive jamais à terme, elle n'arrive pas à se consommer. Le mythe d'Orphée était certainement incontournable pour l'auteur, d'autant plus qu'au tout début du XVII^e siècle, scène de cette histoire, naissait, avec Claudio Monteverdi, l'opéra; et ce n'est pas un hasard si l'oeuvre inaugurale fut précisément *L'Orfeo*.

D'une certaine façon, la composition par Monteverdi d'une musique sur ce mythe fondateur et l'écriture d'un récit, d'abord littéraire, puis cinématographique par Quignard et Corneau sur une oeuvre musicale qui, par ses titres autant que par la musique elle-même, suggère ce même thème, paraissent comme deux procédures d'articulation entre la musique et la fable, mais inversées l'une par rapport à l'autre: dans le premier cas, la musique succède à la fable: *L'Orfeo* de Monteverdi *raconte une histoire en musique*¹³; alors que dans l'autre cas, c'est la fable qui succède à la musique:

Tous les matins du monde, en s'inscrivant dans le symbole musical, le conduit à un certain niveau d'achèvement ou de réalisation; c'est ainsi que *la fable fait parler la musique*.

Et pourtant ces distinctions ont quelque chose d'artificiel: la fable d'Orphée *fait aussi parler la musique* et Pascal Quignard en compagnie d'Alain Corneau *racontent aussi une histoire en musique*. Les deux procédures d'adaptation sont symétriques et étrangement semblables; pour la raison bien simple que le mythe d'Orphée dit l'essentiel de la musique.

La succession des épisodes de cette fable ne laisse aucun doute: l'éveil de la sensibilité puis des affects qui sont reproduits par la métaphore amoureuse de Sainte-Colombe pour sa femme et aussi de Marin Marais pour Madeleine de Sainte-Colombe; la fascination et la perte de l'objet que j'ai précédemment interprétée comme la perte du *sens+; l'immersion dans la représentation musicale, correspondant à l'immersion dans le *son+; la descente aux Enfers, soit l'exclusion du monde, illustrée par l'isolement grandissant de Monsieur de Sainte-Colombe et de sa famille; la rencontre d'Eurydice dans l'outre-monde, réalisée ici par les apparitions de Madame de Sainte-Colombe; et enfin, l'impossibilité de ramener la bien-aimée dans le monde des vivants.

Je voudrais m'arrêter brièvement sur un épisode narratif de ce mythe qui, me semble-t-il, touche un aspect central concernant la signification de la musique. Pourquoi cette interdiction, imposée à Orphée dans le mythe, de regarder Eurydice avant son retour dans le monde des vivants? Dans le récit qui nous occupe, le regard, objet d'interdiction, est remplacé par le toucher, ce qui nous vaut ce passage, marquant la dernière rencontre des amants éternels, et qui est particulièrement émouvant: “*Je souffre, Madame, de ne pas vous toucher+ – *Il n'y a rien, Monsieur, à toucher que du vent.+” (p.104). C'est que l'Eurydice du mythe comme Madame dans le récit ne sont que des évocations, des ombres; des illusions dira-t-on? En fait la question est d'ordre pleinement sémiotique: avant de constituer des valeurs symboliques, après avoir existé comme des êtres de réalité, Eurydice et Madame, n'ont d'existence que comme des apparences ou encore comme de simples virtualités, des *icônes* si l'on se réfère à la nomenclature de Peirce; en somme, elles n'existent que comme des artefacts, des figures réinventées et convoquées sur la scène de représentation que se font, pour eux-mêmes, Orphée et Monsieur de Sainte-Colombe enfermés qu'ils sont dans leurs univers fantasmatiques. L'interdiction signifiée aux rêveurs est liée à la valeur symbolique des deux icônes que sont Eurydice et Madame. Que sont-elles donc? Peirce dit deux choses extrêmement précieuses et particulièrement significatives, à propos de l'icône:

(...) en contemplant un tableau, il y a un moment où nous perdons conscience qu'il n'est pas la chose, la distinction entre le réel et la copie disparaît et c'est sur le moment un pur rêve (...) À ce moment nous contemplons une icône (C.P. 3.362. Trad: N. Everaert-Desmedt.)

Les icônes partagent tous les caractères les plus évidents des mensonges et des déceptions – elles les affichent. Elles ont plus à voir avec le caractère vivant de la vérité que les symboles et les indices. (...) [Leur] objet peut être une pure fiction qui fonde [leur] existence. (...) ... il y a une assurance que l'icône appartie au plus haut degré (...) ce qui est [ainsi] affiché devant le regard de l'esprit doit être logiquement possible. (C.P. 4.531. Trad.: J.F.Cité dans Fisette 1996: 277)

Je reformule cette problématique dans la perspective du mythe d'Orphée et du récit qui nous occupe: Eurydice et Mme de Sainte-Colombe occupent une position indiscernable entre *le réel et la copie*; au moment de l'évocation, elles appartiennent purement au *rêve*. Et, simultanément, dans cette présence à la représentation, elle sont plus réelles que tout le reste, les indices, les symboles; *affichées ainsi au regard de l'esprit*, elles *doivent*, écrit Peirce, *être logiquement possibles*.

Ce qui définit d'une façon particulièrement satisfaisante les conditions de la fiction. Je reprends maintenant la question de départ: *Pourquoi l'interdiction faite à Orphée de regarder Eurydice alors qu'ils sont encore dans l'empire des Morts? Et pourquoi Madame n'est-elle que du vent (même si c'est sa neuvième visite, qu'elle boit du vin et mange des gaufrettes)? Et la réponse, Peirce nous la donne: parce qu'elles sont des objets en voie de sémiotisation, parce que si elles existaient en dehors de l'évocation, elles ne seraient plus le produit de la musique et que, dans ces conditions, elles n'opéreraient plus cette jonction entre le rêve et le réel. Eurydice puis Madame n'existent que par la musique, voire plus: elles sont la musique ou encore, elles sont une version visuelle de la musique; ce sont de pures icônes, des apparences et c'est à ce titre qu'elles sont les créatures les plus vraies: c'est qu'elles occupent tout l'espace. En termes sémiotiques, cette interdiction pourrait être formulée assez simplement: regarder Eurydice, toucher à Madame, ce serait briser l'évocation, casser le miroir dirait Alice, ce serait nier la musique ou, comme l'auraient certainement formulé les Grecs: ce serait manquer du sens de la mesure, par *exès* d'amour. L'Eurydice de Monteverdi, l'exprime on ne peut plus clairement:

Hélas, vision trop douce et trop amère!
 Ainsi par trop d'amour tu me perds?
 Et moi, malheureuse, je perds
 Toute possibilité de jouir
 De la lumière et de la vie, et du même coup je te perds,
 Toi, le plus cher des biens, ô mon époux.
 Acte IV (Je souligne.)

Cet excès d'amour, ce non-respect de l'évocation, cette espoir de retrouver, au delà des apparences, des vérités ou des certitudes qui n'y sont pas, représentent une faute contre la croyance qui précisément rend possible tout partage de signification; voilà la tentation à laquelle ne surent résister ni Orphée, ni Monsieur de Sainte-Colombe. La musique étant leur seule consolation, ils étaient condamnés au perpétuel recommencement, à un rituel infini de création, d'interprétation et d'écoute.

En reprenant le mythe d'Orphée, Pascal Quignard raconte l'histoire essentielle de la musique. Puis, ce faisant, il fait parler la musique. Car, cette histoire qui nous est racontée, tout mélomane la connaît avant que de ne l'avoir jamais entendue. Parce que tout mélomane est d'une certaine façon, un Orphée ou Monsieur de Sainte-Colombe, cherchant dans l'évocation, un oubli du *sens+, une plongée rituelle dans des évocation pour retrouver des icônes sonores semblables à des mensonges et des déceptions, mais, dans l'immédiat des sensations, plus vraies que le réel.

Le récit de *Tous les matins du monde* atteint son aboutissement à la dernière scène lorsque le maître et l'apprenti devisent sur le sens de la musique. Il est significatif que les réponses successivement données par Marin Marais ne soient pas des définitions, mais bien des destinataires; la musique, de ce fait, plutôt que d'être saisie comme une entité ou une forme est donnée comme une action dirigée vers ce que l'on nomme en sémiotique, l'interprétant, le troisième, le devenir du signe.

La musique suggère d'abord Marin Marais est pour le roi, pour des musiciens concurrents ou encore pour des sentiments: l'amour, les regrets. Mais ces réponses appartiennent encore trop à Versailles, à la vie publique, à la simple existence. Enfin, un profil se précise: assez simplement la musique remplit une fonction ou occupe une place laissée libre: "Un abreuvoir pour ceux que le langage a désertés. Pour l'ombre des enfants. (...) Pour les états qui précèdent l'enfance. Quand on était sans souffle. Quand on était sans lumière" (p.132-133). La musique est une action qui demeure insaisissable car elle trouve son inscription dans des territoires et des temps mythiques, inhabités et largement inaccessibles.

D'une certaine façon, ce sont là les lieux qu'explora le mythique Orphée, ce sont là les temps primordiaux où, à l'image de Monsieur de Saint-Colombe, plonge incessamment le musicien. Il s'agit moins d'une négation que d'une antériorité de la lumière, de la parole, du souffle. Comme un envers du cosmos, comme une vaste présupposition – moins logique qu'affective – sur laquelle repose notre monde.

Je crois que c'est là la seule façon d'interpréter la conception de la musique qui sous-tend le texte de Quignard et le film de Corneau. C'est aussi la seule façon que l'on puisse reconnaître à la musique le statut fondamentalement sémiotique qui est le sien. La musique émeut; et si elle émeut, c'est parce qu'elle signifie pleinement. Et que signifie-t-elle sinon une appartenance entière au monde qui se fait sur le mode sensible. Ce qui nous ramène au rêve de poésie absolue des romantiques allemands et qui aussi nous rapproche, d'une certaine façon, de l'idée antique de la musique des sphères: la musique comme souffle, lumière et parole du cosmos.

C'est cette conception qui fonde cette grande intuition de von Humboldt qui n'hésita pas à inscrire cette métaphore cosmique de la musique comme présupposition de toute communication, de toute compréhension entre les hommes, toute intelligence du monde:

Si les hommes se comprennent, ce n'est pas parce qu'ils se remettent en mains propres des signes indicatifs des objets, pas davantage parce qu'ils se déterminent mutuellement à produire exactement le même concept, c'est parce qu'ils s'invitent mutuellement à effleurer le même maillon de la chaîne de leurs représentations sensibles et de leurs productions conceptuelles internes, c'est parce qu'ils frappent la même touche de leur instrument spirituel, ce qui déclenche en chacun des interlocuteurs des concepts qui se correspondent sans être exactement les mêmes. (...) Que l'anneau de la chaîne ou la touche de l'instrument soient ainsi effleurés, et c'est tout l'ensemble du système qui se met à frémir et ce que l'âme produit sous

la forme du concept se trouve à l'unisson de tout le domaine que commande, jusqu'à une distance insoupçonnée, le maillon ainsi effleuré. (Wilhem von Humboldt, cité dans Cassirer 1923: 108)

Références bibliographiques

- Backès, J.-L.. [1994] *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, Paris, P.U.F., 285p.
- Benveniste, É. [1969], *Sémiologie de la langue+, dans *Problèmes de linguistique générale* t. II, Paris, Gallimard, 1974, pp 43-66.
- Boucouchliév, A. [1994] *Le langage musical*, Paris, Fayard, 186p.
- Cassirer, E. [1923] *La philosophie des formes symboliques I. Le langage*, Paris, Les éditions de Minuit, 1972, 352p.
- Chaurette, N. [1996] *Le Passage de l'Indiana*, Montréal, Leméac-Actes Sud, 88p.
- Corneau, A. (réalisation) Quignard, P. (Scénario et dialogues) [1992] *Tous les matins du monde. Long métrage*, BAC films.
- Fisette, J. [1990] *Introduction à la sémiotique de C.S. Peirce*, Montréal, XYZ éditeur, 96p.
- Fisette, J. [1996] *Pour une pragmatique de la signification. Suivi d'un choix de textes de C. S. Peirce en traduction française*, Montréal, XYZ éditeur, 300p.
- Hanslick, E. [1894] *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale*, Paris, 1986, Christian Bourgeois Éditeur 177p.
- Hjelmslev, L. [1943] *Prolégomènes à une théorie du langage*, 1971, Paris, Les éditions de Minuit, 233p.
- Jankélévitch, V. [1961] *La musique et l'ineffable*, 1983, Paris, Seuil, 194p.
- Langer, S. K. [1942] *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, 1967, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 313p.
- Nattiez, J.-J. [1987] *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 401p.
- Nattiez, J.-J. [1993] *Le combat de Chronos et d'Orphée. Essais*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 242p.
- Peirce C.S. [C.P.] *The Collected Papers*, (vol I-VI:1931-35 par C. Hartshorne, P. Weiss; vol.VII-VIII:1958 par W. Burks) Harvard, Harvard Univ. Press.
- Provost, S. [1996] *L'œuvre de Serge Garant, ou la musique de la sensibilité concrète+ dans *Circuit*, 7-2, Montréal, PUM, pp 15-21.
- Quignard, P. [1991] *Tous les matins du monde. Roman*, Paris, Gallimard, 135p.
- Stravinsky, I. [1935] *Chroniques de ma vie*, 1971, Paris, Denoël-Gonthier, 201p.
-

NOTES

1. L'expression *faire allusion+ traduit le verbe grec σημαίνει [sèmainei], soit, littéralement, *faire signe+.
2. Chez Jean-Philippe Rameau, la capacité représentative de la musique était d'ordre pictural. Voir l'article de Ghyslaine Guertain qui démontre qu'il faudra attendre la fin du XVIII^e siècle, avec Chabanon pour que l'hégémonie de cette théorie soit remise en cause.
3. Le position conventionnaliste ne deviendra dominante que durant la seconde moitié du XIX^e siècle avec les travaux d'Edouard Hanslick: elle s'inscrira en réaction contre les excès du romantisme qui avait vu dans la musique l'expression directe d'une émotivité individuelle, puis d'une sensibilité collective; c'est d'ailleurs un fait assez intéressant à signaler que cette position conventionnaliste allait donner le coup d'envoi de la modernité qui, peu après, allait s'étendre à l'ensemble des arts.
4. La définition du sémiotique à laquelle je me réfère ici est présentée au chapitre 21, intitulé "Langage et non-langage", des *Prolégomènes à une théorie du langage*.
5. (...) je considère la musique par son essence, impuissante à *exprimer* quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature, etc. *L'expression* n'a jamais été la propriété immanente de la musique. La raison d'être de celle-ci n'est d'aucune façon conditionnée par celle-là. Si, comme c'est presque toujours le cas, la musique paraît exprimer quelque chose, ce n'est qu'une illusion et non pas une réalité. C'est simplement un élément additionnel que, par une convention tacite et invétérée, nous lui avons prêté, imposé comme une étiquette, un protocole, bref, une tenue et que, par accoutumance ou inconscience, nous sommes arrivés à confondre avec son essence." (Stravinsky 1935:63).
6. Pour un exposé systématique sur cette question, on pourra se référer à Fisette (1990).
7. Le compositeur québécois Serge Garant inscrivait en ces termes la position qu'il prenait, comme compositeur, sur cette délicate question de la prise en compte de l'émotion: "Pour moi, l'émotion existe mais j'ai horreur d'en parler; c'est fondamental, bien sûr, sinon une œuvre ne respire pas. Seulement le compositeur ne doit pas s'en soucier vraiment. [...] La partie la plus intéressante d'un être, c'est toujours ce qu'il y a de plus secret, de plus profond. L'émotion doit naître de cette magie mystérieuse qui se produit quand les problèmes techniques sont si bien résolus qu'on ne peut imaginer qu'il y en ait eu." (Serge Garant, cité dans Provost 1996: 15).
8. " (...) for music at its highest, though clearly a symbolic form, is an unconsummated symbol. Articulation is its life, but not assertion; expressiveness, not expression. The actual function of meaning, which calls for permanent contents, is not fulfilled; for the *assignment* of one rather than another possible meaning to each form is never explicitly made. Therefore music is *Significant Form+, in the peculiar sense of *significant+ which Mr. Bell and Mr. Fry maintain they can grasp, or feel, but not define; such significance is implicit, but not conventionally fixed."
9. Sur cette question, on pourra se référer à Backès (1994:112-116), Boucourechliev (1994:9-20) et Nattiez (1987:137-155) et (1993:149-157).
10. J'ai élaboré cette question difficile de l'appartenance collective de l'imaginaire en traitant de la question de l'hypocône. On pourra se référer à Fisette (1996: 225-6).

11. Compte tenu de la nécessaire brièveté de cet article, je me contente de signaler que ces trois termes, (1) *le son+, (2) *l'identité à soi-même+ et (3) *l'authenticité de la musique+ réalisent une triade au sens de Peirce, c'est-à-dire un signe authentique.

12. Il faudrait certainement atténuer cette affirmation en ce qui concerne la musique d'orchestre du XVII^e siècle français où les facteurs de variation de l'ordre de la masse, de l'intensité et du registre sont beaucoup moins exploitées qu'ils ne le sont dans les compositions postérieures à la période classique.

13. Tel est le sous-titre de *L'Orfeo* de Monteverdi: *Favola in Musica+: une fable en musique.

Résumé

En se référant brièvement aux problématiques de base élaborées par les fondateurs de la sémiotique, l'auteur pose la question de la signification de la musique. Se fondant sur une position forte prise par Susanne Langer qui affirme que la musique constitue un *symbole inachevé+, l'auteur entreprend de démontrer que l'oeuvre littéraire représenterait un lieu privilégié où le symbole musical trouverait à se prolonger et à se réaliser dans un accomplissement symbolique. Cette position repose sur une conception peircéenne de la sémiotique, le signe y étant précisément défini par son caractère virtuel et sa nécessaire réalisation à l'intérieur de différents processus d'avancées sémiotiques. Ces réflexions théoriques se fondent sur une analyse prenant pour objet *Tous les matins du monde*, récit de Pascal Quinard, film d'Alain Corneau, musique de Monsieur de Sainte-Colombe et de Marin Marais, interprétation de Jordi Savall.

Referring briefly to the basic problematics elaborated by the founders of semiotics, the author puts the question of the meaning of music. Relying on a strong position by Susanne K. Langer who asserted that music constitutes an *unconsumated symbol+, the author undertakes to demonstrate that the literary work would represent a preferential scene where the musical symbol would find extension and symbolic achievement. This position rests on a Peircean conception of semiotics, where the sign is precisely defined by its virtual character and the necessity or its realization inside different process of semiotic accretions. These theoretical reflections are based on an analysis of *Tous les matins du monde*, a story by Pascal Quinard, a film from Alain Corneau, music by Monsieur de Sainte-Colombe and Marin Marais, interpretation by Jordi Savall.
