

## Le texte affecté. Vers une théorie de l'expression musicale

Bernard Lortat-Jacob

---



**Édition électronique**

URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/959>  
ISSN : 2235-7688

**Éditeur**

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

**Édition imprimée**

Date de publication : 31 décembre 2010  
Pagination : 10-28  
ISSN : 1662-372X

**Référence électronique**

Bernard Lortat-Jacob, « Le texte affecté. Vers une théorie de l'expression musicale », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 23 | 2010, mis en ligne le 10 décembre 2012, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/959>

---

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

# Le texte affecté

## Vers une théorie de l'expression musicale

BERNARD LORTAT-JACOB

### Exprimer = dévier

La notion d'expression musicale\* est commune et récurrente chez les mélomanes et les musicologues, mais lui assigner des limites conceptuelles claires et un contenu précis semble assez problématique. Qu'est-ce que l'expression musicale ? À quels procédés recourt-elle ? Est-elle surtout caractéristique des musiques occidentales ou partagée par toutes les musiques du monde<sup>1</sup> ? Autant de questions qui méritent d'être discutées.

Expression/expressivité : ces deux termes sont voisins dans le langage courant. Cependant, pour ce qui concerne les musiques écrites, le mot « expression » renvoie d'abord aux instructions données à l'interprète, lesquelles figurent dans le texte lui-même : on peut lire en effet sur une partition l'indication « *con espressione* », mais jamais « *con espressività* ». L'expressivité, quant à elle, relève davantage du choix de l'interprète dont on saura louer les qualités personnelles sur ce plan, ou *a contrario* souligner, pour s'en plaindre, son interprétation « inexpressive ». Cependant, la distinction entre expression et expressivité est relative et ne concerne que les musiques écrites – ou, pour mieux dire, celles qui s'écrivent. Les deux termes deviennent en effet interchangeables dès lors que la performance se passe d'un texte de référence dûment codifié (c'est-à-dire écrit).

---

\* Cet article a bénéficié, dans sa première version, des observations critiques de Victor Stoichița que je tiens à remercier tout particulièrement.

<sup>1</sup> C'est-à-dire, celles qu'on entend en Occident : les musiques classiques, bien sûr, mais aussi, le jazz, la variété, le rock, la pop etc. dans leurs différentes formes combinées ou dérivées.

Dans le langage courant, est qualifié d'expressif «ce qui exprime bien ce qu'on veut exprimer, faire entendre» [Petit Robert]. Cette définition recouvre deux idées :

- celle d'intention : «ce qu'on *veut* faire entendre» ;
- celle de qualité : il s'agit de «*bien* exprimer».

### Ce qu'on veut faire entendre

Il apparaît que l'expression n'a pas le caractère d'une structure : elle n'en a ni l'autonomie formelle, ni l'indépendance fonctionnelle. Ce qu'on veut faire entendre relève d'un «hors-texte». Sauf localement, dans la musique écrite, l'expression ne se note ni ne se transcrit. En revanche, elle se projette et éventuellement, se ressent<sup>2</sup>.

Dans le binôme «Texte/Expression», il y a donc une asymétrie : si l'expression ne relève pas du texte *stricto sensu*, elle a cependant besoin de lui pour exister, sans pourtant bénéficier d'un statut formel bien clair. Ce qui la singularise est que, à la façon d'une liberté qui se conquiert et se proclame, elle crée l'illusion de se réinventer à chaque exécution. Destinée à retenir l'attention, elle est, semble-t-il, indispensable à l'efficacité de nombreuses musiques, sinon de toutes.

La relation entre expression et texte se transforme en tension dès lors que l'expression agit sur le texte pour modifier ce qui précisément est destiné à l'identifier comme tel<sup>3</sup> ; celui-ci semble là pour s'offrir à la déformation ; il s'expose à elle et, comme le savent tous les interprètes, même les moins expérimentés, divers procédés sont requis à cette fin : contrastes d'intensité, de tempo, *rubato*, qui consiste à *rubare* («voler») au texte sa régularité temporelle, accentuations et articulations spécifiques, etc. Un monde d'effets, en somme à explorer.

On entrevoit, à travers cet exemple classique par excellence, de quelles ressources dispose l'interprète pour exprimer ce qu'il veut exprimer. Myra Hess ouvre son cœur à Beethoven, au propre comme au figuré. Son intervention relève de pratiques usuelles, que l'on enseigne de façon plus ou moins méthodique

<sup>2</sup> Cela n'empêche pas qu'elle s'étudie, dans le cadre d'institutions spécialisées («Master Classes») ou qu'elle se transmet au cœur des grandes traditions (en Orient, notamment), ou encore qu'elle s'élabore sous un contrôle communautaire et dans le cadre d'une production villageoise.

<sup>3</sup> Telle est la norme dans la majorité des musiques occidentales. Certes, on peut faire jouer un prélude de Bach sans expression sur un clavier midi, mais il s'agit là d'une pratique atypique. D'un autre côté,

on peut penser aux œuvres de la première période de Steve Reich et même à certaines pièces du grand répertoire : par exemple, le deuxième mouvement du concerto en sol de Ravel qui, sur le plan rythmique, n'implique aucun *rubato*, ou, chez Ravel encore, à la fixité métronomique rigoureuse du Boléro (laquelle n'est en outre nullement incompatible avec l'expressivité mélodique demandée aux interprètes, notamment lorsqu'ils abordent le deuxième thème en mode «cantabile»).

BEETHOVEN, OP. 31/2 : "con espressione e semplice" [p.358/Choudens]

PARTITION ORIGINALE [écriture proportionnelle]

INTERPRÉTATION MYRA HESS (1937)

Annotations: court, long, Très élargi, court, élargi, court, etc.

zone de grande intensité non demandée explicitement par Beethoven

l'accent sur le "mi" figure [uitement ?] sur la partition (édit. Choudens) non pris en considération par la pianiste

Dans l'interprétation de M. Hess, l'ensemble reste grosso modo en mesure (i.e. les premiers temps sont en place) mais se caractérise par une insensible accélération de tempo tout au long de l'extrait

Fig. 1. L'expression, comprise comme « déformation assumée du texte » (sonate 31/2 de Beethoven)

En haut: partition (édition Choudens): passage « con espressione e semplice », demandé par Beethoven lui-même;

En bas: la très belle version de Myra Hess (pianiste anglaise, enregistrement des années 1940), guidée par l'indication du compositeur et opérant par transformation systématique de la partition originale.

L'ensemble reste *grosso modo* en mesure (i.e. les premiers temps suivent une pulsation lente, à environ 38 à la noire) mais, à l'intérieur de chaque mesure, les groupes sont soumis alternativement à des compressions et extensions des durées, selon une alternance régulière + court, + long, créant de la sorte une forme d'asymétrie interne des valeurs (à la façon d'un cœur battant des temps cycliques composés de longueurs inégales).

dans les conservatoires<sup>4</sup>: via l'expression, l'interprète a la charge de sortir un texte bien identifié de son inertie graphique. Son génie se mesure à l'autorité qu'il est capable d'exercer sur l'objet qu'il a sous les yeux, en agissant sur des signes qu'il n'a pas écrit lui-même et dont chacun attend qu'il les plie avec talent à sa convenance. Au point que, de façon singulière, le sens ou l'intérêt d'une exécution, sinon d'une œuvre, semble pouvoir se mesurer au taux de déviation que lui fait subir l'interprète. Si celui-ci se contente de lire strictement le texte et de respecter les signes tels qu'ils sont écrits, il ne l'interprète pas. C'est seulement en s'en éloignant qu'il y parvient (c'est d'ailleurs le sens commun du terme, lorsqu'on dit de quelqu'un qu'il « interprète » les propos de quelqu'un d'autre). Un premier paradoxe est bien là: l'essence d'une œuvre semble ne s'atteindre qu'en

4 Cet « art de la méthode » a été mis en évidence notamment par Patrik Juslin (2001) dans un article prenant en compte une mélodie-modèle et les effets induits par certains types d'altération qu'on y porte. C'est ainsi que des changements de tempi,

de durées et d'articulations internes, dûment ciblés, sont susceptibles de faire passer un air bien connu [« When the Saints »] de la catégorie « Triste » à la catégorie « Gaie ».

s'écartant plus ou moins du texte qui la figure<sup>5</sup>. Quant à l'expression elle-même, elle n'a pas de texture bien précise; même dans le cas de la musique écrite, un surlignage lexical occasionnel [le « *con espressione* » écrit sur une partition] reste une indication énigmatique qui n'offre aucune clé pratique pour que se réalise l'instruction demandée.

### Le texte affecté

Revenons un instant sur l'expression de Myra Hess et sur les mécanismes qu'elle met en œuvre. Tout se passe comme si, affectée par le texte du compositeur, la pianiste anglaise y transférait en retour sa propre affection, suivant un cycle ternaire: 1) texte – ce qui doit être joué –; 2) affectation de l'interprète, donnant lieu à 3) une altération du premier texte en en faisant émerger un deuxième (cf. fig. 2).

Le processus se laisse détailler de la façon suivante: émue par cette sonate, par les signes figurant sur la partition, par les relations qu'ils offrent à voir et à entendre, par les évocations qu'ils suggèrent, Myra Hess enclenche sa propre rhétorique expressive. Les altérations affectives qu'elle subit la conduisent à altérer un texte fixé par la plume d'un compositeur, qu'imprimeurs et éditeurs n'eurent de cesse de dupliquer à l'identique. Et c'est sous cette nouvelle forme « affectée », à la fois infidèle et fidèle, que ce deuxième texte touche l'oreille, grâce à un geste particulier de la pianiste, un *rubato* dont elle assume la liberté, un jeu d'articulation particulier... et une pulsation bouleversée [ne l'est-elle pas elle-même?], qui acquiert l'étrange propriété de devenir bouleversante à son tour.

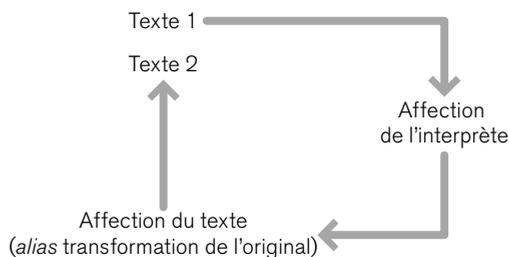


Fig. 2. Le cycle ternaire: texte; affection de l'interprète; affection du texte original.

<sup>5</sup> Cette conception de l'expression – considérée ici essentiellement comme une déviance par rapport à un texte fixe – peut être rapportée aux thèses bien connues de L.B. Meyer (notamment 1973: 80-105) décrivant la fonction esthétique de l'attente musicale. Le *rubato* expressif notamment

[celui de Myra Hess] aurait pour effet de brouiller des repères temporels. En ménageant des retards ou en projetant des anticipations, l'interprète viendrait troubler les attentes de l'auditeur et créerait chez lui de nouvelles ressources en émotion et plaisir.

On observera que ce mouvement centrifuge [texte → affection] suivi par la pianiste anglaise est inversé par rapport à celui que dut suivre Beethoven en 1802 lorsqu'il écrivit sa 31<sup>e</sup> sonate. Lui fut contraint de concentrer (et probablement de limiter) ses idées musicales, pour faire entrer son texte dans les normes d'une arithmétique solfégique. À cette fin, il dut réduire celui-ci, le contraindre pour le rendre « scriptible » et déchiffrable. Myra Hess emprunte le chemin inverse. En tant qu'interprète, elle est tenue de redéployer le « non-dit », ou plutôt le « non-écrit » de Beethoven, en jouant le texte bien sûr, mais aussi ce que la plume du Maître de Bonn fut dans l'impossibilité d'y faire figurer<sup>6</sup>. Acte de reproduction ? De simulation plutôt, qui ne trompe personne, sauf peut-être l'interprète lui-même qui, le temps de sa prestation, met en œuvre son imaginaire personnel, croisant illusoirement celui d'un Beethoven retrouvé<sup>7</sup>.

Cependant, penser les choses en termes de binôme<sup>8</sup> et postuler une indéfectible complémentarité entre le texte (fermé et fixe dans ses principes) et l'expression (ouverte et débouchant sur de l'imprévu) offre de sérieuses zones d'ombre. D'une part, la dualité induite [texte/expression] est anti-intuitive en ce sens qu'elle maintient en des champs distancés deux composantes du musical que l'écoute n'a de cesse de rendre solidaires ; d'autre part, elle élude la question de la nature de la musique et ne nous dit rien de clair sur son *modus operandi*. Être musicien, est-ce jouer des notes telles qu'elles sont attendues et figurent sur une partition, ou, au contraire, savoir leur attribuer des valeurs, inattendues, inouïes, surprenantes, impliquant un ensemble d'actions spécifiques, ou pour mieux dire, spécifiantes ? Le débat semble banal (et, au fond, les commentateurs de disques ne parlent que de cela), mais il a une dimension théorique, car de deux choses l'une : ou, dans une optique étroitement formaliste, l'expression est secondaire<sup>9</sup> – mais alors on comprend mal que mélomanes et musiciens ne cessent d'en parler et consacrent tant de temps et d'énergie à la qualifier ; ou bien elle est essentielle, et dans ce cas, elle devient, pour la musicologie, un ordre

**6** Notons que, dans cette circulation d'affects en allers et retours, les deux chemins ne sont pas nécessairement identiques – il serait illusoire de penser qu'il puisse en être autrement puisqu'il est impossible de qualifier les affects mobilisés par cette sonate. Son titre même, allusivement descriptif [« La tempête »] n'offre, en fait, que de bien maigres indices.

**7** C'est souvent ce qu'on entend dire dans les concours internationaux (à Varsovie, ou au concours Marguerite Long, que j'ai souvent fréquenté autrefois comme simple auditeur) : « Mais c'est Chopin lui-même ! » pour saluer une exécution de Chopin particulièrement « exemplaire ».

**8** Un binôme qui pourrait en évoquer un autre : au fond, l'expression musicale ne jouerait-elle pas le

rôle de la prosodie en linguistique ? La réponse est non. Il s'agit là d'une analogie superficielle qui, pour être vraie, exigerait que l'organisation de la musique épousât totalement celle de la langue (signifiant *versus* signifié ; structural *versus* prosodique, etc.). En outre, une linguistique (et *a fortiori* une musicologie) d'obédience structurale a, comme on sait, pour principe d'évincer du champ d'analyse le sujet lui-même. Ma position personnelle (2009 : 196) est que, pour la musique, cette éviction n'est ni souhaitable, ni même possible.

**9** On se souvient des injonctions tranchantes du Stravinsky chef d'orchestre exigeant des musiciens qu'il dirigeait de « ne jouer que les notes (écrites), et seulement les notes ! ».

d'investigation de première importance. Dans cette deuxième hypothèse, le texte premier, en tant que réalité écrite ou même de simple représentation mentale – « partition intérieure », dirait Jacques Siron – ne serait là que pour proposer un deuxième texte destiné à offrir des déviations essentielles, et non secondaires, tantôt admises, tantôt requises, tantôt attendues, tantôt « de mauvais goût », tantôt improbables, *expressives* en tout cas. Pour dire les choses un peu brutalement, l'expression, au lieu d'être un « plus » offert à l'écoute attentive, constituerait l'essentiel de la musique.

Cette deuxième hypothèse correspond davantage à ce que l'on sait des mécanismes fondamentaux de l'oralité. Avant d'être « produit », la musique serait « action » et l'expression ne serait pas autre chose qu'une modalité d'extériorisation de cette action. Une telle conception peut faire trembler sur ses bases la notion de texte. Celui-ci serait, non pas « ce qui est écrit » (cas standard de la musique classique occidentale), ni même ce qui fut joué et chanté, mais bien plutôt « ce qu'il s'agit de chanter ou de jouer » et, plus largement encore, « ce qui attend d'être joué » (« *what is to be performed* »).

Dans ces conditions, l'expression ne peut plus être vue comme une simple déviance. Elle est la marque, individuelle et indispensable, de l'appropriation aboutie d'une forme ou d'un genre musical. En jazz et, plus largement dans ce qu'on appelle les « musiques actuelles », elle se dissout dans le concept de « son » (*sound*). Le « son » (Delalande 2001) pouvant, en l'occurrence, être défini comme l'empreinte personnelle et indéfectible du musicien (ou d'une culture musicale) et, à ce titre, la condition *sine qua non* de la musique – d'une musique qui n'ignore pas forcément l'écriture, mais qui relègue celle-ci à des fonctions secondaires, schématiques, pré-textuelles, et jamais textuelles.

### **L'inéluctable dimension culturelle**

Ce raisonnement revient à reconnaître une inversion du rapport texte/expression : devenu prétexte, le texte tirerait son origine et sa force d'un acte musical qui ne peut se détacher du corps, de l'intelligence et *in fine*, du rôle de l'acteur-interprète. Et c'est ce rôle même qui le rendrait expressif. Certes le texte ne se dissout pas dans l'action musicale – pas plus que son éventuel mode d'emploi – mais l'expression, dotée d'une fonction quasiment impériale prendrait totalement en charge sa mise en œuvre. Elle serait la condition pour que cette œuvre existe, moins par sa structure, qu'à travers ses effets<sup>10</sup>.

De ce point de vue, les musiques classiques écrites, qui accordent à leurs textes, *stricto sensu*, un scrupuleux respect, constituent un cas particulier et se

---

<sup>10</sup> Cf. Lortajablog 2009, rubrique « la musique en effets ».

distinguent d'autres musiques ou, pour mieux dire, d'autres façons de concevoir la musique (par ex. chansons et certains styles de jazz) – là où dominant l'expression, l'effet recherché, le « son » particularisé, etc.

Dans ce panorama diversifié, les musiques de tradition orale vivante (ou pour mieux dire, celles qui vivent à travers leur propre oralité) occupent, du point de vue de l'expression, une place particulière. Leur esthétique s'autonomise d'autant moins qu'elle se construit à l'intérieur d'un jeu social, au sein d'une performance complexe impliquant souvent de nombreux protagonistes de plusieurs genres. L'expression est alors volontiers celle de l'instant; elle n'a pour permanence que celle que les acteurs en présence veulent lui donner. Particulièrement riche en interactions, le *qawwali* en Inde et au Pakistan (Qureshi 1986) ou même le « chant de compagnie » tel qu'on peut encore l'observer dans de nombreux villages de Méditerranée (*Lortajablog*, *op. cit.*) constituent de ce point de vue des exemples remarquables. Mais ils n'épuisent pas, bien entendu, la diversité des situations socio-musicales, évoquées brièvement par Judith Becker (2004 : 71-86)<sup>11</sup>. À l'évidence, établir une carte du monde où figureraient les innombrables modalités expressives et émotionnelles impliquées par la pratique et l'écoute de la musique est une entreprise qui dépasse notre ambition, et peut-être même notre entendement.

Quoi qu'il en soit, dans l'état de nos connaissances, rien ne permet de voir dans l'expression un universel de la musique<sup>12</sup>. Certains mécanismes cependant la rendent probable, voire nécessaire. Le ressort expressif est en effet consubstantiellement lié aux conceptions sémantiques et affectives qu'une culture met en œuvre dans ses pratiques musicales: l'expression s'affirme avec d'autant plus de vigueur qu'est confié au musicien ou au chanteur (qui, de ce fait, est aussi acteur) un rôle fortement personnalisé – en d'autres termes, un statut d'interprète. Au bout du compte, le champ de l'expression se voit balisé, d'un côté par la responsabilité d'un interprète devant sa communauté d'origine; de l'autre côté, par la liberté que ce même interprète s'accorde à lui-même.

11 Se référant à Bourdieu et à son double concept d'« habitus » et de « disposition » – pour ma part, je parle plus volontiers d'« oreille culturelle » – Judith Becker aborde successivement, pour les opposer, les modes d'écoute impliqués par les pratiques du « proto-typical Western, middle-class listener », différentes, bien entendu de celles des griots du Sénégal, de celles de la musique classique hindoustani, des Soufis de New Delhi, et des trances balinaises.

12 Au titre des musiques « a-expressives », mentionnons, par exemple

– les « ritournelles » musicales des Hauts-plateaux turcs, qui ne donnent lieu à aucun pathos ni aucune expression personnelle (Jérôme Cler, communication personnelle);

– la musique de Bali dans son ensemble, selon Catherine Basset, en réponse à mes considérations sur l'expression musicale. Elle y oppose les « mandala musicaux » – cf. extraits de son point de vue dans mon *lortajablog* sous la rubrique « ça se discute » [Damasio, Spinoza, Rousseau].

Signalons encore, dans notre propre culture :

– L'*Ars Nova* dans son ensemble, du moins selon Christophe d'Alessandro lors d'une brève intervention sur ce sujet au colloque Emus 2008;

– la musique techno offrant au corps dansant une pulsation de base a-expressive, et qui se fonde sur une manipulation destructive de sons (Pourtou 2009).

## Exprimer, mais quoi, au juste ?

Le second terme de notre définition de départ (formulée en première page) nous invite à aborder un problème de fond. Car s'il s'agit, pour l'interprète, de *bien* exprimer quelque chose, on est en droit de se poser la question : « d'accord, mais quoi ? ».

Pour cerner la signification musicale, Leonard B. Meyer (1964 : ch. 1) et, après lui, Jean-Jacques Nattiez (1987 : 142-164) opposent, comme on sait, les points de vue absolutiste et référentialiste. Pour les absolutistes, la forme-texte – c'est-à-dire la structure interne de l'œuvre, supposée autonomisable – porte seule la signification. La musique dans ce cas est moins un processus qu'un produit ; elle se déchiffre à la façon d'un livre. En portant seule les raisons de son existence, elle se suffit à elle-même<sup>13</sup> à la fois comme objet de science et de jouissance. Objet de « jouissance », pourrait-on dire.

La position absolutiste est selon nous intenable dans la mesure où elle accorde au texte (cette fois, pris au sens étroit du terme), une importance centrale, alors que, comme on l'a dit, celui-ci ne constitue en rien l'essence de la musique. Tout au plus peut-il être vu comme une commodité destinée à faciliter l'action de musiquer. Écrit, ce texte est une technique efficace que la musicologie n'a de cesse d'exagérément célébrer : il est si prégnant qu'il donne l'illusion de transmuier la musique en une réalité objective, voire en « vérité vraie », comme disent les enfants.

Le point de vue référentialiste implique pour sa part que la musique se réfère à des expériences connues existant en dehors de ce qui constituerait son « champ propre ». L'expérience musicale s'en trouve d'autant limitée. Poussée à l'extrême, la thèse référentialiste revient à attribuer au musicien un comportement simiesque, comme si celui-ci devait à tout prix produire du sensible qui existe déjà, voire de la ressemblance, et peut-être même de l'exactitude. L'art du musicien ou du chanteur n'a pourtant pas grand-chose à voir avec celui du singe, ni même avec celui d'un peintre figuratif ayant sous les yeux un bouquet de fleurs avec la tâche de le transposer en formes et couleurs adéquates pour en faire un tableau ressemblant. Dans aucune circonstance, la musique ne peut se réduire aux références qu'elle convoque. Elle réinvente sa réalité plutôt qu'elle ne la dessine. Sans doute la musique peut-elle être « référenciante », c'est-à-dire active dans le processus de référenciation, mais on ne voit pas au nom de quoi elle se soumettrait à des références qui gouverneraient sa production ou sa perception.

Mais le fond de l'affaire n'est pas là. Il tient plutôt au raisonnement sémiologique lui-même incitant à penser la musique à partir d'un clivage dedans/dehors dont on comprend mal le fondement. En particulier, si – comme on nous

<sup>13</sup> Je ne suis pas loin de considérer qu'une locution comme : « la musique se pense », ou « la musique s'écoute » ou « la musique se fait », relève

de l'ineptie linguistique. Bien sûr qu'elle « s'écoute » et « se fait » puisqu'elle n'existe qu'à travers cette action.

le dit – le référentialisme stipule que la musique renvoie «à autre chose qu'elle-même» (Nattiez 2008), on ne comprend pas très bien à quoi le «elle-même» renvoie. Il est pour nous une totale abstraction<sup>14</sup>.

Ce qui nous apparaît, en revanche, c'est que la musique ne peut exister indépendamment de l'action qu'il s'agit d'accomplir, de l'homme (ou de la femme) qui la fait, de l'oreille et du corps qui la saisit et de la pensée qui la pense. Cela vaut pour toute forme de musique, dont la réalité ne peut être assimilée à la trace qui la rend localement audible (partition, cassette, MP3, etc.); et cela vaut plus encore pour l'expression qu'elle vise, qui ne peut se comprendre en dehors des intentions, voire des dispositions psychologiques de ceux qui la produisent ou la perçoivent.

### Langue et musique : la pression des affects

On doit à Ivan Fonagy (1983)<sup>15</sup> – un auteur qui ne fait pas l'unanimité, il est vrai – d'avoir jeté des ponts très intéressants entre expression musicale et linguistique, en considérant que l'une et l'autre sont en prise directe avec l'émotion. Cette dernière est à même d'ébranler l'arbitraire du signe (pour la langue) et, pour la musique, d'ébrécher la forme, de sorte qu'à travers cette action spécifique – pour Fonagy, comme pour nous – il n'y a pas lieu de traiter l'émotion langagière et musicale comme deux entités séparées. Pour Fonagy en particulier, l'expression des six émotions de base (peur, tristesse, dégoût, joie, surprise, colère<sup>16</sup>) passe par une altération phonétique, laquelle ne remet pas nécessairement en cause le système phonologique lui-même. Ce principe serait général et, selon notre auteur, largement trans-linguistique. C'est ainsi que la colère aboutit à un allongement des consonnes sourdes, alors que les émotions tendres allongent les consonnes «douces» (l, j, m) et certaines voyelles (1991 : 116). Seraient ainsi affectés les sons de la langue *et* ceux de la musique, dans la mesure où cette dernière utilise le même système expressif que la langue.

L'apport théorique de Fonagy – dont la thèse n'est pas sans évoquer Rousseau – est important, puisqu'il attribue à l'expression un rôle actif, susceptible

<sup>14</sup> Une abstraction qui (si on comprend bien ce que nous disent nos auteurs) se réduirait à la substance acoustique; c'est-à-dire à une réalité a-psychologique. On voit mal que la musique pensée par l'homme et inséparablement liée à son action puisse de la sorte s'autonomiser en quoi que ce soit. Une musicologie sans corps et sans tête relève pour moi de l'aporie. D'un autre côté, poser l'existence d'un ensemble de «concepts, d'actions, d'états émotionnels et de caractères dont

la musique serait exclue», comme le dit Nattiez, (1987 :144 et sq.) reste une hypothèse délicate. On voit mal sur quoi se fonde une telle «exclusion» arbitraire et procédant en outre d'un raisonnement circulaire.

<sup>15</sup> Je me réfère ici uniquement à son livre le plus connu, *La vive voix* (1983).

<sup>16</sup> Fonagy cite, par exemple, la colère de Beckmesser dans «Les Maîtres Chanteurs» ou celle de Dona Elvire dans «Don Giovanni».



Fig. 3. Albanie, été 2009. Photo Eckehard Pistrick.

d'affecter la forme d'énoncés aussi bien langagiers que musicaux. La voie est désormais ouverte pour que les expressions langagière et musicale ne soient plus considérées comme deux champs séparés, mais bien comme un seul et même champ (Juslin 2008<sup>17</sup>), et que se voie du même coup créée une collaboration obligée entre linguistes et musicologues.

Entendons-nous: sur les rapports entre langue et musique, il ne s'agit pas ici de rouvrir un dossier qui a donné lieu à de nombreuses discussions expertes (Feld 1994 et Patel 2008) mais de prendre à la lettre un point d'hypothèse de l'auteur hongrois: qu'elles concernent la langue ou la musique, certaines nécessités expressives sont responsables de la transformation de textes, ce qui revient à poser la relative malléabilité de ces textes par rapport aux émotions qui les gouvernent.

Nous voici donc revenus à l'exemple de Myra Hess. Mais il nous reste à assigner les limites de cette malléabilité: en clair, à se demander jusqu'où peut aller l'interprète en modulant son expression [entre parenthèses, dans «*ex*-pression», il y a bien le radical «*pression*»]. Réponse: jusqu'à ce que le message soit encore intelligible. Les bornes sont dépassées lorsque sous le coup de la fureur,

<sup>17</sup> «*Music performers use the same emotion specific pattern that is involved in emotional speech*», dit explicitement Patrik Juslin dans sa communication EmUs-Ircam 2008.

par exemple, plus rien ne passe... si ce n'est la fureur elle-même. Pour la langue, donc, l'intelligibilité constitue à l'évidence un critère. Elle a comme fondement théorique l'existence même du message, lequel s'appuie sur des conventions phonétiques, morphologiques et syntaxiques clairement établies. En cas de bouleversement trop marqué, le message est incompréhensible au destinataire et, pourrait-on dire, la langue ne sera plus à même de jouer le rôle de communication qu'ordinairement on lui reconnaît.

Pour la musique écrite, d'autres critères entrent en ligne de compte. Mais on peut supposer que si, à partir d'un texte écrit, un interprète accorde à une croche une valeur excédant celle d'une noire, par exemple, il y a problème ou que, à tout le moins, le texte est brouillé.

Pour la musique non écrite, il en va bien sûr très différemment et – compte tenu de la variabilité des situations connues et possibles – la question ne se règle pas facilement. Chaque exécution hors-norme, dès lors qu'elle est trop aventureuse, peut susciter une certaine interrogation de la part de qui l'écoute, mais cette interrogation concerne moins le code que les usages qu'on en fait.

Il en va ainsi pour un Shaban Z. [grand chanteur de la région de Fier, en Albanie] ou pour un Francesco B. [chanteur reconnu de Castelsardo en Sardaigne]<sup>18</sup>. Les ornements dans l'aigu produites par ce dernier sont nombreuses et acrobatiques : elles relèvent pour tous d'une exhibition expressive exagérée, voire impudique et ont pour effet non de transfigurer le chant, mais de le défigurer – en d'autres termes, de rendre difficilement reconnaissable la forme et surtout, s'agissant de chant polyphonique, de gêner considérablement les autres chanteurs du chœur. Le *Miserere* de Francesco B., avec ses *giri elicotterici* [voir note 18], n'est plus vraiment un *Miserere*. On l'écoute, on le supporte, on s'en plaint. On pense au modèle bafoué, mais on ne remet pas en question le code – pour cela, il faudrait avoir du chant un modèle totalement explicite, ce qui n'est pas le cas. Celui qu'on accuse, c'est surtout l'homme qui vous procure un trouble esthétique et parfois une réelle gêne. Mais, en définitive, sur place, on ne peut rien faire ; personne ne parvient à raisonner Francesco B., mais chacun est obligé de reconnaître qu'il est un chanteur d'exception – l'exception étant seulement là pour rappeler une règle qui a comme propriété de ne pas se dire, ni même d'être bien connue. C'est donc au chanteur que s'adresse le

<sup>18</sup> Francesco B., confrère chanteur de Castelsardo, évoluant dans un milieu de stricte tradition orale, se voit localement surnommé « l'hélicoptère » (« l'*elicottero* »). Se produire avec lui, dans une polyphonie à quatre parties, comme le *Miserere*, pose de sérieux problèmes à ses compagnons de chant ; les appuis de consonance, constituant le modèle du chant, ne sont jamais là où on les attend. La question, maintes fois formulée à Castelsardo à propos de ses exécutions aux tours

(*giri*) imprévisibles, est : « mais, chanté de cette manière, un *Miserere* est-il encore un *Miserere* ? ». Question qui n'appelle aucune réponse en noir ou en blanc, et qui dépend non seulement de l'idée que chacun se fait du *Miserere* en question, des circonstances dans lesquelles a lieu l'exécution, mais encore, des relations personnelles que chacun entretient avec ce chanteur à forte personnalité (et qui sont en outre changeantes, parfois d'une année sur l'autre!).

mécontentement, voire le ressentiment, lorsqu'il s'exprime. Pour remédier à cette situation, il ne sert à rien d'invoquer une quelconque grammaire. On est en face d'un problème esthétique qui ne dit pas clairement son nom et qui, lui-même, est régi par des rapports affectifs de défiance ou de confiance accordée à celui dont on aime les audaces, et parfois aussi de pouvoir et d'autorité.

## **Affecter versus indiquer**

### *Montrer l'émotion*

Ce qu'on pourrait reprocher à Fonagy, c'est de prendre le problème à l'envers : de partir de la langue, des principales émotions qu'elle manifeste et des catégories expressives qu'elle utilise<sup>19</sup>, en soulignant, selon une logique quasi mécanique, que ces catégories sont présentes en musique. Cloisonnée dans ses registres émotionnels, la musique ne ferait que surligner les émotions auxquelles la langue donne une forme et un nom.

De son côté, la musique occidentale connaît bien ces catégories affectives majeures, et sans doute se plaît-elle à les manipuler : ainsi le *legato* est-il générateur de tristesse, le tempo rapide associé à la joie, etc. C'est ce que nous disent plusieurs analyses portant sur des modèles mélodiques occidentaux (Gabrielsson/Lindström 2001 et Juslin 2001 déjà commenté ici même, note 4). Tous soulignent la capacité de la musique à registrer efficacement le champ émotionnel. En cela réside peut-être certaines de ses vertus... mais aussi les limites de démonstrations qui pensent la musique à partir de sa capacité à « accrocher » un certain nombre d'émotions de base qui, elles-mêmes sont balisées par des mots, ou des classes de mots.

Or il est clair que la musique ne fait pas que « surcoder » les émotions de base. Elle investit en continu le champ émotionnel et, par le biais de l'expression, les fait apparaître comme réels, présents et audibles par tous.

### *Exprimer et dire le monde*

Cela étant acquis, il reste que l'expression ne consiste pas seulement à visiter les affects et « montrer l'émotion ». Elle est également susceptible de nous informer sur le monde en objectivant des expériences sensibles. Incidemment, ces expériences se laissent paraphraser par des mots de tous les jours propres à nous indiquer que,

---

<sup>19</sup> Même en y ajoutant l'angoisse, laquelle, selon Fonagy (1991 : 128) « s'exprime en français, en anglais, en allemand, en hongrois et dans la musique vocale par une forte réduction de la gamme mélodique ».

au-delà de ses fonctions strictement émotionnelles très largement soulignées par de nombreux auteurs (*in* Juslin et Sloboda 2001), la musique est, ou peut être<sup>20</sup> :

- un indicateur proxémique. C'est ainsi qu'il n'est pas nécessaire d'être ému pour avoir une idée assez précise de la présence d'une musique et pour évaluer son caractère proche ou lointain. On pourra faire référence au corps de celui qui la produit [exemple du rôle et de l'exploitation musicale des diverses zones vocales pharyngées]; ou encore observer qu'elle installe une distance qui pourra, selon les cas, être perçue comme une forme de froideur ou de distinction contenue.
- un marqueur spatiotemporel [grave *versus* aigu; tempo lent ou précipité]; course *versus* flânerie [style «ballade»];
- un indicateur de mouvements sous toutes leurs formes : glissé, sauté, cycliques ou non, etc.

Mais la musique peut tout autant objectiver des attitudes, des comportements ou des qualités, ainsi :

- l'agressivité<sup>21</sup> *versus* la douceur procédant par l'allongement des voyelles et leur «mélodisation».
- la coquetterie (ou l'intention de séduction) *via* le raffinement des attaques, un son particulièrement «velouté», etc.;
- la bravade (le «narguer») : le «La-la-lère»<sup>22</sup> des enfants;
- l'exploit, à l'aide de formulettes spécifiques<sup>23</sup>;
- la violence : par ex. le *Hard-Rock*;
- la décontraction, marquée par un «swing» particulier, en retard sur le temps;
- l'élégance, le détachement, la réserve : par ex. le *cool* en jazz;
- l'emphase, *via* l'utilisation du *tempo rubato* et/ou l'affirmation du pathétique;
- la supplication, la plainte, le regret, l'indignation : profil de phrase musicale le plus souvent en pente descendante, couleur timbrique du pleur, lorsque le son «meurt», etc.
- l'assertion : coup de glotte initial / attaque marquée;

**20** Cette liste est, bien entendu, non exhaustive et le choix des exemples n'est là qu'à titre de simple illustration.

**21** De cette agressivité, Fonagy (1991 : 18) dit qu'elle se lit dans le durcissement des consonnes et parallèlement dans le durcissement des transitoires musicaux.

**22** L'exemple du «La-la-lère» enfantin est particulièrement intéressant. Une des formes canoniques en est :



La formule se positionne toujours en finale et peut même se passer de support syllabique. C'est ainsi

qu'en lieu et place de la formule la-la-lère, (ou parfois na-na-nè-re) peuvent très bien figurer des expressions lexicales précises. Dans l'exemple : «ma robe est plus belle que la tienne», il suffit que les trois derniers mots, prononcés ou non, adoptent le contour musical ci-dessus indiqué pour que le «nargage» [substantif du verbe «narguer»] soit efficace.

**23** Exemple de ces formulettes chantées par les enfants, évoquant quelque chevauchée fantastique imaginaire :



- l'interrogation : mouvement ascendant suivi d'un silence, comme dans l'accord de Petrouchka ;
- l'interjection, l'interrogation : cf. « *Georgia on my mind* » (Lortat-Jacob 2006) ;
- la menace : elle se lit dans les attaques, le timbre, voire le profil mélodique ;
- certains modes rhétorico-logiques, par un usage systématique des constructions symétriques ;
- l'admonestation, la remontrance, l'objurgation, surlignées par une certaine autorité de l'interprète ;
- l'héroïsme, la grandiloquence comme dans certains préludes de Chopin ;
- l'androgynie [registres et timbres ambivalents] ;
- le conformisme [académisme] *versus* un certain « déjantement » 'hors-norme' ;
- La langueur nostalgique, l'enchantement, le dépit, etc.  
et, bien sûr, la concision formelle *versus* le « délayement »...

### Une expression à deux pôles

L'inventaire ci-dessus est, bien sûr, incomplet et les termes qu'il recense ne sont pas exclusifs les uns des autres. Il est seulement là pour rappeler que, outre « montrer l'affection », la musique peut qualifier et indiquer. Elle est dotée, tout comme la langue<sup>24</sup>, de fonctions non seulement affectives, mais aussi « attributives », pour utiliser la terminologie de Claude Hagège (2006).

Deux pôles sont donc en présence qui ne recouvrent pas la dichotomie Meyer-Nattiez (absolutisme *versus* référentialisme ou encore intrinsèque *versus* extrinsèque). C'est autour de ces deux pôles que gravitent les principales sources de l'expression musicale, en penchant vers l'un ou l'autre dans des proportions qui varient selon les répertoires, les lieux, les périodes, les circonstances, les cultures et, tout autant, l'écoute de chacun.

En pratique, dans les chants polyphoniques de Sardaigne ou d'Albanie méridionale, auxquels j'ai consacré plusieurs études et dans lesquels les chanteurs s'engagent avec passion dans une pratique interactive et étroitement partagée, il est bien difficile de faire le tour des plans et des domaines expressifs investis : l'expérience directe et une écoute « enracinée » (c'est-à-dire conforme aux pratiques locales) laissent cependant penser que le régime affectif est en constante relation avec le régime attributif.

Cela étant, identifier les intentions expressives d'un chanteur reste toujours une opération difficile, puisque celui-ci adresse ses mots et ses sons à de

---

<sup>24</sup> C'est ainsi qu'encourager, quémander, ou défier à l'aide de la voix (en musiquant celle-ci à l'aide de contours intonationnels *ad hoc*) est beaucoup plus aisé, et sans doute plus efficace, qu'à l'aide des mots du langage – cf. note 21.

nombreux destinataires (y compris lui-même!). C'est ainsi qu'il pourra chanter «à la façon d'autrefois», célébrant de la sorte un passé qu'il veut réanimer, ou qu'il voudra dominer ses compagnons de chant, les mettre mal à l'aise en produisant des sons plus forts que de coutume. Mais il pourra aussi chanter *a mezza voce*, dans une certaine recherche d'intimité, pour marquer une intention de dialogue et sans hésiter pour autant à proposer des variantes inédites.

Ces variantes musicales sont toujours les bienvenues, car, du point de vue de destinataires attentifs, chanter sans varier n'aurait pas beaucoup d'intérêt et, paradoxalement, pour un chanteur cela est plus difficile qu'il y paraît. Le but du jeu, au fond, consiste à produire de l'«*inconfondibile*». Et, au final, ce qui aura été produit comme chant pourra servir de référence à de futures prestations – mais de façon toujours fugitive, en lieu d'une trace mnésique qui s'est construite dans une action où furent associés, le temps de la performance, un passé et un présent à la fois affectifs et attributifs<sup>25</sup> auxquels il aura été possible, ce jour-là, de donner une forme remarquable.

En résumé, l'expression est moins essentielle à la musique qu'on peut le supposer, puisqu'elle ne lui est ni totalement indispensable ni totalement exclusive, et que la langue y recourt également. Elle relève cependant d'un mécanisme singulier dont, en suivant d'assez près Gregory Beller, on peut tracer les étapes (Olbin et Beller 2008):

- 1) elle met en œuvre un «certain niveau d'information» [Beller ne précise pas lequel, mais nous soulignons ici qu'il n'est pas exclusivement d'ordre strictement émotionnel];
- 2) l'exploration de ce niveau donne lieu à des «monstrations externes» [sonores et non sonores, précisons-nous];
- 3) ces «monstrations», traduisent un «état interne» proposé ou soumis à l'attention de l'auditeur [libre à lui de les prendre ou non en compte].

### Exprimer pour gouverner

Nous avons souligné qu'en première phase de ce mécanisme, le «niveau d'information» dont parle Beller n'est pas simplement émotionnel, et qu'il inclut deux régimes de sens. Mais on peut s'interroger pour savoir si, en stipulant l'existence de ce double régime (affecter/attribuer), on ne court pas le risque de recréer une dichotomie musicale, dont, ici même, on suggérerait de se garder.

---

<sup>25</sup> Reconnaître qu'un chanteur chante bien – et s'en émouvoir – relève d'une appréciation esthétique et affective. Reconnaître qu'il chante comme un *Genzo D.* (grand chanteur décédé il y a quelques années) relève d'une opération attributive. Enfin, reconnaître qu'il chante bien, dans le style de *Genzo D.* revient à fondre ensemble les deux pôles affectif et attributif.

De notre point de vue, le risque n'existe pas si l'on admet que l'écoute musicale se caractérise par sa fluidité et qu'est reconnue à la conscience musiquante un rôle actif, n'opérant pas une discrimination classificatoire, mais jouant d'un ensemble d'informations s'enchaînant les unes aux autres dans un mouvement continu. L'écoute (mais aussi la production) de musique autorise toutes les associations logiques présentes dans la mémoire et l'imaginaire. Le non-recours aux mots pour dénommer les phénomènes qui se présentent à la conscience, permet en effet un passage sans heurt entre l'affectation (de soi) et l'attribution (de quelque chose). Bref, procédant par feuilletage, le sens musical ne connaît pas la contradiction, en dépit de sa prodigalité.

Car c'est bien cette prodigalité que, en définitive, l'expression s'efforce de cantonner en opérant des choix et en voulant imposer une voie interprétative plutôt qu'une autre. Mais, en dépit de son dessein unificateur, elle y réussit mal car elle est trop riche d'informations et confrontée à des régimes de sens sujets au décroisement. De sorte que, voulant autoritairement traduire au plan sonore une intention esthétique personnelle et limitée, l'expression court le risque de s'illusionner sur les résultats qu'elle vise : pour peu que les codes soient obscurs (au destinataire surtout), elle ne devient plus qu'un simple *fac simile* et manque son but. Car chacun, dans son rapport à la musique, est en prise directe avec sa propre mémoire et son propre imaginaire qui, en définitive, le conduisent à être à la fois juge et partie des champs de significations qui s'offrent à son attention.

### Références

- ALESSANDRO Christophe d'  
2008 « La prosodie comme mouvement dans la parole et la musique ». Communication non publiée, colloque EMUS [Expressivity in Music and Speech]. Paris : Ircam, 17-18 juin.
- BECKER Judith  
2004 *Deep Listeners, Music, Emotion and Trancing*. Bloomington : Indiana University Press.
- BUCKHARDT-QURESHI Regula  
1986 *Sufi Music of India and Pakistan: Sound, Context, and Meaning in Qawwali*. Chicago : University of Chicago Press.
- BLUM Stephen  
2004 « L'acte musical : éléments d'analyse », *L'Homme* [Musique et Anthropologie] 171-172 : 231-248.
- DELALANDE François  
2001 *Le son des musiques. Entre technologies et esthétique*. Paris : Buchet/Chastel.
- FELD Steven et Aaron FOX  
1994 « Music and Language », *Annual Review of Anthropology* 23 : 25-53.
- FONAGY Ivan  
1991 [1983] *La vive voix. Essais de psycho-phonétique*. Préface de Roman Jakobson. Paris : Bibliothèque scientifique Payot.

GABRIELSSON Alf et Erik LINDSTRÖM

- 2001 «The influence of Musical Structure on Emotional Expression», in Patrik Juslin & John A. Sloboda ed.: *Music and Emotion, Theory and Research*. New York: Oxford University Press: 223-248.

HAGÈGE Claude

- 2006 «Vers une typologie linguistique des affects», *Bulletin de la Société linguistique de Paris* 101 (1): 89-132.

JUSLIN Patrik N. et John A. SLOBODA, ed.

- 2001 *Music and Emotion, Theory and Research*. New York: Oxford University Press.

JUSLIN Patrik N.

- 2001 «Communicating Emotion in Music Performance, a review and a theoretical framework», in Patrik Juslin & John A. Sloboda ed.: *Music and Emotion, Theory and Research*. New York: Oxford University Press: 309-337.
- 2008 «L'expressivité dans l'exécution musicale: de la théorie à l'application». Communication non publiée, colloque EMUS [Expressivity in Music and Speech], Paris: Ircam, 17-18 juin.

LORTAT-JACOB Bernard

- 2006 «L'image musicale du souvenir: Georgia on my mind de Ray Charles», *L'Homme*, 177-178: 49-72.
- 2009 «Objet/sujet: Les chemins escarpés des sciences musicales», *Sciences de l'Homme et de la Nature*. Paris: Maison des Sciences de l'Homme: 189-209.
- 2009 Site <<http://lortajablog.free.fr>>

MEYER Leonard B.

- 1956 *Emotion and Meaning in Music*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- 1973 *Explaining Music, Essays and Explorations*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

NATTIEZ Jean-Jacques

- 1987 *Musicologie générale et sémiologie* [Musique, Passé, Présent]. Paris: Christian Bourgois.
- 2008 «L'œuvre musicologique de L.-B. Meyer», ensemble de conférences tenues à l'Université de Paris-Sorbonne, automne 2008.

OBIN Nicolas et Gregory BELLER

- 2008 «L'influence des caractéristiques de l'interprétation musicale sur l'expressivité de l'émotion dans l'interprétation». Communication non publiée, colloque EMUS [Expressivity in MUsic and Speech], Paris: Ircam, 17-18 juin.

POURTEAU Lionel

- 2009 *Voyage au cœur des nouvelles communautés festives*. Préface de Michel Maffesoli. Paris: CNRS Éditions.

SCHERER Klaus

- 2008 «L'expressivité dans la musique et la parole». Communication non publiée, colloque EMUS [Expressivity in MUsic and Speech], Paris: Ircam, 17-18 juin.

SIRON Jacques

- 1992 *La partition intérieure, Jazz, musiques improvisées*. Paris: Outre Mesure.

RÉSUMÉ. L'expression musicale est une notion à la fois commune et problématique. En première approche, elle apparaît comme une déviation par rapport à un texte supposé fixe (cas des musiques écrites). Mais que se passe-t-il lorsque le texte n'existe que sous forme orale, en dehors de toute référence écrite ? L'expression peut alors être vue comme un espace de liberté concédé à l'interprète. Mais à quels réquisits obéit cette fonction d'interprète ? Par ailleurs, s'il semble avéré que l'expression, musicale ou linguistique, relève d'une seule et même espèce, quel sens a-t-elle et que nous dit-elle au juste ? Rendu audible par une énonciation particularisée [alias « monstration »], le sens véhiculé par l'expression se situe entre deux pôles : affectif et attributif. Mais au bout du compte, ce sont les stratégies de production et d'écoute, à la fois culturellement déterminées et ancrées dans la conscience du sujet, qui nous font entendre ou deviner « ce qu'exprimer veut dire ».