

## Article

---

« Faits et interprétations en musicologie »

Jean-Jacques Nattiez

*Horizons philosophiques*, vol. 7, n° 2, 1997, p. 33-42.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/801042ar>

DOI: 10.7202/801042ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [info@erudit.org](mailto:info@erudit.org)

# FAITS ET INTERPRÉTATIONS EN MUSICOLOGIE

À une époque où le relativisme et le scepticisme tiennent trop souvent le haut du pavé en philosophie, dans les sciences humaines et dans l'analyse des textes littéraires et artistiques, un des grands mérites de la position développée avec force et constance par Jean Molino au fil de sa production épistémologique<sup>1</sup>, est d'obliger analystes et exégètes à se positionner par rapport à deux options possibles.

Ou bien, comme l'affirment Derrida et les tenants de la dé(con)struction, rien de vrai ne peut être dit sur rien : un mot a le sens de tous ses contextes possibles, une phrase n'a aucun sens décidable. Dans ce cas, comment se fait-il qu'un certain nombre de disciples de Derrida comprennent la parole de leur maître? Comment se fait-il que partisans et adversaires du nihilisme épistémologique puissent dissenter sur les implications de l'oxymore ultime, «la Vérité, c'est qu'il n'y a pas de vérité», ou comprendre et discuter une proposition comme celle de Paul Veyne, «la Vérité est fille de l'imagination» (1983 : 123), à laquelle Jacques Bouveresse a répondu : «Dans ce cas-là, d'où peut bien provenir le concept de réalité qui permet de dire que les chambres à gaz ont existé ou n'ont pas existé dans la réalité, indépendamment de notre imagination?» (1984 : 110).

Ou bien, on considère, plus raisonnablement, que l'exégète d'aujourd'hui n'est pas nécessairement le schizophrène ou le solipsiste auquel les nietzschéens contemporains voudraient le réduire. S'il n'est plus question de considérer aujourd'hui, en histoire par exemple, que, selon la formule de Ranke, l'histoire raconte «*wie es eigentlich gewesen ist*», «comment les choses se sont réellement passées», il n'y a pas de raison non plus de croire, avec Nietzsche, qu'«il n'y a pas de faits, rien que des interprétations» (1903 : 133).

1. Non seulement dans le texte qu'on vient de lire, mais dans bon nombre d'autres écrits, notamment «Pour une histoire de l'interprétation : les étapes de l'herméneutique» (1985), également publié au Québec.

Entre un positivisme hors de saison et un relativisme sans rivage, une voie médiane me paraît possible. Certes, Molino a parfaitement raison de dire que, dans l'exégèse d'un poème, «trouver une source qui éclaire le sens d'un vers n'a jamais permis, *ipso facto*, de proposer la signification *globale* d'un poème dans la totalité de son déroulement» (Molino, in Nattiez, 1983 : 263-4). Mais cela veut dire aussi qu'il est possible à l'historien comme à l'exégète de proposer des *vérités locales* (Nattiez, 1993 : 105), textuelles ou factuelles, telles que certaines interprétations ou explications sont plus vraies que d'autres, et que certaines doivent être fermement récusées. Par exemple, lorsque Darius Milhaud a identifié une série dans le *Don Juan* de Mozart, il est clair qu'il s'amusait, car c'est bien une *vérité* historique que la pensée sérielle naît au début du XX<sup>e</sup> siècle et que, par conséquent, une analyse sérielle de Mozart est tout simplement *fausse*. Fausse également, et pour la même raison, l'analyse qui considérerait comme une série la suite de douze notes chromatiques constitutives du thème de *l'Offrande musicale* de Bach : nous sommes bien en présence d'une phrase *tonale*, utilisant les douze sons en question. Ceci est une interprétation vraie. Umberto Eco (1996 : 62) l'a opportunément rappelé : il est impossible de proposer une interprétation homosexuelle du mot «gay» dans le vers de Wordsworth (1770-1850) : «A poet could not but be gay», parce que, comme la philologie peut l'établir aisément, la connotation sexuelle ne fait pas partie, à cette époque, du sémantisme de ce lexème. On voit ici combien peut avoir été perverse et néfaste la dissociation pratiquée par l'herméneutique moderne entre la philologie et l'*ars critica*, comme Molino vient de l'indiquer.

On ne s'étonnera pas que la musicologie contemporaine ait été également séduite par les sirènes du relativisme et de la déconstruction. Plutôt que de férailler avec des représentants actifs de cette tendance (par exemple Kramer, 1995), je vais me pencher sur un petit exemple. À propos du solo de cor anglais qui suit immédiatement le prélude du troisième acte de *Tristan und Isolde* de Richard Wagner (Ex. 1), je vais proposer

quelques éléments d'analyse et d'interprétation<sup>2</sup> afin d'établir :

- 1) si ce qui est proposé résulte d'une méthodologie raisonnable,
- 2) si les résultats de l'application de la méthode sont bien de l'ordre du fait,
- 3) par quelle procédure on assigne une ou plusieurs interprétations à ces faits,
- 4) si ces interprétations sont vraies.

Je poserai ces questions épistémologiques élémentaires à propos d'une analyse qui repose sur une des propositions fondamentales de Molino sémiologue dont j'ai proposé l'application systématique en musicologie (Nattiez, 1987) : tout fait symbolique possède trois dimensions, un niveau poïétique (celui des stratégies compositionnelles dans le cas de la musique), un niveau esthétique (celui des stratégies perceptives), un niveau matériel ou neutre (Molino, 1975). Par analyse du niveau neutre, Molino entend un moment de la démarche analytique qui met provisoirement entre parenthèses la considération des stratégies poïétiques et esthétiques.

Soit une analyse paradigmatique de ce solo (Ex. 2). L'analyse paradigmatique est celle qui, selon une démarche introduite en musicologie par Nicolas Ruwet (1972), réécrit le texte musical dans son entier, mais de façon à placer les unes au dessous des autres les unités qui sont en rapport de répétition ou de transformation. Le texte de départ peut être retrouvé de haut en bas et de gauche à droite en sautant les blancs. Du point de vue épistémologique, la démarche est rigoureuse et reproductible parce qu'elle suit un certain nombre de principes *explicites* de segmentation du texte que Ruwet et ses successeurs (cf. Nattiez, 1975, 3ème partie) ont exposés. On a donc accès aux principes qui sous-tendent l'analyse proposée. Il est également possible de contester ces principes pour leur

2. Cette analyse a été présentée pour la première fois lors d'une série de conférences au Collège de France, à l'invitation de Pierre Boulez et Yves Bonnefoy, en octobre-novembre 1993. L'analyse complète fera l'objet d'une publication en préparation.

en substituer d'autres, meilleurs et plus efficaces.

Examinons quelques-unes des observations (elles sont nombreuses) qui peuvent être tirées de ce tableau paradigmatique.

Tout d'abord, et c'est là une question centrale en analyse musicale, sur quelle(s) idée(s) musicale(s) ce passage est-il fondé? On peut avancer deux réponses :

a) ce solo est fondé sur un thème. Par thème, les musicologues entendent «the musical material on which part or all of a work is based» (Drabkin, 1980 : 736), ou encore : «a musical idea, usually a melody, that forms the basis or starting point for a composition or a major section of one» (in Randel (ed.), 1986 : 844).

La segmentation paradigmatique met en évidence une phrase mélodique qui apparaît aux lignes 1 et 2 du tableau. Cette phrase s'arrête sur un *sol* bémol (critère de segmentation), parce que, à la ligne 3, les trois premières mesures de ce thème réapparaissent, avec des transformations mélodiques aux trois dernières notes de la troisième mesure de la ligne 3.

b) ce solo est fondé sur trois idées musicales contenues dans ce thème :

- un premier membre de phrase de quatre mesures inscrit à la ligne 1 du tableau,
- trois mesures (début de la ligne 2) caractérisées par des triolets,
- une finale provisoire constituée d'un *sol* et d'un *sol* bémol (fin de la ligne 2).

Il s'agit bien là de trois idées musicales à la base de toute la pièce puisque les alignements paradigmatiques montrent que chacune de ces trois idées fait l'objet de développements spécifiques :

- pour la première idée, aux lignes 3 à 9 et 22-23,
- pour la seconde, aux lignes 10 à 14, et à la ligne 22,
- pour la troisième, aux lignes 15 à 21.

Parce que la recherche des idées musicales de départ et de leur développement fait l'objet d'une méthode explicite (on réécrit systématiquement le texte en faisant apparaître les axes paradigmatiques), il est possible de montrer que ce développement est fondé sur une unité qui n'a pas été mentionnée dans l'inventaire précédent : les *sol-do* qui terminent la ligne 9. Cette présentation paradigmatique particulière<sup>3</sup> ne rattache pas ces *sol-do* au thème. Or, cela serait non seulement possible mais légitime : on peut voir en effet dans l'intervalle de quarte ascendante que ces deux notes dessinent une transformation du geste initial de quinte ascendante *fa-do* (début de la ligne 1). De plus, la durée de ce *sol* et de ce *do* (deux rondes) peut être dérivée de la longueur du *sol* bémol (5 temps) qui termine le thème (fin de la ligne 2). Or, c'est ce *sol-do* qui donne naissance au développement des lignes 14 à 21. Avec ces précisions, il est donc possible d'affirmer que les trois axes de développement du solo sont fondés sur des éléments contenus dans le thème.

Cette analyse, évidemment, n'explique pas tout. Par exemple, elle ne justifie pas par elle-même l'aspect musical de telle ou telle unité qui le constitue. Cela est néanmoins possible, fragmentairement<sup>4</sup>. Je ne donnerai qu'un exemple : la courbe mélodique de la fin de la ligne 14 et des lignes 15 à 21 (*sol-do grave-do aigu*) est, avec son saut d'octave, caractéristique du yodel des bergers de Suisse et d'Autriche, ce qui est parfaitement cohérent avec ce moment de l'action de *Tristan*, puisque ce solo est celui du berger qui, du haut d'un rocher, surveille l'arrivée d'Isolde.

Je soulignerai enfin que cette analyse paradigmatique permet de montrer comment s'articule la cohérence organique de ce solo. Non seulement son développement est tiré des deux premières lignes, mais la phrase conclusive fait de cette pièce un tout homogène. Le début de la phrase finale (ligne 23) est

3. Ruwet soulignait le fait qu'il est impossible de représenter une pièce musicale par un schéma unique (1972 : 134).
4. Je montrerai ailleurs comment la ligne mélodique du thème est probablement dérivée d'un chant de gondoliers vénitiens.

une inversion intervallique du début des trois premières mesures de la ligne 1, tout en se fondant, dans ses deux premières mesures, sur le même rythme. Quant à la conclusion de la phrase (*la* bémol - *sol* - *fa* - *fa*), elle vient mettre un terme à un sentiment d'attente créé au tout début par la ligne descendante *si* bémol - *la* bémol - *sol* - *sol* bémol (lignes 1 et 2). Ce *sol* bémol de cinq temps fait attendre la tonique *fa* qui est retardée jusqu'à la dernière note du solo.

Cette analyse constitue un exemple très partiel<sup>5</sup> d'analyse dite du niveau neutre. Pourquoi niveau neutre? Parce que, comme je l'ai rappelé plus haut, ce tableau ne fait que décrire des répétitions, des analogies et des transformations sans chercher à établir leur pertinence poétique ou esthétique. Bref, un certain nombre d'aspects qui me semblent de l'ordre du *fait*. À aucun moment, je n'ai fait intervenir les stratégies compositionnelles de Wagner ni les stratégies perceptives des auditeurs.

Ajoutons donc à l'analyse du niveau neutre quelques considérations relatives à la poétique et à l'esthétique. Soyons plus précis : proposons des *interprétations* poétiques et esthétiques des unités identifiées dans l'analyse du niveau neutre.

Tout d'abord, peut-on assigner une pertinence poétique aux relations décrites ? Sans difficulté. À la condition de faire intervenir des données *extérieures* au tableau obtenu par l'application de la seule technique paradigmatique.

Premier exemple : le lien entre le geste initial de quinte ascendante et le geste de quarte ascendante qui termine la ligne 9. Cette relation est-elle pertinente du point de vue des stratégies compositionnelles de Wagner ou est-ce un excès d'interprétation structurel de la part du musicologue ? On a la chance de posséder trois esquisses manuscrites de ce solo<sup>6</sup>. Dans la deuxième, une des occurrences du thème commence non pas par une quinte, mais par une quarte ascendante ...

5. La technique paradigmatique est loin d'être la seule possible. On peut aborder ce morceau du point de vue de la technique prolongationnelle de Meyer-Narmour, du modèle de Lerdahl-Jackendoff, en entreprenant une analyse informatique, etc.
6. Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung, Bayreuth, A II a 5.

Autre exemple : Il ne fait pas de doute que Wagner est conscient<sup>7</sup> du lien qu'établit le tableau paradigmatique entre la tête du thème aux lignes 5 et 23. Pour en être convaincu, il suffit de faire appel à la connaissance générale que nous avons de l'écriture tonale occidentale. Le renversement intervallique, en effet, est un procédé d'écriture parfaitement classique, développé par la pratique du contrepoint. Ici, pour interpréter poétiquement l'analogie de structure relevée par l'analyse du niveau neutre, j'ai fait appel à un élément de *théorie* compositionnelle.

Si la relation entre le début des lignes 1, 3, 5 et 23 est bien poétiquement pertinente, peut-on affirmer qu'elle l'est esthésiquement, c'est-à-dire qu'elle est effectivement perçue par les auditeurs ?

Il est permis d'en douter. Dans son ouvrage, *Explaining Music*, Meyer a montré que la *perception* d'un lien analogique entre deux unités musicales (ce qu'il appelle la relation de conformance) dépendait de trois facteurs positifs et de deux facteurs négatifs : la régularité et la similarité des schémas, l'individualité du profil d'une part; la variété des événements qui interviennent entre les faits comparés et la distance temporelle entre ces faits, de l'autre (1973 : 49). Cette proposition explique que, si j'admets *a priori* que la relation entre la ligne 1 et la ligne 3 du tableau paradigmatique peut être perçue, c'est parce qu'il y a convergence de deux facteurs : le parallélisme des structures mélodico-rythmiques et la proximité dans le temps des deux événements. Par contre, il s'est passé trop de temps entre les lignes 1 ou 3 et la ligne 23 pour que l'auditeur établisse une relation qui, de plus, est brouillée par l'inversion intervallique.

On pourra penser que ce n'est là qu'une *hypothèse* fondée sur une théorie perceptive générale. Cette interprétation esthétique est tout à fait plausible, mais rien ne remplacera, en matière de perception, une bonne expérimentation, de la même façon qu'une interprétation poétique peut être confirmée par un

7. Avec ce seul mot, je soulève un lièvre difficile. Le poétique n'est-il fait que de phénomènes conscients? Je ne le crois pas. Mais ce n'est pas une raison non plus pour se débarrasser des pratiques dont le compositeur est conscient, notamment au nom d'une «intentional fallacy» bien fallacieuse.



document matériel sûr. Irène Deliège, une musicologue d'obédience cognitive, a fait entendre le solo à des groupes de sujets pour déterminer quels motifs et phénomènes étaient perçus (1992 : 11). Son enquête, dont il n'y a pas de raison de mettre en question ni la méthodologie ni les résultats, montre que les sujets repèrent certains motifs et leurs transformations — notamment le motif initial et le yodel —, mais à aucun moment, la relation entre le début de la ligne 1 et celui de la ligne 23.

Autre exemple. En terminant son thème (fin de la ligne 2) sur un *sol* bémol napolitain dans un passage en *fa* mineur, et les lois fondamentales de l'harmonie classique étant ce qu'elles sont, Wagner cherche à créer un sentiment d'attente, et celui-ci est résolu avec le *fa* qui termine la ligne 23 : jamais la note tonique n'a fait l'objet d'un repos dans cette pièce. Au contraire, les notes-pivots ont été le *sol*, le *sol* bémol et le *do*, c'est-à-dire la sus-tonique, la sus-tonique altérée et la dominante. Mais l'auditeur perçoit-il le *fa* conclusif comme la résolution du *sol* bémol de la fin de la ligne 2? Là encore, il est permis d'en douter. Certes, l'auditeur ne peut qu'éprouver un sentiment de suspension avec ce *sol* bémol dans un passage clairement en *fa* mineur<sup>8</sup>. Certes, il n'est pas douteux qu'il ait le sentiment que la pièce a bien atteint son terme avec le *fa* de la ligne 23. Ce qui l'est, c'est qu'il établisse comme telle une relation entre le *sol* bémol de la ligne 2 et la tonique finale, qu'il établisse cognitivement un retour au *sol* bémol une fois parvenu au *fa* final.

Ces éléments d'analyse me semblent démontrer plusieurs choses. Par une analyse fondée sur une méthodologie rigoureuse — la récurrence de phénomènes —, des *faits* peuvent être établis : un réseau des répétitions et des transformations. Si on n'est pas d'accord avec la façon dont la segmentation et l'alignement paradigmatiques ont été opérés, on peut critiquer ce qui est offert et proposer des révisions ou des compléments<sup>9</sup>.

8. Je ne suis pas en train de dire que l'auditeur perçoit cette musique dans les termes techniques que j'utilise. L'auditeur non formé musicalement perçoit des relations, des attentes et des résolutions de la même façon qu'un locuteur du français sait que le membre de phrase «La marquise sortit à» est inachevé sans nécessairement savoir quelle est le nom des catégories grammaticales des unités linguistiques manquantes.
9. Cela est si vrai que mon tableau paradigmatique est le résultat d'un examen critique — que je n'ai pas reproduit ici — d'une autre analyse paradigmatique

En second lieu, l'analyse du niveau neutre est un préalable aux *interprétations* poïétiques et esthétiques. Pourquoi *interprétation* ? Parce que, pour assigner une pertinence compositionnelle ou perceptive aux faits identifiés, il m'a fallu faire appel, du côté poïétique, à une *théorie* distincte de la technique de segmentation et d'alignement paradigmatique utilisée, celle qui identifie dans la pratique compositionnelle de la tonalité occidentale des procédés d'écriture classiques. Du côté de l'esthétique, même démarche : au-delà de la mise en relation d'aspects musicaux, j'ai dû faire appel à la *théorie* de Meyer pour expliquer pourquoi certaines de ces relations n'étaient sans doute pas perçues, et c'est une troisième démarche, l'expérimentation, qui peut permettre de vérifier si cette théorie s'applique dans le cas particulier examiné ici.

Ces quelques exemples semblent bien montrer qu'une méthodologie explicite permet d'établir des faits, et qu'il est possible de proposer, à leur sujet, des interprétations raisonnables, fondées sur des principes dont on peut évaluer la validité et l'efficacité. Comme l'écrit Alain Boyer dans une réponse décisive à Nietzsche et aux nietzschéens d'aujourd'hui, «il n'y a pas de faits totalement non interprétés» — ainsi, dire que les lignes 1 et 2 du tableau constituent un thème, c'est déjà une interprétation —, mais il ajoute : «ce qui ne veut pas dire qu'il n'y a que des interprétations ...» (1991 : 35), car sans l'établissement, par l'analyse du niveau neutre, des unités constitutives de cette pièce, il aurait été impossible de rechercher à quelles stratégies poïétiques et esthétiques elles sont reliées.

Jean-Jacques Nattiez  
Université de Montréal

de cette même pièce proposée par Annie Labussière (1992 : 50). Son tableau, par exemple, ne mettait pas en évidence la ligne descendante *si* bémol - *la* bémol - *sol* - *sol* bémol - *fa*. Par contre, il est toutes sortes de relations contenues dans le sien qui n'ont pas trouvé leur place dans le mien. Par exemple, il est possible et même recommandé d'aligner paradigmatiquement les lignes 2, 10 à 14 et 22 pour montrer leur profonde unité *rythmique* (triolet initial, valeur longue, valeur plus courte). En proposant une alternative ici, j'ai voulu mettre l'accent sur les axes paradigmatiques *mélodiques*. En fait, nos deux analyses se complètent.

## BIBLIOGRAPHIE

- BOUVERESSE, J., *Le philosophe chez les autophages*, Paris : Éditions de Minuit, 1984.
- BOYER, A., Hiérarchie et vérité, in Boyer et al., *Pourquoi nous ne sommes pas nietzschéens*, Grasset, Le Collège de philosophie, 1991, p. 9-35.
- DELIEGE, I., *L'organisation psychologique de l'écoute de la musique*, Liège, thèse de doctorat, 2 volumes, 1992.
- DRABKIN, W., «Theme», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres : Macmillan, vol. 18, 1980.
- ECO, U., *Interprétation et surinterprétation*, Paris : P.U.F., 1996.
- KRAMER, L., *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press, 1995.
- LABUSSIÈRE, A., «Die alte Weise», une analyse sémiologique du solo de cor anglais du 3ème acte de *Tristan et Isolde*, *Analyse musicale*, N° 27, 1992, p. 30-53.
- MEYER, L.B., *Explaining Music*, Berkeley - Los Angeles - Londres, University of California Press, 1973.
- MOLINO, J., Fait musical et sémiologie de la musique, *Musique en jeu*, N° 17, 1975, p. 37-62.
- MOLINO, J., Pour une histoire de l'interprétation : les étapes de l'herméneutique, *Philosophiques*, vol. XII, 1985, N° 1 et 2, p. 73-103 et 281-314.
- NATTIEZ, J.-J., *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris : Union générale d'éditions, 1975.
- NATTIEZ, J.-J., *Tétralogies (Wagner, Boulez, Chéreau)*, Paris : Christian Bourgeois éditeur, 1983.
- NATTIEZ, J.-J., *Musicologie générale et sémiologie*, Paris : Christian Bourgeois éditeur, 1987.
- NATTIEZ, J.-J., *Le combat de Chronos et d'Orphée*, Paris : Christian Bourgeois éditeur, 1993.
- NIETZSCHE, F., *La volonté de puissance*, trad. française, 1ère édition, Paris : Mercure de France, tome II, 1903.
- RANDEL, D. (ed.), *The New Harvard Dictionary of Music*, Cambridge : The Belknap Press of Harvard University Press, 1986.
- RUWET, N., *Langage, musique, poésie*, Paris : Éditions du Seuil, 1972.
- VEYNE, P., *Les Grecs ont-ils cru en leurs mythes?*, Paris : Éditions du Seuil, 1983.